

Intencja i interpretacja

Genesis Andrzeja Pawłowskiego

Dla Jędrka

Janusz Krupiński

Intencja i interpretacja

Genesis Andrzeja Pawłowskiego

Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Publikacja dofinansowana przez
Komitet Badań Naukowych

© Janusz Krupiński

Projekt okładki i opracowanie graficzne
Władysław Pluta

Fotografie z cyklu *Genesis* Andrzeja Pawłowskiego
zamieszczono za zgodą rodziny Autora

Skład
„pro forma”

Druk
Drukarnia Skleniarz

ISBN 83-905025-

Spis treści

Wstęp 7

Interpretacja, czyli wielogłos 8

Prefiguracje Genesis 31

Manipulatory i manipulacje 31

Tam i tu 31

Inni 32

Omamy 33

Forma naturalnie ukształtowana 34

Głosy 35

Ewolucja Genesis, 1967-1984 35

Wpływ Sandauera 39

Obrazy a słowa 41

Konstelacje dzieł 44

Gest ręki, chmury, gwiazdy, tożsamość człowieka 47

Fotogenia 50

Niebo jako tło 50

Zabobon scjentyistyczny 52

Wyblakłe niebo 53

Magia 57

Czerń, biel, szarość 62

Modlitwa 63

Twórczy pierwiastek 70

O! 74

Między 76

Igra 89

Natura 95

Forma (nad)naturalna 97

Łaska twórcza 103

Czerpiąc tworzy 111

Indeks rzeczowy 121

Indeks 125

Nota redakcyjna 127

Nota o autorze 127

Wstęp

Minęły dwadzieścia dwa lata od chwili, gdy po raz pierwszy zobaczyłem fotografie – obrazy z cyklu *Genesis*. Zobaczyłem je pośród wielu innych dzieł Andrzeja Pawłowskiego, na jego indywidualnej, a w mym odczuciu retrospektywnej wystawie „Omamy”. Miało to miejsce w roku 1978, w krakowskim BWA. Przewodnikiem był mi sam Autor, wówczas mój Profesor, Andrzej.

W roku 1980 Profesor promował moją pracę magisterską, teoretyczną rozprawę *Kryteria oceny w projektowaniu struktur użytkowych*, na Wydziale Form Przemysłowych, to znaczy na wydziale wzornictwa, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

W roku akademickim 1980/81 Profesor przekazał mi prowadzenie swych wykładów z „Teorii i metodyki projektowania”.

W roku 1987, już po śmierci Profesora, przy współpracy jego syna Macieja, przygotowałem do druku zbiór prac teoretycznych Andrzeja Pawłowskiego *Inicjacje*¹ (podstawą zbioru był przygotowany do druku przez Profesora, pod tymże tytułem, skromny wybór jego własnych tekstów).

Jak sądzę, brak sprzyjającej atmosfery, brak nacisku i oczekiwania ze strony środowiska wpłynął na fakt, że Profesor tak niewiele napisał. A tyle miał do powiedzenia! Pamiętam do dziś rozmowę z Profesorem, również te najswoobodniejsze, prowadzone chociażby podczas wspólnych wypraw, seminaryjnych czy obiadowych.

W roku 1987 opublikowałem pierwszą, „aforystyczną”, antologię tekstów Profesora, pierwszy szkic poświęcony Jego ideom, teoriom...²

Dociekania te kontynuuję...³

A jednak, aby spotkać *Genesis* potrzeba dystansu w stosunku do osoby artysty i jego prac. Potrzeba wyjść poza samo interpretowane dzieło artysty, aby zbliżyć się do jego sensu, aby sens ten się rozświetlił... (rozniecił?, rozpalil?, rozpromienił? na wszystkie strony?). Potrzeba wykroczyć poza *Genesis*, nie tylko ku innym dziełom Pawłowskiego, ale także ku innym dziełom, może nawet innych epok i kultur, o ile przyświeca im podobna intencja. Potrzeba wejść w ich wielogłos, polilog.

Nie chodzi jednak o ustalenie miejsca dzieła, będącego przedmiotem rozważań, w dziejach sztuki czy w historii sztuki. Ustalenie takie nieuchronnie zakłada jakiś podział „izmów”, szkół, stylów, nurtów, tendencji bądź okresów, i go nakłada na dane dzieło. Ujmuje je w siatkę jakiejś klasyfikacji. I mimowolnie skrywa jego swoistość pod tym bielmem elokwencji. W ten sposób dzieło zostaje sprowadzone do roli przykładu czy przypadku... (Tym bardziej obcą byłaby mi próba ulokowania dzieła Pawłowskiego na linii „światowego postępu” sztuki, już to dlatego, że kategoria postępu w stosunku do dzieł sztuki wydaje się nie tylko nieadekwatną).

Nie chodzi jednak o oblicza dzieła, czy dzieł, jakie rysują się mu, czy im, z perspektywy innych dzieł. Cóż tam dzieło, cóż tam dzieła, bez rzeczywistości, na którą one nas otwierają, i w której procesie uobecnienia biorą i mają one udział? Cóż tam wielogłos, polilog dzieł, jeśli pośród niego nie daje się słyszeć głos potężniejszy niż one wszystkie?

Wraz z *Genesis* będę wczytywać się, wglądać czy wsluchiwać się w inne dzieła o ile wydają się być oddane tej samej prawdzie, o ile wszystkie razem dopełniają się w tej samej pracy.

Ostatecznie nie chodzi ani o to, czy tamto dzieło, lecz o prawdę ich otwarcia, o otwierającą się w nich prawdę. Interpretacja dzieła musi podążać za ukierunkowaniem, za intencją właściwego mu otwarcia, za intencją rzeczywistości, którą wraz z nim ona uobecnia. Interpretacja musi poddać się ruchowi właściwego mu uniwersum. W ten sposób odsłania się prawda. Prawda interpretacji, dzieł, rzeczywistości... Istnienia.

¹ Andrzej Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987; przekład *Inicjacji* na język angielski, Beaty i Piotra Bożyków, przejrzałem i skorygowałem wraz z Davidem Crowleyem: Andrzej Pawłowski, *Initiations. On Art, Design and Design Education*, ASP, Kraków 1989.

² Janusz Krupiński, „The Step-backward Method”, „Metoda kroku wstecz”, w: „Projekt”, Warszawa, nr 4, 1987; także opublikowanemu wyborowi myśli Andrzeja Pawłowskiego dałem tytuł: „O twórczości i projektowaniu”.

³ „Landscape of Genesis. A. Pawłowski's concept of creation”, „Krajobraz *Genesis*. A. Pawłowskiego idea tworzenia”, w: katalog wystawy „Genesis”, ASP w Krakowie, 1989; „Four ideas of design philosophy in Pawłowski”, interpretive essay, in: Andrzej Pawłowski, *Initiations*, ASP Kraków 1989; „Cztery idee filozofii projektowania. Czytając Andrzeja Pawłowskiego”, w: „Design. Wiadomości IWP”, Suplement (Materiały Międzynarodowego Sympozjum Teorii Wzornictwa IDEA '89, ASP, Kraków 1989), Warszawa, nr 4, 1990; „The idea of self-generating form”, in: *Strategies for Educating Designers in the Post Industrial Society, 1990*, Conference on Design Education, ed. W. C. Bullock, M. Smith, R. Branham, Published at Georgia Institute of Technology, Pasadena, California, 1991; „Tworzyć, czyli doświadczać daru”, w: *Estetyka a ekologia*, red. K. Wilkoszewska, WN UJ, Kraków 1992; „Andrzeja Pawłowskiego koncepcje wzornictwa”, „Wypisy z Pawłowskiego”, w: Janusz Krupiński, *Wzornictwo/ design. Studium idei*, ASP, Kraków, 1998.

Interpretacja, czyli wielogłos

O żadnym dziele sztuki nie zamierzam pisać po to, aby w słowa chwytać własne odczucia przez nie wywołane. Po co siebie, po co kogoś zajmować swymi wrażeniami? Sobą? Nie chcę też pisać o samym dziele, „samym”, jak gdyby było ono jakimś „obiektywnym” przedmiotem, czymś niczym, obcym, zamkniętym w samym sobie.

Nie inaczej w przypadku *Genesis* Pawłowskiego.

Nie zamierzam zapisywać, odnotowywać.

Pisanie... Oby było myśleniem, myśleniem w..., wmyśleniem się. Namyśłem, a więc medytującym wpatrywaniem się. Wyjściem naprzeciw i wdechem, chłonięciem. Inspiracją. Odnoszeniem i wiązaniem. W tym procesie słowa bywają kluczami i ogniwami. Określają kierunek i wrażliwość spojrzenia, gestu dłoni.

To interpretowanie? Na czym polega interpretacja dzieła sztuki?

Czy w ogóle interpretowanie jest adekwatnym sposobem obchodzenia się z dziełem?

A nawet, jeśli interpretacja jest czymś wobec dzieła sztuki stosownym, to przecież wcale nie musi to oznaczać, że chodzi o obchodzenie się czy obcowanie z samym dziełem.

Cóż znaczy: „samo” dzieło? Czy kiedykolwiek byłoby czymś gotowym, skończonym, zastanym, samowystarczalnym, samoistnym? Czy od chwili, gdy wyszło już z rąk artysty, dla swego istnienia nie potrzebuje żadnego odniesienia ku czemuś poza nim samym, rację istnienia posiada w sobie samym?

Na nic nie odpowiada, nie odsyła do niczego poza sobą, nie przywołuje, nie przyciąga niczego (a jeśli to czyni, dzieje się to przez przypadek i nie należy do jego „czystej istoty”)? Trwa w bezruchu monady?

Raczej przeciwnie, interpretacja stanowi postać istnienia dzieła, formę życia dzieła.

— Interpretatora!

— Interpretowanego w nim istnienia, świata! W tej trójce, interpretator, dzieło, świat, świat czy istnienie, żadne nie obywat się bez pozostałych. Pierwszym, czasowo, interpretatorem jest sam artysta. Wyróżnionym biegunem tej trójki jest interpretowane, ku niemu kieruje się ruch interpretacji, to o nie, o świat, o istnienie, przecież chodzi. Dodam, że interpretowane wcale nie musi być tym, co w dziele przedstawione, toteż przypadek sztuki nieprzedstawiającej wcale nie przekreśla trójki, na którą wskazałem.

Zasadniczo, pierwotnie, tym, co interpretowane wcale nie jest dzieło sztuki, lecz tylko to, czego ono jest interpretacją.

— Maską? Twarzą?

— Jeśli świat jest interpretacją, łatwiej przystanę na myśl, że bycie z dziełem sztuki, tak zwane doświadczanie dzieła, w ogóle nie obejdzie się bez interpretowania. Ale przedwcześnie nie przesądzałbym, że tym, co mamy wynieść z tego doświadczenia jest interpretacja. Jego, to znaczy dzieła, czy świata. Obojętne. Jeszcze trudniej byłoby mi się zgodzić, że tym, co mamy wynieść z dzieła sztuki jest rozumienie.

— Dzieło jest już interpretacją.

— Jeśli zarazem świat jest interpretacją, czy znaczy to, że jest on naszym dziełem?

— Jeśli świat jest interpretacją, czy znaczy to, że i on sam nie jest niczym ostatecznym, że nawet nie tyle skrywa coś za sobą, nie tyle, że stoi za nim jakaś rzeczywistość, prawdziwa, bezwzględna, lecz co więcej, że ta rzeczywistość przezeń i w nim się przejawia? Uobecnia...

— I dlatego w ogóle może nas obchodzić, nas, których potrzebuje?

— Interpretatorów? Aktorów?

— Wykonawców...

— Uobecnia? Coś, dla czego świat nie jest ani znakiem, ani szyfrem, ani symptomem czy przejawem, lecz uobecnieniem?

— Obrazem, poza którym byt zobrazowanego byłby uboższy, które dopiero w obrazach, z każdym wcieleniem rozpełnia się... Staje?

— Chwilami podejrzewam, że rzeczywistość, tak usilnie doświadczana przez naukę, jest jedynie podobrazem świata.

— Sądziłem, że macie na myśli rzeczywistość duchową, a nie materialną?
— Kto powiedział, że naturze brak pierwiastka ducha? Kto?
— Nie wiem. Może słowa „świat jest interpretacją” znaczący mają tylko tyle, że świat jest czymś relatywnym, nierzeczywistym, że jest konstruktem, projekcją? A pojęcie czegoś, co naprawdę jest, a zwłaszcza pojęcie Rzeczywistości, przez duże „R”, należy pozostawić teologom.

— ?

— Puste byłyby więc również pojęcia dezinterpretacji i pseudointerpretacji? Każda spośród interpretacji równie dobra jak inne? To znaczy równie obojętna?

— Świat złudną maską ino, za którą nic, żadne oblicze nawet się nie kryje?

— Ostrożny byłbym wobec tak swobodnych metafor. Spróbujcie uściślić i usystematyzować nasze stanowiska...

Poszukiwanie sensów, znaczeń czy światła dzieła sztuki kieruje w stronę ich – a więc zarazem i jego, dzieła – źródeł. Otwiera się ku temu, czego ono jest otwarciem. Obecnością, znakiem czy przebłyskiem.

— Cieniem, oby chociaż cieniem!

— Po..., powidokiem. Przed..., przewidzeniem! – wtrącił kolejny głos z boku, w tonie ironiczny, nawet szyderczy, z tonu tego czyniący maskę, jakby wątpił o własnych tęsknotach. Wyrażał je, jak gdyby wcale nie były jego. Zresztą z tego samego powodu uciekał się do wymyślnych sformułowań. W tle jego świadomości wyblakły już słowa „objawienie” i „oślnienie”. Za blazeństwo całą tę rozmowę miał.

— Od dzieła ważniejsze jest to, na co się ono otwiera...

— Ku czemu zmierza, dokąd idzie... Sama intencja ma charakter interpretacji, interpretacji tego, na co się otwiera, naprzeciw czemu wychodzi, za czym idąc się zawiązuje, wraz z dziełem.

— Czy mówiąc o tym, ku czemu zmierza dzieło, na co się otwiera, dokąd idzie, czy nie mówimy za dużo? Intencja ma charakter interpretacji „co” tego na, „czego” tego ku, celu tego dokąd. Nawet domniemając tylko, jest skokiem w nieznanne.

— Na oślep? W świetle przedwidzeń domniemania?

— Nie ma intencji, która nie zasadzały się na jakiejś interpretacji?

— Nie ma żadnej interpretacji, która nie zasadzały się na jakiejś intencji!

— Od dzieła ważniejsze jest to, na co ono otwiera. Czego jest przybyciem i przybytkiem. Natomiast kult dzieł uprawia, sztukę bożkiem czyni każdy, kogo same dzieła zajmują, kto samymi dziełami się syci. Jak gdyby nie było nic wyższego niż sztuka.

— Jak gdyby dzieło sztuki nie podejmowało... nie czerpało... nie wypływało z tam przeczuwanej, w nim odkrywanej intencji. Otwartość, i to, na co dzieło się otwiera przedwcześnie uważa się za pasywną, nie, nawet nie stronę, za bierną materię, i nawet nie dopuszcza się myśli o intencji, o ruchu, o ukierunkowaniu tam obecnym.

ródle dzieła sztuki nie należy mylić z warunkami czy okolicznościami jego powstania, ani też z samym procesem jego powstawania.

Mówiąc „źródło dzieła” mam na myśli jego „rodowód” czy „korzenie” bądź „założenia”, duchowy kontekst, a nie sposób i okoliczności jego powstania. Chodzi o to, z czego dzieło pochodzi, od czego wywodzi się, z czego wypływa, co zakłada, o tchnienie, które go unosi, a nie o to, jak faktycznie, pośród jakich okoliczności dzieło powstało.

Ostatecznym, prawdziwym źródłem dzieła jest to, na co się ono otwiera, ku czemu się kieruje. To, co otwiera się w nim przed nami. Otwartość. Ponieważ jednak w tej pracy żadne dzieło nie jest samo, a nawet dołączają doń nowe, wciąż powstające, również one są źródłem wypływami. Nowych źródeł?

Elementów biograficznych, psychiki czy intencji autora, użytych przez niego środków technicznych, a nawet artystycznych, słowem: wszelkich okoliczności, które towarzyszyły powstaniu dzieła nie należy mylić z jego duchowymi korzeniami, z kompleksem idei stanowiącym tego dzieła „przesłankę”, sieć jego odniesień, duchowy kontekst. Kto nie odróżnia źródeł dzieła od tak zwanej „genezy” dzieła, od procesu jego narodzin, ten błądzi.

Jedną z form takiej pomyłki, w interesującym nas przypadku, jest myśl, iż sensem Genesis jest rozwiązanie jakichś artystycznych – plastycznych czy fotograficznych – problemów.

— To są problemy fotografików, grafików, malarzy. Ich problemy. Wprawdzie słowo „sztuka” między innymi znaczy też tyle, co umiejętność, a warsztat i rzemiosło są ciałem artysty, czymś, czego brak niesie z sobą katastrofalne skutki dla sztuki, to przecież warsztatowych spraw i osiągnięć artystów nie wolno utożsamiać ze sztuką.

— Klęską sztuki jest chwila, gdy punkt ciężkości, gdy istota dzieła sztuki leży w nim samym, w jego sztuczności, czyli artystyczności, gdy istota dzieła tam jest oczekiwana i wypatrywana. Podobnie z fotograficznością i fotogenią fotografii, malarskością malarstwa. Z literacką literaturą. Sztuka taka tonie w nierzeczywistości. Zamyka się w swym sztucznym świecie. Cieszy się powodzeniem, jak wszelkie formy ucieczki od rzeczywistości. Od napięcia istnienia. Jest konstrukcją iluzji. Uciekającym pozwala przetrzymać noc, przetrzymać, przecześć życie, obok. Nawet uspokaja i koi. Odpręża. Odwodzi od szaleństwa.

Jak się wspomina, do okoliczności powstania *Genesis* należało nabycie przez Pawłowskiego nowego obiektywu szerokokątnego. Pierwotnym impulsem i zamiarem, którym kierował się Pawłowski było wypróbowanie tego narzędzia. Czy znaczyłyby to, że na fotogramy te mamy patrzeć jako na studium możliwości wykorzystania jakiegoś urządzenia technicznego?

Inną formą takiej pomyłki jest myśl, że Pawłowski sięgnął po aparat fotograficzny kierując się intencją religijną bądź sakralną, że zamierzał zilustrować *Księgę Rodzaju*. Jeszcze inną pomyłką dochodzenie tego, czy Pawłowski wierzył, czy przeciwnie, był ateistą.

— *Was he a gay?*

Wobec powyższego rozróżnienia – źródeł dzieła i okoliczności powstania dzieła – traci na znaczeniu (jeśli nie traci sensu) dociekanie tego, co było intencją autora dzieła. Jego własne wypowiedzi na temat tego, co zamierzał, jakimi motywami się kierował itp., mogą być traktowane tylko jako pomocnicze wskazówki.

Jeśli nawet sam autor stwierdził: „przyszło mi do głowy, żeby potraktować to jako ilustracje do pierwszego rozdziału *Księgi Rodzaju*”⁴ – czy dla tego powodu należy patrzeć na cykl *Genesis* w taki sposób, jak ogląda się ciąg ilustracji? Komiks? Czy te obrazy w ogóle są ilustracjami?

Wypowiedzi autora dzieła należy uwzględniać, jak najuważniej. Same jako takie nie mogą pełnić roli ostatecznego kryterium interpretacyjnego. Są interpretacjami pośród interpretacji. Wskazówkami. Maskami? Żaden motyw, którym kierował się autor nie jest rozstrzygający dla samego tego powodu, że był motywem (bez względu na to, czy on sam, autor, zna lub sugeruje ten motyw czy nie). Motyw jest istotny o tyle, o ile wskazuje na „założenie”, „rodowód”, „pochodzenie”, „początek” bądź „źródło” dzieła (sensu dzieła, stawania się dzieła...). Jego „ku”, jego „dokąd”, „na co”. O ile sam kieruje się ku „źródłu”. W otwartości...

— „Rodowód”, „pochodzenie”, „początek” bądź „źródło”? To wszystko przekłady, i greckiego *genésis*, i hebrajskiego *toldot*.

— *Genesis!* Czyli źródło!

— Czy nie przenosisz sensu *arché* na *genésis*?

— *In principio*, na początku...

Kto robi bądź mówi to, co chce? Ludzie tylko „mniemają, iż zawsze mówią to, co chcą”⁵. Kto wie, co chce? Kto wie, czego warto chcieć?

Norwid, on mistrz słowa, nie tylko nie zalicza siebie do grona doskonałych ludzi, którzy „mówią, co chcą”, lecz co więcej, podejrzewa, że zdolność taka jest boskim przywilejem: „nikt nigdy z śmiertelnych nie znajdował się” na tym „stopniu doskonałości”⁶.

Każde wypowiedziane przez nas słowo niesie z sobą zarazem więcej i mniej niż z nim wiążemy. Na tym tle warto wspomnieć wypowiedź I. B. Singera na temat judaizmu: Żydzi wierzą, że „istnieją ludzie, którym objawia się Bóg i którzy wiedzą, co czynią”⁷. Czy chrześcijaństwo stawia wymaganie takiej wiedzy przed każdym człowiekiem? Jezus miał mówić: „Człowieku, jeśli wiesz, co czynisz – jesteś błogosławiony, jeśli zaś nie wiesz – jesteś przeklęty i przestępcą Prawa”⁸. Tyle mówi tekst niekanoniczny. Z drugiej jednak strony zarówno *Stary* jak i *Nowy Testament* zawierają wiele przykładów zachowań, których istotą była ludzka ufność i wierność nie uzasadniona żadnym „wiedzą”, a składająca się na „wierzę”; św. Paweł pisze: „Albowiem według wiary, a nie dzięki widzeniu postępujemy”⁹. Jakkolwiek miłości św. Paweł nie odrywa od wiary, to jednak miłość ukazuje jako najwyższą¹⁰.

⁴ Andrzej Pawłowski w rozmowie z Adamem Hauptem, 1983, kaseta 1, strona B. Profesor Haupt, z ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, nagrał swoją rozmowę, a przed kilku laty taśmą magnetofonową z tym nagraniem przekazał do zbiorów archiwum Andrzeja Pawłowskiego. Archiwum takie – przy Katedrze Metodologii Projektowania Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – prowadzi prof. Maria Dziedzic, niegdyś asystentka Andrzeja, założyciela i kierownika Katedry. W tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność Marii za życzliwość, z jaką udostępniła mi te zbiory – przede wszystkim jednak za nadzieję, jaką pokładała w powstaniu tego tekstu.

⁵ Cyprian Kamil Norwid, List do Seweryna Gałęzowskiego, z roku 1860, w: *Pisma Wybrane*, wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980, tom V, s. 436. Poniżej odsyłam do tego właśnie wydania dzieł Norwida (które cytować będę krócej jako *Pisma Wybrane*), a mianowicie jeśli tylko dany tekst w nim występuje. Wcześniejsze, pełne wydanie, również przygotowane przez Gomulickiego – *Pisma Wszystkich* – poprawiane było jeszcze w trakcie publikacji kolejnych tomów, a ponadto ma dwukrotnie mniejszy nakład (jest więc trudniej dostępne).

⁶ Tamże.

⁷ Isaak B. Singer, *Ameryka*, Lato 1991, s. 85.

⁸ *Codex Bezae ad Lucam*, VI, 4, przeł. ks. Marek Starowieyski, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I, *Ewangelie apokryficzne*, pod red. M. Starowieyskiego, TN KUL, Lublin 1986, s. 1080.

⁹ Św. Paweł, Drugi List do Koryntian, 5:7, przeł. ks. Kazimierz Romaniuk, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował Zespół Polskich Bibliistów pod redakcją Benedyktynów Tynieckich, Pallotinum, Poznań – Warszawa 1971 (dalej cytowana jako BT 1971, wydanie pierwsze cytować będę jako BT 1965).

¹⁰ Św. Paweł, „Hymn o miłości”, w: Pierwszy List do Koryntian, 1:13, przeł. ks. Kazimierz Romaniuk, BT 1971

¹¹ Cyprian Kamil Norwid, *Obywatel Gustaw Courbet*, w: *Pisma Wybrane*, t. IV, s. 335.

¹² Pablo Picasso, wypowiedź do Kahnweilera, 1955, cyt. za: „L'Express”, 15 II 1996.

¹³ Pablo Picasso, „Rozmowa z Christianem Zervos”, 1933, przeł. E. Grabska, w: *Artyści osztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 553.

¹⁴ Pablo Picasso, rozmowa z Malraux, cyt. za: André Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. Anna Tatarska, PIW, Warszawa 1978, s. 67.

Powinny zostać tu odnotowane i te fragmenty z tej książki: Malraux: „Picasso mniemał, że Van Gogh naprawdę to oto miał na myśli: «W głębi jaźni nadsluchuję własnej twórczości równie tajemniczej jak Bóg»” (s. 159); „Braque powiedział mi: «gdybym był człowiekiem wierzącym, myślałbym, że niektóre obrazy noszą na sobie znamię Łaski...». Nie znałem ani jednego wielkiego malarza, ani jednego! który nie powiedziałby mi w takiej czy w innej formie: «Najważniejszy element naszych własnych dokonań i cudzych arcydzieł jest czymś niepojętym: bez względu na to, czy idzie o tajemnicę czy o jasność»” (s. 137).

Przeświadczenie to nie ogranicza się oczywiście do malarzy. Rodion Szchedrin: „mam wrażenie, że muzykę dyktuje mi ktoś z góry. Pamiętam, jak Dymitr Szostakowicz mówił: «ciągle nie pojmuję, jak napisałem *Andante* z Ósmej Symfonii»” („Forum”, 13 XII 1998). Te słowa Szchedrina przytaczam tu także dlatego, że owo „z góry” wróci w obrazach Genesis Pawłowskiego, ucieleśniających pewną ideę, czy pewien archetyp twórczości. Dla podobnych powodów przytaczam obok słowa Gropiusa, w których pada zwrot „łaska nieba”.

¹⁵ Walter Gropius, cyt. za: Herbert Read, *Sztuka a przemysł*, Warszawa 1964, s. 231–232. Dla kontrastu z malarzem cytuję architekta. Wypowiedź to tym bardziej znamienita, że ideałem wielu projektantów jest chwila, gdy potęga rozumu osiągnie swą pełnię, gdy wszystko będzie już można zaprojektować (niczego nie puszczając samopas). Wtedy świat miałby być wreszcie dobrze ułożony. Pod urokiem tej myśli znajdował się zresztą czasem i Pawłowski. W swej teorii projektowania i wzornictwa wyrażał niekiedy pogląd, że brakuje nam tylko stosownej wiedzy naukowej, odpowiednich metod, dla spełnienia tego zadania. (Skądinąd Pawłowski znał powyżej wymienioną książkę Reada, w tamtych latach zakładał wydział wzornictwa przemysłowego.)

Faktu, że w dziele pojawia się coś niezamierzonego Norwid nie ocenia negatywnie, przeciwnie zna ten bezcenny naddatek, który „bezwiednie” czasem, łaskawie, pojawia się w procesie twórczym. Dla przykładu czytamy: *Ktokolwiek albowiem zna głębie sztuki, ten wie, iż ... pracująca myśl uzupełnia się akordami, które ponad przedsięwzięty plan unoszą twórczość i bez wyraźnej woli mistrza w dzieło jego zachodzą ...*¹¹

Norwid znał, że użyję tego określenia, łaskę piękną. Łaska nie polega na podległości jakiejś zewnętrznej mocy, tym bardziej na gwałcie, w ogóle, z założenia, leży poza kręgiem przemocy. Toteż nie każda teoria podkreślająca znaczenie pozaosobowych źródeł twórczości zna pojęcie łaski twórczej.

To, że człowiek i wytworzone przezeń dzieło podlegają innej mocy niż jego własne myśli czy mniemania o sobie, że człowiek przecenia swą własną perspektywę, podkreślili zapewne najdobitniej Hegel i tzw. „mistrzowie podejrzeń”, Marks, Nietzsche czy Freud, na różne sposoby identyfikując pozaświadome siły określające los człowieka. (Tak bliskie ekonomii liberalnej pojęcie „niewidzialnej ręki” ma wiele wspólnego z marksizmem, również z optymizmem liczy na fatum.)

Zrobić coś łatwo, wiedzieć, co właściwie zostało zrobione, i co przez to...?, kto może?

Sama myśl, że trudno wiedzieć, co się robi znana jest tak dobrze i tak dawno, jak stary jest problem sumienia i odpowiedzialności (i w tej sferze nikt nie jest wolny od złudzeń).

Po prawdzie, czy sam autor to wie, co zamierzał (śmieszną jest wypowiedź krytyka, który podziwia dzieło za zgodność zamysłu artysty z jego realizacją, cóż wiemy o czyichś zamysłach)? Kto z nas naprawdę wie, co chce, co robi, a co zrobił? Ileż motywów nakłada się na najprostszy czyn. A czy motywy osobiste sprawcy, autora, są rzeczywistymi przesłankami sensu dzieła, podstawą jego wartości? Najczęściej nasze własne intencje tylko skrywają przed nami to, co zrobiliśmy.

Zaczyna się malować jakiś obraz, a później wychodzi z tego coś całkowicie innego. Doprawdy, to zdumiewające, jak mało w istocie znaczy wola artysty...¹²

Obraz nie jest czymś z góry obmyślonym i kiedy się go tworzy idzie się w ślad za ruchem myśli.¹³

Kiedy zaczyna się malować obraz, nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie. Kiedy się go kończy, także nic nie wiadomo.¹⁴

Natchnienie i łaska nieba, które umykają kontroli woli, mogą sprawić, że dzieło staje się dziełem sztuki.¹⁵

Nie przeczę, że ktoś chce, dajmy na to, namalować czarny kwadrat, ściślej: chce równomiernie zaczernić ołówkiem pole kwadratu bądź to chce czarną farbę jednolicie rozprowadzić na kwadratowym podłożu. To da się zrobić. Czy jednak w ten sposób powstały obiekt, dzieło rąk artysty, jest tożsame z dziełem sztuki? Nie. Przecież pozostają pytania, chociażby tak proste: dlaczego w ogóle kwadrat, dlaczego czarny, w jakim ogólniejszym zamiarze, dążeniu, celu, sensie to się mieści (czy on, który namalował, to wie)?

Tu traci grunt wszelki konstruktywizm, przekonanie o konstruowalności dzieł. Wyobrażenie, iż dzieło jest efektem konstrukcji umysłu, iż krok po kroku, w opanowany sposób, dzieło obmyśla się (projektuje), a potem odpowiednio realizuje, w działaniu, które tylko podąża za przed się wziętą myślą (obmysłem, pomysłem, wymysłem, projektem). Jak gdyby samo wykonanie dzieła nie należało już do procesu twórczego, a było tylko jego wtórnym przejawem, „realizacją” czegoś, co wcześniej zostało już określone i domknięte w umyśle. Jak gdyby we władzy myśli leżało dzieło i jego sens. Jak gdyby twórca, a w szczególności artysta, nie wynajdywał w działaniu, w materii. Tymczasem ta ostatnia możliwość jest zupełnie obcą dla arystokraty intelektu, który przecież pobrudziłby, zhańbiłby sobie swą subtelną, powściągliwą dłoń w kontakcie z materią! „Arystokrata” nie pozwala sobie na taką zażyłość.

Z konstruktywistyczną koncepcją twórczości łączyłbym także przekonanie, iż rozum musi kontrolować impulsywną, gwałtowną w ruchach rękę i ułożyć ją, iż musi kierować nią ciasno, ściśle według wcześniej powziętego planu. Być może w ten sposób wyraża się niechęć, a może nawet nienawiść do świata.

Brak tu zaufania do ręki, materii, losu... Jak gdyby czysty rozum mógł z wysoka, z boskich wyżyn, przyglądać się światu i go konstruować!

— Dla malarza czarny kwadrat nie jest na czarno wypełnionym polem kwadratu.

— Kto ogląda *Czarny kwadrat* Malewicza, a widzi tylko czarny kwadrat...

— Kwadrat nie jest tylko kwadratem.

— Czerń nie jest tylko czernią.

— Ręka nie jest tylko ręką.

Ile lat minęło zanim Pawłowski zbliżył się do myśli – stop! ponieważ podświadomość nie jest bezmyślna, myśli bywają nieświadome, zapytajmy inaczej – ile lat minęło zanim Pawłowski uświadomił sobie to, że zdjęcia, które wykonał podczas wakacji w Rabce to *Genesis* (a w szczególności, że to nie „Ręce” (czytaj niżej: „Ewolucja *Genesis* (1967–1984)”? On sam tylko uczestniczył w procesie stawiania się dzieła.

„Swego” dzieła? Po prawdzie, tak bliska Pawłowskiemu idea „formy naturalnie ukształtowanej”, formy, która poczyna się i kształtuje niejako sama, bez wymuszeń, a gdy się zrodzi, jest dla artysty niczym dar, łaska – idea łaski twórczej – nadaje nowy sens pojęciu autora.

— Ernst, przeciwstawiając się ideałowi „mocy twórczej artysty”, wysuwa radykalne twierdzenie, iż forma, dzieło w istocie staje się samo. Miałby to więc być samokształtujący się, samorodny, wręcz samotworzący się twór? Artysta nie byłby więc nawet współtwórcą? Drugą stroną twórczego procesu?

— Czy określenie „forma naturalnie ukształtowana” w odniesieniu do dzieła sztuki postuluje jakąś naturalną sztukę? Nie sztuczną?

— Problem związku natury i sztuki należy do centralnych w dziejach samej sztuki. Mówię w dziejach, gdyż to sami artyści nie mogą go ominąć. W namyśle i w dziele. Jeśli nawet świadomie go nie podejmują, rozstrzygają go w ten czy inny sposób samym dziełem. Także w wypowiedziach artystów wątek ten nieustannie powraca. Wydaje się, że ideał „naturalnego ukształtowania” najdotkliwiej wyrażali już nieomal wszyscy romantycy, a mianowicie twierdząc, że dzieło sztuki ucieleśnia siły naturalne.

— Jeśli więc dzieło pochodzi z natury, kto jest jego autorem?

— Pollock w roku 1942 krzyknął: „I am a nature”¹⁶. Artysta jest naturą!

— Sam geniusz, twierdził Kant w roku 1790, jest „talentem (darem przyrody), za pomocą którego «przyroda ustanawia prawa dla sztuki»”¹⁷. W tym sensie nawet artysta jest „naturalnie ukształtowany”. Co więcej, wedle Kanta wyobraźnia (czyli siła postaciowania, tworzenia obrazów) jest „potęgą w tworzeniu niejako drugiej przyrody z materiału dostarczonego jej przez przyrodę rzeczywistość”¹⁸. I wreszcie wedle Kanta sztuka jest piękną „kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje się nam przyrodą”¹⁹. Wspominam o tym także, aby pokazać, w jakim stopniu jedna z najżywczej tradycji w estetyce i kulturze, tradycja kantowska, niesie w sobie ideał „formy naturalnie ukształtowanej”.

...występował on [Max Ernst] przeciwko temu, co nazywał „mocą twórczą artysty”. Autor, mówił Ernst, ma tylko bierną rolę w mechanizmie twórczości poetyckiej, może towarzyszyć jako widz narodzinom tego, co inni nazwą jego dziełem będącym naprawdę prostym ujawnieniem „nie sfalszowanych źródeł”, mających źródło w niewyczerpalnym zapasie obrazów ukrytych w podświadomości.²⁰

Pewne idee i techniki surrealistów bliskie są koncepcji „formy naturalnie ukształtowanej” (jeśli nawet Pawłowski nie zdawał sobie z tego sprawy, tak bliska mu idea była już podejmowana także przez artystów).

Ernst nie omijał natury, w świecie roślin, minerałów, muszli znajdował natchnienie, „nauczył się rozszyfrowywać tajemnicze figury w luszczącej się ścianie albo w żyłkowaniu stropu popękane go ze starości”²¹. Do technik „automatycznych” (czyli samoczynnych, naturalnych ukształtowań) stosowanych przez niego, należały dekalkomania, *frottage*, *coulage* (ang. *dripping*).

Pokrewieństwo *action painting*, *drip and spatter* („rozlewania i rozpryskiwania”) postsurrealisty Jacksona Pollocka z wspomnianymi „technikami” Ernsta, czy w ogóle surrealistów, ujawnia się także w jego sposobie rozumienia procesu twórczego. Proces ten nie jest obróbką, formowaniem, lecz raczej wsłuchującym się dialogiem, służbą. Artysta umożliwia obrazowi objawienie się, stara

¹⁶ W ten sposób Pollock odpowiedział na sugestię Hansa Hofmanna, iż powinien pracować z naturą. Z kolei Hofmann ripostował: „Jeśli pracujesz od wnętrza, będziesz powiełał samego siebie” (dialog ten przytacza Carter Ratcliff, w: *The Fate of a Gesture*, Farrar, Straus, Giroux, New York, 1996, s. 69) W swej sugestii Hofmann najwyraźniej ostrzegał Pollocka, aby nie wychodził od własnego ja, gdyż wtedy na nim skończy.

¹⁷ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Roman Ingarden, PWN, Warszawa 1986, s. 231 (181).

¹⁸ Immanuel Kant, tamże, s. 242 (193).

¹⁹ Immanuel Kant, tamże, s. 230 (179).

²⁰ Claude Lévi-Straus, „Malarstwo medytacyjne”. Rozdział ten należy do części „Przymus i wolność” książki: *Spojrzenie z oddali*, przeł. Wincenty Grajewski, PIW, Warszawa, s. 395 (cytuję tytuły rozdziału i części, gdyż są znaczące dla poruszanej tu kwestii). Zob. także przypis ...

²¹ C. Lévi-Straus, tamże, s. 413.

²² Jackson Pollock: "I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess", statement, *Possibilities I*, Winter 1947–1948, przedruk w: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, ed. Clifford Ross, Harry N. Abrams, New York 1990, s. 139–140. Tamże Pollock stwierdza: "On the floor I am more at ease, I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around in it, work from the four sides and be literally 'in' the painting".

²³ Jackson Pollock, z relacji Jeffrey Potter, *To a Violent Grave. Oral biography of Jackson Pollock*, G. P. Putnam's Sons, New York 1985, s. 203, cyt. za: Carter Ratcliff, w: *The Fate of a Gesture*, Farrar, Straus, Giroux, New York 1996, s. 67 (Ratcliff komentuje: swym gestem artysta próbuje osiągnąć jedność „ciała i przestrzeni, malarza i malowidła” (twórcy i dzieła?!). (Przestrzeń, ciało, gest... Czynniki te występują także w *Genesis* Pawłowskiego.) To samo twierdzenie, „Obraz żyje własnym życiem”, wysunął podziwiany przez Pollocka Picasso (w roku 1933, w rozmowie z Ch. Zervos).

się mu pomóc spełnić. Pollock: „Nie obawiałem się wprowadzania zmian, niszczenia obrazu, itp., skoro malowidło ma swe własne życie. Próbowałem pozwolić mu nadejść/przybyć/ spełnić się [come through]”. Tworząc, artysta „jest w obrazie”, nie jest świadom tego, co robi, nie zdaje sobie sprawy do czego dąży, dopiero w miarę zapoznawania się z nim, zaczyna to dostrzegać, przecież obraz „ma swoje własne życie”²².

Dla Pollocka obraz jest „stanem istnienia”, formą życia, śladem procesu dokonującego się w materii farby, procesem pochwyconym i zatrzymanym w pewnej fazie. Jego własny „taniec” z puszką farby czy patykiem kąpiącym farbą, taniec wokół ułożonego na podłodze płótna, ciąg chlupnięć, rozlewań, pryskań, ciąg gestów, podporządkowany jest wylaniającej się rytmice obrazu. Pollock sam chce być „częścią malowidła”, chce być „w’ malowidle” – obrazie. Toteż w konsekwencji swój obraz pierwotnie zatytułował *Number 31*, ponieważ tak był mu bliski, tak dalece się z nim utożsamiał, iż czuł się z nim jednym, ostatecznie zatytułował: *One*. Na znak jedności, utożsamienia się z przestrzenią tego obrazu, jego kosmosem–niebem, jego otwartością. Czy w ten sposób spełniał się jego sen, spełniała się jego tęsknota? Mam na myśli sen Pollocka, który opowiedział J. Potter: „Jak gdyby jestem poza sobą samym ... Powoli poruszam się ku krańcom, ale ani nie ku przepaści, ani nie w pustkę. To, co odczuwam, to coraz więcej mnie, dalej i dalej”²³.

W jakim znaczeniu występuje słowo „technika”, gdy mowa o dekalcomanii czy „drippingu”?

Czyżby chodziło o sposoby formowania, o chwyt, narzędzia czy metody stosowane do osiągnięcia uprzednio określonego celu, wyobrażonego rezultatu, zamierzonej formy? Być może takiej pokusie – ideału mocy – ulegał czasami Pawłowski (zwłaszcza z myślą o wzornictwie, przemysłowym!). Na gruncie tego modelu działania, „wyznaczanie celów, potem dobór środków”, przesądzającą, i istotnie twórczą, jest faza pierwsza. Jednak ten model działania, a nawet samo pojęcie działania jako zbioru czynności podporządkowanych świadomie wytkniętemu celowi, nie są adekwatne w odniesieniu do twórczości. Czyż, na przykład, malarz w pierwszym określa, co chce, a potem to realizuje, czy materia, w której tworzy jest tylko surowcem poddawanym uformowaniu? Także słowa Pollocka, i robota Pollocka temu przeczą.

Prekursor surrealizmu, malarz symbolista Odilon Redon, jakże był blisko cytowanej powyżej myśli Ernsta, gdy twierdził: „W sztuce wszystko odbywa się poprzez łagodne poddanie się nadejściu nieświadomego”.

Stosunek naszych świadomych zamiarów do podświadomych motywów jest zawikłany. Najbardziej wyrafinowane gry prowadzimy z samymi sobą, szczególnie wtedy, gdy używamy zwrotu „Szczерze mówiąc...”. Jesteśmy sami sobie dalsi, niż to się nam wydaje. Czy w ogóle możliwa jest samoświadomość? Jako wyrobiony sobie przeze mnie, odczuwany przeze mnie obraz mnie samego, samoświadomość jest raczej formą samozakłamań. A to znaczy, że orzekanie na temat tego, co autor dzieła zamierzał, chciał itp., wydaje się niezwykle trudne.

A jeśli nawet jakieś dociekania psychologiczne pozwalałyby na to boskie wejrzenie w duszę artysty, jasne i wyraźne, chociażby w jego najskrytsze intencje, to cóż wspólnego z sensem dzieła miałyby to odkrycie duszy autora? Powie ktoś, że dzieło istnieje tylko z łaski myśli, jakie z nim ktoś wiąże, chociażby myśli niewypowiedzianych, ukrytych przed nami. Że tylko te myśli podtrzymują dzieło w istnieniu, a gdy one gasną znika i ono. Czy jednak znaczyć to ma, że myśli te są czyjeś? Że są tylko faktami psychicznymi? To idealistyczne stanowisko, zgodne z którym dzieła sztuki, jak wszystkie obiekty kulturowe, istnieją tylko z łaski myśli, podtrzymywane przez nie w bycie, nie wyklucza jednak i tej możliwości, że myśli to nie tylko procesy myślowe, to nie tylko owe fakty psychiczne. Myśli, przynajmniej jako to, co pomyślane, to także idee, czy chociażby idei odbicia, przeczucia... Formą życia idei są przecież myśli... Natomiast jako idee, myśli nie należą już do porządku psychiki (jakkolwiek tylko poprzez akty umysłu, ducha czy duszy, poprzez czyjeś „procesy myślowe” idee czynne są w świecie człowieka, w jego dziełach).

Kto nie zgadza się z powyższym, i twierdzi, że „liczą się tylko intencje”, ten niechaj rozważy to podstawowe pytanie, tę hermeneutyczną kwestię: Czy sens jakiegokolwiek dzieła sztuki spełnia się i wyczerpuje w intencji swego autora? Czy z chwilą, gdy artysta podjął już zamiar, gdy określiły się w nim jego intencje, tym samym określone zostały już sensy (i intencje!) jego dzieła?

Cóż tam intencje, motywy. Twórczym jest to dokonanie, które daje istnienie czemuś, co wcześniej nie było znane, nie dało się pomyśleć, wyobrazić – a więc nie mogło być zamierzone. Nie preegzystowało nawet w głowie autora. Dla niego samego jest ono odkryciem. Objawieniem! Stąd smak tworzenia!

On sam, artysta, wchodzi na bezdroża otwierające się przed nim ku czemuś, czego nawet najmniejsze przeczcucie wcześniej wcale „nie mieściło mu się w głowie”, nigdy nie wypłynęło na żaden poziom świadomości. W tym sensie dzieło jest otwarciem.

— Przewrót nieba symbolizuje otwarcie, ono samo jest otwartością.

Kategorii otwarcia nie odnoszę do dzieła sztuki w tym celu, aby wskazać na nieokreśloność pozostawioną dookreśleniu czy wypełnieniu przez swobodną grę wyobraźni, skojarzeń czy marzeń odbiorcy. Nie odwołuję się do tej cechy dzieła, która polega na jego zdolności do pobudzenia czy sprowokowania umysłu odbiorcy do tej gry. Nie chodzi mi więc o dzieło, którego modelem, ideałem, byłby test Rorschacha – test atramentowych kleksów, w których każdy widzi to, co każe mu jego charakter czy skłonność, w których każdy, nawet nie zdając sobie z tego sprawy, znajduje siebie, swe własne ja. Nie chodzi mi więc o „dzieło otwarte” (U. Eco), lecz o dzieło jako otwarcie: dzieło otwiera się na coś, co w nim, niejako samo, otwiera się przed nami (dlatego w sztuce – ostatecznie – nie chodzi o dzieło).

Otwarcie wyprowadza ku nieznanemu, ku innemu.

A przy tym bywa, że otwarcie kończy się otchłanią. Dotknięcie Innego zawsze wydarza się na krawędzi szaleństwa. Inne nie jest przecież „normalne”. Bywa, że artysta dotyka czegoś, „co w głowie się nie mieści”, co głowę rozsada, od czego można zwariować. Chroniąc się przed tym niebezpieczeństwem „normalni” bądź to wolą ośmieszyć dzieło, artystę czy krytyka, interpretatora (to, co nie jest dla nich normalne, chętnie nazwą nienormalnym, chorym, zmyśleniem, absurdem, brednią, w najlepszym wypadku nazwą to metafizyczną spekulacją...). Bądź to, nieświadomie, dzieło poddają oswojeniu. Znajdują w nim, nie zdając sobie z tego sprawy, tylko znajome sobie treści, tylko echo własnych oczekiwań, pragnień, tęsknot. Siebie (efekt testu Rorschacha, stąd powodzenie „dzieła otwartego”). Własną twarz. W ten sposób bronią się i pilnują własnych granic.

By nie być gołosłownym w powyższej ocenie Eco muszę odnotować, że zgodnie z jego koncepcją otwartość dzieła polega na „wieloznaczności przekazu artystycznego”²⁴. Otwartość dzieła polega na tym, że jego forma, dzięki swej nieokreśloności, jest „źródłem szeregu interpretacji”, jako „układ bodźców”: prowokuje do „gry swobodnych reakcji”, „nieświadomych projekcji”²⁵ („interpretacje”, o których mówi Eco, w gruncie rzeczy są projekcjami). Nie wiem dlaczego Eco dzieło sztuki nazywa „przekazem”, skoro według jego teorii dzieło nic nie przekazuje, a tylko daje pole, mówiąc po kantowsku, „swobodnej grze wyobraźni i intelektu” (w gruncie rzeczy Eco wysławia w dwudziestowiecznym języku tę ideę Kanta, z jego *Krytyki władzy sądowniczej*).

Skoro rzekome interpretacje, „odczytania”, okazują się niczym więcej jak tylko poruszeniem, rozbieganiem umysłu i zmysłów prowokowanym przez formę dzieła, bezgraniczną erupcją mnożących się przywidzeń i wwidzeń, nie będzie już zaskoczeniem, że dla koncepcji dzieła otwartego wyrazistymi przykładami mają być te utwory, w których struktury formalne stanowią „cel sam w sobie”²⁶. Już Schopenhauer podkreślał znaczenie „otwartości” czy „niedookreśloności” dzieł sztuki. Zaletę szkiców, które „nieraz mocniej oddziałują niż ich malowane obrazy”, widział w tym, iż pozostawiają „pole dla fantazji”, zostawiają jej coś „do wykonania”²⁷.

Dla Schopenhauera, w przeciwieństwie do Eco, z istotą sztuki wiąże się prawda. Prawda istnienia. Fantazja służy dotarciu do tego, co w dziele najbardziej „uduchowione”. Dzieła artystów kryją „skarby głębokiej mądrości; a to dlatego, że przemawia przez nie prawda samej natury rzeczy”²⁸. Artysta tworzy, gdyż go „wypełnia po brzegi jakaś idea” („w sensie platońskim”, jako taka niewyczerpalna, naoczna, w przeciwieństwie do pojęć).

Dochodzenie i ustalenie intencji autora dzieła nie stanowi odpowiedzi wobec sensu dzieła. Nie wytycza drogi, którą ono otwiera.

— Odróżnić należy intencje autora od intencji dzieła. — Sypnęły się komentarze do powyższego zdania, a między nie wtrąciły się i do nich uwagi. Nie pierwszy, nie ostatni raz. — Dzieło ma swe własne ukierunkowanie, zwrot, napięcie. I te nie są jego, należą do rzeczywistości, na którą dzieło się otwiera. — Czyżby interpretacja miała polegać na wykreśleniu mapy dróg, bezdroży, dorzeczy, źródeł, sieci powiązań, pośród których sens dzieła wzrasta? A może dzieło dopiero wytycza, nakreśla potencjalne związki, samo wkracza w bezdroża „białych plam”?

— Rozumiem, mówi się o *intentio auctoris*, to znaczy o intencji autora, bądź to o *intentio receptoris*, o intencji odbiorcy, a więc na przykład o *intentio lectoris*, czyli o intencji czytelnika. Ale skąd *intentio operis*? Czy nie psychologizują pojęcia intencji, skoro jednak trudno mi przystać na odniesienie go do dzieła? Martwego tworu pozbawionego przecież woli? Skąd w nim jakieś dążenie, ukierunkowanie, ruch? Czy przywiązując wagę do pojęcia intencji nie podporządkowujemy sztuki retoryce? To retoryka traktuje dzieło jako realizację i

²⁴ Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Galuszka, Lesław Eustachiewicz i inni, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 9. W PRL, w czasach socjalizmu, ta książka Eco mogła mieć duże znaczenie dla polskich artystów dla tego już tylko powodu, że mówiła o „otwartości” (*Spoleczeństwo otwarte* Poppera oczywiście nie było wtedy publikowane).

²⁵ Umberto Eco, tamże, kolejno s. 14, 159, 184, 172.

²⁶ Umberto Eco, tamże, s. 12.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1994, tom II, s. 583, 584; rozdział 34, „O samej istocie sztuki”.

²⁸ Arthur Schopenhauer, tamże, s. 582, i dalej: „każdy, kto czyta wiersz lub ogląda dzieło sztuki, musi sam przyczynić się do wydobywania na jaw tej mądrości; pojmuję z niej więc tyle tylko, na ile pozwalają jego zdolności i wykształcenie”.

ucieleśnienie intencji, w dodatku stosowne do zakładanej publiczności, w którą intencja mierzy i w którą chce utrafić. Dzieło wtedy zostaje pojęte na podobieństwa środka komunikacji, przekazu. Jak gdyby twórczość, artystyczna w szczególności, polegała na doborze środków do wytyczonego celu, jak gdyby tworzenie miało strukturę finalną, teleologiczną, to znaczy było ukierunkowane na realizację jakiegoś celu. Nie, tworzenie nie jest interesownym działaniem instrumentalnym, nie wiem, czy w ogóle w swej istocie jest jakąś formą działania. Tyle, że żyjemy w czasach, które za jedyną formę aktywności uważają działanie.

— Dzieła sztuki żyją!

— W tym wyliczeniu łacińska tradycja w ogóle nam nie pozostawiła pojęcia intencji świata dzieła, intencji jego otwartości, tego, na co ono się otwiera!

— Odróżniałbym dzieło artysty, a więc coś, co on zrobił i pozostawił, od dzieła sztuki. Dzieło, dokonanie artysty, stanowi tylko punkt wyjścia, pretekst, inicjację. Artyści zbyt wiele sobie przypisują sądząc, że są autorami dzieł sztuki. Te są większe niż oni. To cud, ale, mówiąc w przenośni, skutek jest większy niż przyczyna, przerasta ją, to znaczy artystę.

— Tak, czy tak, dzieła sztuki żyją.

— Łacińska spuścizna pozostawia nam rozróżnienie *auctor* i *artifex*, autora i wykonawcy. Realizatora, budowniczego. Przez autora rozumie się osobę inspirującą przedsięwzięcie, rzucającą myśl leżącą u podłoża całego przedsięwzięcia, ożywiająca i przenikająca je²⁹.

— Pawłowski kreśli ideał artysty, który inicjuje.

— Nie potrafię przeprowadzić tej linii podziału w artyście zgodnie z tym rozróżnieniem, oto *auctor*, oto *artifex*. Czy miałoby to znaczyć, że myśl w sztuce rodzi się jeszcze zanim artysta dotknie materii? O nie, rzeźbiarze myślą w kamieniu, malarze w zmysłowości substancji pigmentów, śladem włosia pędzla, w żywiole światła, faktur. Rzemiosło ich nie jest beznamiętnym, wyczynowym stosowaniem środków, receptur, przeciwnie, ma charakter rytuału, obrzędu, stworzenia. Każdy artysta musi znaleźć jeszcze raz początek stwarzania, od nowa. Tę liturgię. Ponieważ artyści współcześni przez rzemiosło rozumieją tylko ową „kucharską” recepturę, laboratoryjną, metodyczną technikę, zlekceważyli w ogóle rzemiosło...

— Już co najmniej Kant wskazywał, że autor czasami mówi coś „wbrew własnej intencji”. Wypowiedziane, nie jest wówczas tym, co chciane. Sławny fragment z *Krytyki* Kanta, tak często przytaczany, głosi, że autora można „rozumieć lepiej, niż on sam siebie rozumiał”³⁰, *besser zu verstehen als er sich verstand*. Czy znaczy to, że chodziłoby o zrozumienie autora, a nawet o jego samorozumienie? Jeśli jednak czytać cały akapit okaże się, że chodzi o rozumienie dzieła autora, o rozumienie myśli wypowiedzianych „o przedmiocie”, o to, jak je należy rozumieć. Powiedziałbym: Kantowi chodzi o to. Mówiąc „Kant” wcale nie mam na myśli żywego Kanta, tylko dzieło. Potoczne zwroty, takie jak „u Kanta” czy „z Kanta” wskazują przecież na jego twórczość, dzieło właśnie.

— W ten sposób, obawiam się, znika wam z oczu człowiek. Zresztą czy rzeczywistość, na którą otwiera się sztuka, nie jest zawsze tylko rzeczywistością czyjegoś doświadczenia i działania, czyjejs kontemplacji i medytacji, słowem, nie dającą się oderwać od czyjejs aktywności, czyjegoś życia i żywota? Czy otwarcie na rzeczywistość, na istnienie, otwarcie, które zawdzięczamy jakiemuś artyście, byłoby możliwe bez jego chorób, dolegliwości, cierpień? Bez jego ciała, mało powiedziane, bez jego biologii? A ciało, rzekomo?, rzeczywiście?, wraz ze wszystkimi swymi przypadłościami, pełni tylko rolę środka, narzędzia, zbędnego z chwila osiągnięcia celu? Czy to tylko słupy, drabiny, po których wspina się, rusztowania, dzięki którym wznosimy, a już niepotrzebne i nieistotne, burzone i usuwane z chwilą, gdy dzieło zostało stworzone?

— Przecież, po prawdzie, własna biologia, fizjologia, własny organizm, nawet organ, choroba, dla człowieka zawsze są już interpretacją, symbolem, postrzeżeniem, on i widzi przez pryzmat własnej duchowości, kultury. Własny organizm jest dla nas własny, a nie niczyj, właśnie dla tego, że nie jest organizmem naukowej analizy, ale już odczuwanym przez nas samych, i takim, jakim wydaje się być nam samym w tym odczuwaniu. To ciało, a nie organizm. Dlatego jednak nie ma sensu pogląd głoszący dualizm ciała i duszy, wyobrażenie, iż dusza, czy duch, używa swego ciała dla siebie wiadomego celu, a potem,

²⁹ Por. Hannah Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1994, s. 150.

³⁰ Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. II, A 314, przeł. Roman Ingarden.

niczym narzędzie, odkłada je na bok, rzekomo nieistotne. Jak gdyby nie przenikał go żaden sens. Jak gdyby duch nie splatał się z materią, był czymś poza poruszeniem na powierzchni twarzy... , poza gestem ręki.

— Ręka nie jest tylko ręką.

— A nie jest A? Najpewniej używasz słowa „ręka” w dwu różnych znaczeniach, a kokietujesz nas tym sformułowaniem urągającym logicznej zasadzie niesprzeczności. Ma to znaczyć, że rzeczy nie muszą być tylko tym, czym się wydają?

— Pełne są pozoru?

— Ponieważ przed chwilą padło nazwisko Kanta, wtrącić muszę, że rzeczywistość, o której była mowa, rzeczywistość, na którą otwiera się sztuka, jak sądzę nie odpowiada Kantowskiemu pojęciu rzeczy, samej w sobie. — A wtrącał Erudyta. — To nie rzeczy... wistość, gdzie rzeczy są określone same w sobie, w swym bycie niezależnie od tego, czy i jak je ktoś widzi, słyszy, dotyka... Kant zdaje się sądził, że człowiek tam się nie przebija. To niepoznawalna sfera. Czy nie kusi was myśl o prawdziwej sztuce, która wybija „okno w absolut”? W otwartości, gdzie płonie prawdziwe źródło świata?

— Płonie? Płynie?

— Nic nie trzeba burzyć, wybijać. Przychodzi chwila, gdy mur, gdy świat rozwiewa się jak złudzenie.

— Powtórzę, kładąc nacisk na dzieło tracicie z oczu człowieka. Czyżby od samego van Gogha ważniejsze były dla was jego obrazy? Od przeżycia analizy? Czy jest coś wyższego i donioślejszego niż człowiek?

— Dzieło, jako otwarcie, z jednej strony patrząc przybliża ku nam coś zewnętrznego, co poniekąd nie mieściło się nam ani w głowie ani w sercu. Z drugiej jednak strony z tą samą chwilą otwiera się coś dotąd skrytego i nieobecnego w nas samych. Przynajmniej, kiedy przekracza próg *revelatio* jest zarazem otwarciem się głębi duszy. Wyzwała... głos innego we mnie. Prawda dzieła staje się, i odtąd jest, prawdą człowieka. Nie powiem, że „mówi ci, kim jesteś”, gdyż nie towarzyszy temu świadomość własnego ja... Głębia duszy otwiera się w spojrzeniu w głąb świata... W otwartości...

— Dłonie świętych postaci z obrazów El Greco unosi wzlot otwarcia, całe są otwarciem, chłonne jak miłość, tym samym gestem pragną jej i ją wypowiadają. Skrzydlate. Lotne. Łagodne jak tchnienie. Prześwietlone tym, za czym tęsknią, i ku czemu się unoszą. Mam przed oczami jego *Zestanie Ducha Świętego*, *Zmartwychwstanie*, *Wniebowzięcie*, portrety ewangelistów...

— Głębia duszy otwiera się w spojrzeniu w głąb świata... W otwartości.

— I znajduje siebie, jaką naprawdę jest? Wedle tej podobnych legend, gdy dusza sięga nieba, oznacza to, że przekroczyła zarazem pewien próg wewnętrznej przemiany. Odwrocie ekstatycznych wędrówek stanowią wewnętrzną, ponowne narodziny...

— Przestrzeń dzieła sztuki jest sfera duchowa, tam, w istocie, rozgrywa się każde.

Popularna dziś, ekspresjonistyczna estetyka dzieła sztuki pojmuje jako wyraz, uzewnętrznienie uczuć artysty, jego wewnętrznego życia, jego indywidualności czy jego Ja – i wszystko to chce uczynić treścią doświadczenia, przeżycia dzieła. W skrajnym wypadku estetyka taka chce artyście zaglądać do spodni, pod spódnicę, czy pod sutannę.

To jedno z wyobrażeń (modernistycznych?) twórczość artystyczną traktuje jako sublimację i ekspresję napięcia erotycznego.

Mistrzem krytyki ekspresjonistycznego rozumienia sztuki może być dla nas Vincent van Gogh. Pisał: „to po prostu bezczelność ze strony krytyka, gdy nie potrafiąc się wypowiedzieć o dziele artysty chce coś wyłowić w prywatnym życiu artysty ... wolno ci oglądać niemowlę, ale nie wolno podnosić koszuli matki i szukać na niej śladów krwi...”³¹.

Porównanie dzieła sztuki do niemowlęcia, a artysty do matki, dla van Gogha zbiega się z jego przekonaniem, że dokonanie artysty jest niemożliwe bez pokory, bez wyrzeczeń. Van Goghowi obcy jest ideał mocy twórczej artysty czy ideał woli twórczej.

Artysta porównuje się do kobiety! (Yin.)

Jeśli tworzenie jest niczym brzemienność i poród, nie zapominając o poczęciu, znaczy to, że artysta „nie jest panem sytuacji, lecz jej sługą”³².

³¹ Vincent van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze i M. Chełkowski, Warszawa 1964, s. 171.

³² Wniosek ten konsekwentnie wyciąga, również przywiązany do metafory porodu Andriej Tarkowski – *Czas utrwalony*, przeł. Seweryn Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 32.

³³ Zob. Janusz Krupiński, „Spór o «Buty» van Gogha. Sprzeciw M. Shapiro wobec interpretacji M. Heideggera”, w: *Estetyka a hermeneutyka*, red. F. Chmielowski, UJ, Kraków 1990, s. 127.

³⁴ Carl Gustav Jung, „Psychologia i literatura”, w: *Archetypy i symbole*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 400.

³⁵ Carl Gustav Jung, tamże, s. 398.

³⁶ Carl Gustav Jung, *O naturze kobiety*, wybrał i przełożył Magnus Starnski, BRAMA, Poznań 1992, s. 14.

³⁷ Analogię tych ostatnich pojęć oraz to, że wyjaśniają one „obiektywność” obiektów kulturowych, wskazywałem w: Janusz Krupiński, *Z-wiednie*, Kraków 1993, rozdz. „Subiektywizm?”, s. 34–40.

³⁸ Zob. Ernst Gombrich, „W poszukiwaniu historii kultury”, przeł. Antoni Dębicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 302–345.

³⁹ Erwin Panofsky, „Ikonografia i ikonologia”, przeł. Krystyna Kamińska, w: *Studia z historii sztuki*, PWN, Warszawa 1971, s. 32.

Dzieło sztuki jest uwarunkowane nie tylko z jednej strony przez pewien materialny twór, (nośnik), a z drugiej przez człowieka, który go widzi, odczuwa, spostrzega, doświadcza, w nim wypatrując, wynajdując, w-widząc (nieświadomie czyniąc go przy tym podłożem swych projekcji). Trzecim fundamentem czy źródłem dzieła jest świat idei, jakkolwiek ten świat pojąć (za Platonem, N. Hartmannem, Popperem czy Jungiem). To świat, który znajduje się ponad nami, u góry, gdyż jest ponadjednostkowy, indywidualny, ponadosobisty — idee są niezależne od tego, czy o nich myślimy czy nie, co o nich myślimy, czy nimi myślimy czy nie.

Dzieła sztuki mają charakter ideatywny, tzn. związane są z ideami, polegają na związku z ideami. Dzieło sztuki wylania się w tym powiązaniu (co najmniej trójstronnym, jeśli rzeczywistość, na którą ono się otwiera nie jest tożsama ze światem idei). Interpretacja polega na zawiązywaniu lub odkrywaniu tych relacji, odniesień. Także do innych dzieł, ze względu na uobecnianie przez nie idee — nieobojętne dla interpretowanego dzieła czy jego sensu (dalej: dla rzeczywistości, której obrazem jest dane dzieło) czy ze względu na rzeczy, na rzeczywistości wiążące się z rzeczywistością, na którą otwiera się dane dzieło. Konstelacje takie, dzieł, idei, rzeczy, nie są ustalane raz na zawsze. Tym niemniej, odniesienia takie dzieła sprawiają, że nie można interpretować jak kto chce (wspomniane akty projekcji mogą mieć swe źródło obiektywne w świecie idei — te określają punkt widzenia interpretacji).

Tym chętniej cytowałem tu właśnie van Gogha, że w powszechnym mniemaniu uchodzi on za prekursora ekspresjonizmu. Jednak nie miejsce tu, aby dowodzić, że nawet w autoportretach van Gogha nie chodzi o jego własne Ja, nie chodzi mu o siebie samego — na własnym przykładzie pyta się o każdego człowieka ³³. Van Goghowi chodzi o coś większego niż on sam. Zresztą gdyby było inaczej, tym samym sprzeniewierzyłby się tak mu przecież bliskim idealom przenoszonym przez chrześcijaństwo.

Trafności porównania stosunku dzieła i artysty do związku dziecka i matki Jung upatruje w fakcie, że „dzieło wyrasta z nieświadomych głębi — z królestwa Matek” ³⁴. Jung ma na myśli „zbiorową”, a więc ponadindywidualną, „nieświadomość”. W jej „głębni” leżą archetypy — nadkulturowe, uniwersalne prawzorcy, praobrazy naszej duchowości. Nieświadomy charakter archetypów wynika stąd, to nimi człowiek widzi i myśli. Określają, co widzi i myśli, same pozostając uprzednimi w stosunku do widzianego i pomyślanego. Myślimy, odczuwamy, formujemy nimi, poprzez nie, a rzadko lub wcale nie myślimy o nich, nie są przedmiotem naszej uwagi.

W świetle pojęcia „nieświadomości zbiorowej” psychologia indywidualna, osobowa okazuje się nieadekwatną wobec sztuki. Wypowiadając się w tej sprawie Jung wprowadza wręcz odróżnienie między człowiekiem jako osobą oraz jako twórcą, artystą — „jako artysta jest swym dziełem”; m.in. na tej podstawie Jung twierdzi, że „Motywy osobiste są ograniczeniem, ba, wręcz grzechem sztuki. «Sztuka», która wyłącznie lub w przeważającej mierze ma charakter osobisty, zasługuje na to, by traktować ją jak nerwicę” ³⁵.

(Kwestia ta ukazuje, jak daleko teorii Junga do freudowskiej psychoanalizy. *A propos*, jedno z pierwszych pytań, jakie mi zadawano w USA po prezentacji Genesis Pawłowskiego — zadawano mi je w przekonaniu, że odpowiedź stanowić może klucz do zrozumienia dzieła — brzmiało: *Was he agay?*)

W przekonaniu Junga: „Archetypowe wyobrażenia to najwyższe wartości w ludzkiej psychice, od niepamiętnych czasów zamieszkują nieba wszystkich ras” ³⁶. W pewnym sensie, jeśli rozumiem Junga, archetypy stanowią naturę człowieka, źródło człowieczeństwa. Jednak jako wzorce nie tyle są czymś, czym jednostka po prostu jest, czymś danym jej wraz z faktem istnienia, jako wzorce są raczej zadaniem jednostki („nie dane, lecz zadane”). Mianowicie zadanie życia jest zadaniem ich ucieleśnienia, życia zgodnie z nimi. Natomiast życie czymś, co tym prawzorcom, praobrazom nie odpowiada, życie obrazami, które nie mają w nich oparcia czy źródła, życie wbrew tym praobrazom, życie własnymi fantazmatami, jest życiem wbrew temu, czym się w istocie jest. Na tym polega utrata tożsamości, rozdziarcie, rozszarpanie człowieka. Życie pozorne, nieautentyczne. Fałsz. Wtedy przepaść dzieli nas od nas samych. Dlatego nieprawdą jest, że każde dzieło sztuki, chcąc nie chcąc, wyrasta z tej głębi. Z perspektywy Junga sensownym wydaje się pojęcie fałszywego dzieła sztuki, wypływającego z zatrutego źródła, ze źródła, jak powiedziałbym: „fatamorganicznego”. (Nieświadoma głębia — matka, kobieta — ziemia — ciemność, czerń... To „równanie”, ten symbolizm, jak sądzę, obecny jest w Genesis Pawłowskiego, dziele, które nie tylko jest dziełem, ale ukazuje, ucieleśniając sobą, narodziny prawdziwego dzieła, proces twórczy. Jednak w perspektywie Genesis dzieło nie wyrasta tylko od dołu, z nieświadomych mroków — nie przeoczmy obecności nieba (i jego symbolizmu)! Jest również wydobyciem na jaw, wyjściem na światło? Jest pragnieniem tego, co zamieszkuje niebo? Wiele pytań nasuwa się w związku z tym.)

Ponieważ „nieświadomość zbiorowa” jest najczęściej negowaną koncepcją Junga sądzę, że warto wspomnieć jej analogie, być może z ich perspektywy stanie się bardziej zrozumiałą (uwagi poniższe stanowią projekt odrębnego studium):

Wydaje się, że Junga inspiruje platońska koncepcja świata idei czy kantowska koncepcja apriorycznych form widzenia i myślenia („kategorii”). Pojęcie „nieświadomości zbiorowej” jest do pewnego stopnia odpowiednikiem „ducha czasu” Hegla, „ducha obiektywnego” („ducha wspólnoty”) N. Hartmanna i „Świata 3.” K. Poppera ³⁷. W przeciwieństwie do Junga, Hegel, Hartmann i Popper podkreślają historyczną i kulturową zmienność tych światów, lokują w nich znacznie więcej niż tylko jakieś formy kategorialne, zasady, prawzorcy, praobrazy czy archetypy.

(Historia sztuki dotyczyła tych spraw, dopóki zajmowała się kwestią stylu. Jak sądzę sposób, w jaki historyk sztuki E. Gombrich odrzuca sensowność pojęcia „ducha czasu” jest przykładem „wylania dziecka z kąpielą” ³⁸. Żałować można, że Gombrich nie przyswoił historii sztuki jungowskiej koncepcji „nieświadomości zbiorowej” lub koncepcji swego przyjaciela, tak przezeń wysoko cenionego, K. Poppera, a mianowicie koncepcji „Świata 3”. Na gruncie historii sztuki pewnym odpowiednikiem koncepcji Hegla, Hartmanna czy Poppera, jest E. Panofsky’ego koncepcja warstwy ikonologicznej obiektów kulturowych. Ma on na myśli czynniki określające postawę wobec świata, typ umysłowości: „leżące u samego podłoża zasady ... przyjęte przez jedną osobowość i skupione w jednym dziele” ³⁹. Zauważmy: jeśli nawet zasady te przyjęte są przez osobowość, składają się na nią, i są skupione w dziele, to nie znaczy, że pochodzą z tej osobowości, że są czymś jej czy tego dzieła.)

Sam artysta, jeśli uwierzył w estetykę ekspresji uzewnętrznienia, twórczość traktuje jako formę ekshibicjonizmu. Zajmuje nas sobą. Gawiedź zaś marzy o powtórzeniu przeżyć idola. Dzieło jest dla niej narzędziem mającym odtworzyć i wywołać stany jego autora, artysty. Stąd rozumieć to czuć, to jeszcze raz przeżyć „na całego” euforie, konwulsje, spazmy – emocje – z których rzekomo poczęło się dzieło, odnaleźć, obudzić w sobie impulsy, z których się narodziło (po części teoria ta może być dalece trafną w czasach, gdy człowiek, gdy artysta owładnięty jest przez impulsy czy namiętności, wydany na ich pastwę utożsamia się z nimi, i gdy go „nosi” (gdy go noszą) sam nazywa to „autentyzmem”, „naturalnością” i „spontanicznością”, nazywa to „życiem”, i mniema, że on je ma, chociaż po prawdzie to ono panuje nad nim, targa nim).

Uczucia artysty ważne są tylko o tyle, o ile otwierają (jego i nas) na sferę odpowiadających im, i wskazywanych przez nie, odczuwanych w nich wartości. Idei. Po-wolań.

Wierność interpretacji dzieła nie polega na wierności jego autorowi, na wierności domniemanym intencjom autora, lecz na wierności temu, na co otwiera dzieło – tej jego rzeczywistości... Tam źródło bije. (Bądź wysycha.)

Pod ciężarem intencji autora dzieło obniża lot. Nie wzlatuje. Zamiary, zamysły, koncepcje tylko przykuwają do czegoś, zawężają doń horyzont.

Sam artysta służy temu otwarciu, podejmuje ten ruch, to ukierunkowanie, czy to napięcie, z którego poczyną się dzieło – w mignięciu natchnienia, w inspirującej odsłonie, w istotowym wglądzie. Wpierw i ostatecznie, ukierunkowanie i napięcie, a nawet otwarcie to, odsłona i wgląd (choćby ukazyjące pustkę, ciemność, nicność), podejmowane i poświadczane w dziele, przynależą do samego istnienia (gdyby w pierw tam nie leżały, oznaczałoby to, że dzieło je tam wnosi?). Ukierunkowanie nie obchodziłoby nas, gdyby było właściwe tylko samemu dziełu, a nie – przynajmniej w domniemaniu, bądź potencjalnie – samemu istnieniu (powiedzmy, „światu”, czy „życiu”).

Autor, podobnie jak tak zwany „odbiorca”, często zbyt łatwo ulega narzucającemu mu się znaczeniu dzieła. Czy jednak to, co nam się narzuca w dziele wyczerpuje jego pełnię? Czy to, co nam się w dziele narzuca najczęściej nie jest tylko czymś przez nas samych jemu narzuconym, a nie narzuconym, a więc czymś, co przystania i skrywa dzieło – a ponieważ dzieło jest otwarciem – przystania otwierające się w nim Inne?

Z drugiej strony, nieszczęśliwym jest artysta, który nigdy nie zobaczył, co mu się w dziele widzi, malarz, co nigdy nie zauważył, co mu się w obrazie chce pojawić, przeocza wszystko, co w podjętym planie się nie mieści, i wypatruje tylko tego, co zamierzał namalować. Powiedzieć. Ta sama pycha (skrywana przez ambicje, małość?) każe mu zresztą z góry wzgardzić wszelkimi potencjalnymi uwagami odbiorców i krytyków. On na nic nie czeka. On realizuje.

Twierdzenie, że tworzenie nie jest poszukiwaniem czegoś czy dążeniem do czegoś, lecz znajdowaniem, znalazło wiele, często niezależnych od siebie sformułowań. Wspólna im wszystkim argumentacja podkreśla, iż szukanie wyklucza otwartość, zamyka.

Zapewne najsłynniejsze zdanie w tej kwestii padło z ust Picassa. Pytany o swe poszukiwania, z pirytowaniem miał odpowiedzieć: „Ja nie szukam, ja znajduję!”.

Dlaczego Innego nie można szukać? Wskazówką jest fakt, iż coś, czego szukam musi być mi już uprzednio jakoś znane – przecież wiem, czego szukam. A więc, gdy szukam, z góry zawężam pole uwagi do czegoś, co mieści się w mym oczekiwaniu. Innymi słowy nie znajdę niczego innego, co nie mieściłoby się w mej „głowie”. Wszystko sprowadzę do znanego. Znajdę tylko siebie, coś, co mi odpowiada, zamykam się na coś zupełnie innego. Kto kieruje się swą potrzebą zwraca uwagę tylko na coś, co wydaje mu się potencjalnym źródłem zaspokojenia tej potrzeby. Nic innego dla niego nawet nie (za-)istnieje, nic innego go nie poruszy. Świat czyni on korelatem swoich oczekiwań.

To bezinteresowność, polegająca na zawieszeniu własnych zainteresowań, interesów, potrzeb, pragnień, projektów, na wyrzeczeniu się woli, jest warunkiem otwartości (ideał łaski twórczej jest więc logiczną konsekwencją pojęcia tworzenia jako otwarcia na to, co inne, na Inne). Kant, który pierwszy mówił o „bezinteresowności” jako warunku otwarcia się na to, co piękne, definiował ją jako zawieszenie sądu o rzeczywistości tego, co piękne. Podejmując ten trop twierdziłbym: twórca przedwcześnie pytając o realność czegoś mu się pojawiającego tym prędzej ogłosi je nierealnym, im bardziej jest mu obce, im bardziej Inne. W efekcie porzuci otwierającą się drogę (tworzenie wymaga gotowości podjęcia ryzyka, wstępując na drogę nie wiemy jeszcze czy dokądś prowadzi, czy nie jest pozorem).

⁴⁰ Andriej Tarkowski, *Czas utwalony*, przeł. Seweryn Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 32, 31 (teologia ikony, tak bliska reżyserowi filmu *Andriej Rublow*, ocze-kuje, że obraz będzie wypływał z natury tego, czego jest obrazem, nie przesłonięty niczym, co pochodziłoby z twórcy).

⁴¹ Martin Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficz-nych*, przeł. J. Doktor, PAX, Warszawa 1990, s. 88, 89, 99, 86.

Ty jest niepojmowalne, nieuchwytnie, nie daje się określić, uchwycić, ogarnąć, zatrzymać... Za takim rozumieniem Ty, podobnie jak za Levinasa koncepcją Innego, najwyraźniej stoi starotestamentowe wyobrażenie Boga. Pouczające są już w tym względzie rozważania poświęcone imionom Boga.

^{41A} Barnett Newman pragnie, by jego malarstwo mogło dopuścić Głos z gorejącego krzewu.

Newman, autor *Genesis* (1946), obrazu z czarnym słońcem. Newman, autor *Voice of Fire* (1967): wysokie malowidło, pas, kolumna płomienia czerwieni w osi pionu, obok pasy nocy. Artysta zalecał, by podejść blisko... Czy pomyślał, przypominał też o tym, że do Niego zbliżyć można się tylko boso (czytaj Wj 3,5)? Wtrąć: podobnie abstrakcyjna obrazowość cechuje ikony Pani Gorejącego Krzewu. Przykładem XVI-wieczna Hodegetria („Wskazu-jąca Drogę”) należąca do zbiorów Monasteru Świętego Cyryla Bielezijskiego. Widzę tam czarny kwadrat jako Niewidzialne Praźródło, z którego wszystko się wyłania. Czarny... ba, czelusć, otchłań czerni, w głębi zielonego kwa-dratu/rombu krzewu, w jego wąskich ramach, marginesach (to prefiguracja obrazu Malewicza, u niego rama, tło bieli). Ten zielony z kolei w ognisku czerwonego rombu...

Przypomnę: „Krzew płonął ogniem, a nie spłonął od niego” (Wj 3,2). Ogniem, który nie spala, nie niszczy. W jego płomieniach, czy z nimi, dla Mojżesza słyszalny stał się głos Tego, co „zstąpił z nieba”. Głos niewidzia(l)nego: świadom boskiej obecności „Mojżesz zaslonił twarz, bał się bowiem zwrócić oczy na Boga” (Wj 3,6). Na prośbę Mojżesza Bóg wypowiada swe imię (Wj 3, 14). W jego zapisie badacze i tłumacze wynajdują liczne sensory, w szczególności: „JESTEM, KTÓRY JESTEM”, „Jam jest, który jest”, „Istniejący”, „Ten, którym powinie-nem być”, „On powoduje, że się staje”, a nawet „I am the dynamism itself”. Zauważmy, „szkiełkiem i okiem” wynajdują te znaczenia w literach, czterech (to tetragramm). Czy w ogóle próbują się zbliżyć do światła gry płomieni tego ognia? Kto słyszy Głos...?

⁴² Antoine de Saint Exupery, *Twierdza*, przeł. Aleksandra Olędzka-Frybesowa, PAX, Warsza-wa 1985, s. 176.

Do artystów, którym bliska jest wspomniana tu максима Picassa, należy A. Tarkowski (za którym stoi ideał objawienia, prawostawie i teologia ikony). Odrzuca on „twierdzenie, że artysta «poszu-kuje» swojego tematu”, temat „dojrzeva w nim jak owoc i domaga się wyrażenia – to jest jakby poród...”. Reżyser filmu *Rublow* odmawia artyście prawa do kierowania się swymi zamysłami czy zainteresowaniami i obciążania nimi dzieła, i pisze: „Tworząc obraz artystyczny [twórca] prze-zwycięża swój zamysł, gdyż wobec odczuwanego przezeń obrazu świata, doświadczanego jako objawienie, zamysł okazuje się blahy” ⁴⁰.

Inne, na które otwiera się twórca, M. Buber nazywa „Ty”, gdyż wobec czegoś traktowanego jako Inne, Ja mówi „Ty”. Także Buber podkreśla wielokrotnie, że „Ty” nie można szukać, że przychodzi nie szukane, nie wezwane, nie można go przewidzieć, „i znika, gdy się go zatrzymuje” ⁴¹. Buber odróżnia „Ja”, które na coś mówi „to”, „ono”, od „Ja”, które mówi czemuś „Ty”, to pierwsze Ja chce, dąży, forsuje, działa, używa... Przyjmując teorię Bubera, dwu Ja, możemy teraz twierdzić, że Ja, które porzuca artysta, twórca, to Ja właściwe traktowaniu wszystkiego jako To, Ono).

Twórca nie szuka. Co najwyżej czeka. Pytanie o intencje artysty wchodzi na fałszywy trop, co najmniej w tych granicach, w jakich prawdziwe jest twierdze-nie o tworzeniu jako znajdowaniu.

— Wynajdywaniu!

— Odkrywaniu.

— Czerpaniu.

— Otwarcu.

W dziele, które się udało, da się słyszeć głos potężniejszy niż głos arty-sty. ^{41A} Artysta, który sam doczekał tej chwili mówi potem jak Leonardo z myślą o *Giocondzie*: „pewnego dnia udało mi się namalować coś boskiego”. „Boskie” jest najwyższym imieniem Innego. Nie trzeba chyba podkreślać, że „poszuki-wanie Boga” grzeszy brakiem pokory, poszukujący usurpuje sobie, że ma jakieś pojęcie Boga; poniża Boga sugerując, że człowiek może mieć o nim pojęcie, i że to on może Go znaleźć. Teologia apofatycka, negatywna, zbudowana jest na tym przeświadczeniu.

— „Potężniejszy głos”? Ma to znaczyć tu tylko tyle: wyższy, bliższy prawdy?

Przecież nie „silniejszy” w znaczeniu wywierania wrażenia, brak tu jakiegokolwiek przemocy. Jakkolwiek każdy twórca zna pewną konieczność.

— W tej sprawie odsyłam do starych dyskusji nad kwestią wolności, jakie wywołały stwierdzenia typu „Chcę czego Ty chcesz, Panie!”.

— Da się słyszeć głos potężniejszy? Och, – a westchnął Apofatyk, z pamięcią o danej mu niegdyś chwili – Przebija się nieskończone milczenie! Z głębi. Niemej. Przesyca swoją aurą... niemoty, obojętności, ciszy.

— Pochłania.

— Głos obrazu, widzisz, słyszysz oczyma?

— Przychodzi, kształt, twarz. Nawet artyści garnarze „czuwają po nocach dla jakiejś twarzy, która powoli wychodzi naprzeciw pragnieniom ich serc” ⁴².

— Właśnie, jakie obrazy przyjdą ku artyście, Co?, jeśli jego serce nie bije pragnieniem, jeśli na nic nie czeka, czuwając?

— Jeśli nie kocha nieznanego!

— Jakże wsłucha się w spojrzenie tego oblicza, jego nie-obecność, prośbę, milczącą?

— Ono dar jego uczuć samo bierze, i niesie, porywa go w świat swój.

— W otwartość...

— Pociąga was mit tchnienia, które płynie od samych rzeczy, od strony bytu, istnienia? Co płynie z samego źródła bytu, snuje go i określa swą aurą, jak jakaś przedświata świata? Mit tchnienia, które jest naturą bytu, prawdziwym obliczem rzeczywistości? Twarzą w twarz, chociaż przez mgłę? O nie! To spojrzenie, z którym nie można się spotkać! Miałby tego, w chwili natchnienia, w prze-błysku ośnienia dokonać artysta? Potrafi wytrzymać, chociaż jego powiew? A mit idzie dalej, śpiewa o artyście, który pozwala mu się przeniknąć, nawet po końce palców, po kierunek ich gestu, i jest mu potrzebny, by było obecnym, by stało się postacią, ciałem! W dziele sztuki, poprzez nie, a nawet nim.

— Potężniejszy głos. W dziele da się słyszeć głos potężniejszy niż głos artysty. Dodam, że nie jest to też głos samego dzieła. Dlatego traci na znaczeniu, i blaknie, to wszystko, co by powiedział, czego by nigdy nie powiedział, i co faktycznie mówił sam artysta. Co by napisał, na co by się zgodził, a na co nie.

— Dlatego też krewni, kochanki czy kochankowie artyści, z takim ciepłem noszący w żywej pamięci każde jego słowo, jakie wypowiedział do nich,

na których ramionach ciągle spoczywa dotyk jego rąk, mogą być głusi i ślepi na głos dzieła, na głosy dopuszczane przez jego dzieło.

— Są przecież, jako czytelnik Norwida przytoczę to zdanie, są „rzeczy, które wiednie lub bezwiednie poeta mówić musi, choćby nawet nie chciał, choćby niemową był”⁴³. Myśl, iż dzięki dziełu da się słyszeć „głos silniejszego od naszego”, z perspektywy Norwidowskiej jest tylko reminiscencją idei „Słowa”. I o tyle myśl ta jest Norwidowi bliska. W autentycznym dziele sztuki upatruje on „cień, który z łona najnieskończonej wyższej prawdy upada”, ten „świadczy albowiem, że poza słowami naszymi jest jeszcze żywot Słowa!”⁴⁴

— Zauważmy olbrzymią niewspółmierność pomiędzy myślą człowieka, jako procesem myślowym, a tym, co on pomyślał i tym, co pojawia, co dopiero zjawia się w jego myślach... Za czym on nadąża... Bądź przed czym ucieka...

— Ręce Genesis, wylaniające się z nich postacie, górują nad punktem widzenia, z którego się ukazują.

Intencje autora dzieła nie mogą być utożsamione ze źródłami dzieła również dla tego powodu, że duch, który ożywia dzieło, jak i w ogóle duch, nie może zostać sprowadzony do jakiejś osoby czy tego, co osobowe (tym mniej do tego, co osobnicze i osobiste). Sfera ducha osobowego sama ma źródła – i ujścia – w sferze ducha obiektywnego, to jest w ponadindywidualnym, ponadsubiektywnym świecie idei: pojęć, wartości, wierzeń, symboli czy mitów, obrazów. Praobrazów.

Na czym więc polega interpretacja?

Jeśli dzieło „mówi tysiącem głosów”, a jego sens wylania się między (inter-)nimi, czyż nie oznacza to, że interpretacja adekwatna wobec dzieła sama powinna być wielogłosem, sama powinna kreślić się pośród tych głosów, w uwadze i uchu dla nich?

Nie chodzi przy tym tylko o głosy samego dzieła, przeciwnie w oderwaniu, wyizolowane milknie. Chodzi o głosy, chociażby tylko aluzyjnie, przywoływane i wywoływane przezeń w innych dziełach, i odwrotnie. O głosy wzbudzone w nim przez żywe, zmienne konteksty.

— Czy ogólny ton wylaniający się z nałożenia się dźwięków tylu instrumentów jest czymkolwiek więcej niż ich wypadkową?

— Konstelacji dzieł muzyka to. Powiedzmy. Jeśli wykonawcą jej jest każdorazowy interpretator to jednak najtrudniej domyśleć mi się czy w ogóle istnieje jakiś jej kompozytor.

— Czy ten zgiełk może dopuścić do głosu rzeczywistość? Jej ciszę?

— A słyszysz jej ton? Wszzechobejmujący, nieogarniony... Powiesz to? Chyba w spazmie euforii.

— Zamiast porównania owej wielości głosów do dzieła muzycznego, zamiast pisać o chórach, operach czy symfoniach, mówmy może o rozmowie, o sporze tych głosów. Interpretacja jest wejściem w ten krąg, pytań, zapytań, zadumań, odpowiedzi, kontrpytań i przemilczeń. Zapewne ów krąg może wytyczać się nieustannie wciąż od nowa, niczym horyzont, niczym widnokrąg tej rozmowy. Uczestnicząc w rozmowie tej mnogości głosów sami przy- i wywołujemy kolejne, skupiamy je, odkrywając ich jedność, otwieramy się na ich racje, ich intuicje, stojące za nimi wglądy... Je otwieramy ku sobie, odnajdując ich wspólnotę.

— To wszystko prawda, ale to nie cała prawda. Wyrwijmy się z tego koła dzieł. Co w dziele, dzięki niemu i innym, bliskim mu dziełom dochodzi do głosu, nie jest jego, ani ich wszystkich głosem. Udane dzieło dopuszcza do głosu Inne – istnienie – na które się otwiera. Jemu oddaje głos. Miejsce.

— We fragmencie z *Lekcji III*, do którego przed chwilą nawiązałem, Norwid kreśli teorię interpretacji: rozumienie dzieła nie polega na rekonstrukcji sposobu, w jaki pojmowano je w czasach, gdy powstało czy na przeżyciu pierwotnego stanu autora, w którym się on znajdował tworząc. Właściwym centrum doświadczenia dzieła jest to, „co on tworzył”, a właściwie, powiedziałbym: to, co w tworzeniu uobecniał. Poprzez dzieło. Podejmujemy ten wysiłek i w nim uczestniczymy. Współpraca. To proces dziejowy. Każdy, kto weń wkłada podjęcie nie samo dzieło, te cz także i to, „co pracą wieków na tym urosło”. Zresztą, jak sądzę, autentyczne dzieło także jest takim przyrostem, czyż samo nie urasta w tej pracy, „wieków”? Tam się dokłada i odkłada. Samo

⁴³ Cyprian Kamil Norwid, List do Marii Trębickiej, 18 i 19 lipca 1856, w: *Pisma Wybrane*, t. V, s. 326.

⁴⁴ Cyprian Kamil Norwid, *O Juliuszu Słowackim, Lekcja III*, w: *Pisma Wybrane*, t. IV, s. 260. Gdzie zaś Słowo, tam początek, tam źródło. Skoro, jak w Ewangelii według św. Jana, „Na początku było Słowo?”, „wszystko przez Nie”, „bez Niego nic”?

⁴⁵ Cyprian Kamil Norwid, tamże.

uczestniczy w tym ruchu. I nie jest tylko dziełem autora. Każdy, kto wkracza w ten proces, czyni to nie bez nadziei, że dzieło łapie chociaż „cień, który z tona najnieskończonej wyższej prawdy upada”. To „życie Słowa”. Jeśli sięgniesz po ten fragment z Norwida, i nie znajdziesz tam tego, o czym mówię, czytaj dalej: „czytelnik powinien współpracować, a czytanie, im wyższych rzeczy, tym indywidualniejsze jest. Im bliższe umarłych sfer świata dzieło się czyta, łatwiej go pojąć”, i dalej: „w miarę zaś jak ku wolniejszym sferom wznosić się będziemy, czytelnicy różnić się poczną w tym, co czytają...”. Tam też, gdzie „życie Słowa”, rezultat tym mniej zależy od nas samych, od tego, co sami „im”, dziełom autorów, „dać usiłujemy lub umiemy”⁴⁵.

Sens dzieła, powtórzmy, wyłania się dopiero w nałożeniu, grze wielu jego stron, aspektów, facet, oblicz. W rozmowie z innymi dziełami, od ich strony. W nałożeniach i rozminięciach się wielu planów, widocznych z różnych punktów widzenia. Pośród synergii opalizacji, skrzeń, błysków, poblasków, mgnień.

— Ćmień i zadymień!

— Refleksji.

— Cieni. Powidoków.

— Szmerów, zgrzytów, zderzeń...

Jakkolwiek sens nie leży ani w tym nałożeniu, ani w tej grze czy synergii, tylko pośród nich się wyłania. Tym bardziej nie można go utożsamiać z owymi opalizacjami czy zadymieniami, jak to się często przydarza powierzchownemu oku uległemu powabom precjozów, kaskad wodnych czy fajerwerków. Podkreślamy tylko, żaden punkt widzenia nie jest boskim.

— Czy jednak – wtrąca Sceptyk, z kurtuazją – nie jest czymś lepszym i jedynie możliwym, jeśli podejmiemy próbę wyrażenia jednego punktu widzenia, wyartykułowania własnego głosu, i uczynimy to w sposób konsekwentny, przejrzysty i spójny? Zamiast proponowanego tu skoku w chaos pomieszania, nazwanego wielogłosem? Zamiast tej rozlazłej ciekawości, co wszędzie się płąta?

— Punkty widzenia określają się i są określane dopiero w konfrontacji. Poglądy formują się w opozycji, w zderzeniu, w wymianie.

— Na antypodach dzięki myśli brną przez dżungle swych skojarzeń, marzeń. Zresztą, czy ja jestem trzeźwy?

— Stwierdzenie, że poglądy formują się wobec innych ujawnia jakieś koło. Błędne, nieuniknione, tego nie wiem? Skąd pochodzą te chociażby jeszcze mgliste poglądy, te kruszyny, nikłe jak nasionka...

— Jak Eee czy Och!

... które dopiero mają się zetrzeć z innymi poglądami, skoro przed tym, czy poza tym zwarem, przed tą relacją z innymi, rzekomo jeszcze ich nie ma?

— Kto ma poglądy? Ludzie nazywają poglądami swe odruchy werbalne. Zakłęcia. Mówią przez stos pacierzowy. Na ogół słyszą tylko okrzyki, westchnienia.

— Rąk wzniesionych...

— Załamanych...

— Zajrzyj na dno krzyku, odważ się na ten wgląd. Który przez krzyk przemawia. Przez milczenie. Oddech.

— To głos rzeczywistości. Ona łka.

— Kamienie cierpią, a nie jęczą.

— Znam krzyk, którego nikt nigdy nie usłyszy, ciało pełne nocy. I sztukę, co chce znieść tę granicę samotności.

— Znieść, czyli wytrzymać?

— Oglądy są istotniejsze niż poglądy. Poglądy można zmieniać, można wahać się między jednym a drugim, chylić ku jakiemuś, wczorajszy porzucać. Wydaje ci się, że jesteś panem sytuacji, oto masz poglądy przed sobą, na palecie, jak na karcie, w menu, no i swobodnie sobie je wybierasz. „Ten smaczny, nie, spróbuję inny, o dzisiaj nic mnie nie pociąga”. Kaprysisz. Rzecz to umyślenia sobie, umysłu. Tymczasem oglądy przenikają zmysły, ciało. Są sposobem patrzenia, widzenia, dotykania, czucia. Określają, co nie będzie widziane, co będzie i jak będzie, jakim ci się ukaże. Poglądy mamy na temat tego, co ukazują nam oglądy. Tu, na poziomie zmysłowości, dochodzi, więc już do interpretacji. Istotne różnice między dwojgiem ludzi nie są różnicami poglądów, skoro zarazem mogą oni mieć taki sam ogląd świata, i taki sam świat tego oglądu. Zresztą nie ten rodzi się na nowo, kto zmienia pogląd. W chwili, gdy rodzisz się na

nowo pryska świat przeszłości, i wraz z tym przeskokiem, w inny ogląd, to jest zarazem w inny świat, wszystko jest już inaczej. Odmiernym światoglądom odpowiadają odmienne światy. Niemcy mówiąc *Weltanschauung* wskazują na oglądy właśnie, „światoglądy”.

— Cóż tam oglądy bez wglądu? Za wszystkie światoglądy oddałbym światowgląd...

— Jakże chciałbym, w związku z tym, odnaleźć to miejsce u Bruno Schulza, gdzie zastanawia się, jak to się dzieje, że w dzieciństwie, właśnie już w dzieciństwie, ledwie narodzeni, dochodzimy do, jak pisał, obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Cytuję z pamięci. Otóż miał na myśli takie obrazy, które odgrywają rolę nitek w roztworze, wokół których krystalizuje się dla nas świat, sens świata. Zresztą – nie mógł odmówić sobie tego porównania nasz Erudyta – próbując wyjaśnić sens swego pojęcia praobrazu, archetypu, Jung również ucieka się do tej samej metafory. Praobrazy same nie będąc czymś realnym podobne są do niewidzialnej sieci krystalicznej, wokół której osi układa się konkretny egzemplarz danego kryształu. Czy ta niewidzialna siatka, niczym wzorzec istnieje w jakiś sposób zanim przybierze konkretną postać? Punkty i osie sieci krystalicznej nie są czymś realnym, obserwowalnym, jakkolwiek każdy realny kryształ danego rodzaju formuje się wokół tych punktów i osi jednej i niezmiennej idealnej struktury, jaką jest ta sieć. Jung towi te sieci. Konkretny kryształ przyjmuje przy tym lokalny koloryt, ma te czy inne „skazy”, stanowi jeden z nieskończonej liczby wariantów tej samej sieci⁴⁶.

— Wję się w tej sieci!

Jeśli sama rzeczywistość, samo istnienie – na które otwiera się sztuka – jest pełne rozdarć, napięć czy przeciwieństw, tym bardziej zrozumiałą staje się wielogłosowość dzieła. W konsekwencji: dzieło sztuki doświadcza nas w ten sposób, że stajemy pośrodku napięć istnienia, i to w ten sposób, że sami jesteśmy rozdarci. To nasze położenie, skrywane każdym wysiłkiem codzienności, dzieło nam uprzytamnia.

— Wchodzimy w rozmowę, w spór jego głosów.

— To dlatego w interpretacji chodzi o wielogłos dzieła, a nie o wielość głosów o dziele.

— Wielogłos *Genesis*, a nie wielogłos o *Genesis*.

Wielkość dzieł sztuki polega na tym, że ujawniają (uzmysławiają – czynią zmysłowo przeżywalnymi) fundamentalne – nieprzewidywalne napięcia istnienia („Istnienia”). Jego rozdzierające tendencje, nieusuwalne przeciwieństwa, sprzeczności. Jeśli nawet nie są to sprzeczności samej rzeczywistości, to są to sprzeczności naszego istnienia, naszego umysłu (to jest serca i rozumu).

Przyczynkiem do charakterystyki tej sytuacji człowieka może być ten fragment z Kanta (wyrwany z kontekstu), w którym opisuje on „dialektykę” rozumu: nie jest to „dialektyka, w którą by się np. jakiś partacz sam zaplątał wskutek braku wiadomości, lub też którą sztucznie wymyśliłby jakiś sofista, by wywołać zamieszanie u ludzi rozumnych, lecz dialektyka przywiązana do ludzkiego rozumu w sposób, któremu niepodobna zapobiec, i która sama, nawet gdy wykryliśmy jej pozorność, mimo to nie zaprzestanie rozumu mamici i wtrącać go nieustannie w chwilowe błędy, które trzeba za każdym razem usuwać”⁴⁷. Stąd wynika irracjonalność rozumu?

Czy są to tylko błędy, dające się naprawić, czy też są to raczej z natury nierozstrzygalne sytuacje? Dylematy?

Sprzeczności te określają nasze położenie, naszą sytuację. Jako błądzenie. Zawieszenie...

— Zamieszanie.

... pośród wezwań, wołań, głosów... Jako sytuację, w której oddanie się (raz na zawsze) jednej ze stron, jednemu kierunkowi, sprowadzenie wszystkiego do jednego bieguna, jest tylko złudną próbą zniesienia fundamentalnego („dialektycznego”, „aporetycznego”) charakteru opozycji, w jakiej się znajdujemy (i w której nie możemy siebie wreszcie znaleźć). Ostateczne, definitywne oddanie się jednej stronie, jakkolwiek zawsze tylko złudne, urojone, jest próbą ucieczki. Tymczasem być człowiekiem, to być między, pośród biegunów... Wnapięciu istnienia...

— Cóż to za krańce? Czyżby dwa, dwa nie trzy, cztery? Jak prawa i lewa ręka?

— Jak dół i góra?

⁴⁶ Zobacz: Carl Gustav Jung, *O istocie psychiczności*, wybrał, przełożył i opracował Robert Reszke, Wrota, Warszawa 1996, s. 103–104; także Jung, „O koncepcji archetypu”, w: „Psychologiczne aspekty archetypu matki”, w: *O naturze kobiety*, wybrał i przełożył Magnus Starski, Brama, Poznań 1992, s. 9. Z czasem określenie „praobraz” Jung zastąpił określeniem „archetyp”.

⁴⁷ Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. II, przeł. Roman Ingarden, A 298.

— Ziemia i niebo?
 — Materializm i spirytualizm, konieczność i wolność?
 — Pustka i pełnia?
 — Jak a-teizm... a piszę to „(a)teizm”?
 — Cóż za obojnactwo to? Cóż to za krypto-monistyczna formuła na homogenizację przeciwieństw, różnic? Dlaczego jedność ma być w cenie?
 Życ, to być rozdieranym przez przeciwstawne tendencje, przedzierające samo wewnątrz człowieka. To być pękniętym. A przy tym, mimo braku racji, nie móc się nie opowiadać, wciąż od nowa, nieustannie, nawet wówczas, gdy powtarzasz już tylko automatycznie swe wczorajsze „za” lub „przeciw”, gdy ci się wydało, że można je było wypowiedzieć raz na zawsze, „definitywnie”, bez względu na „tu i teraz”, w próżni abstrakcyjnego myślenia.
 — To mam na myśli, gdy, na przykład, używam określenia „(a)teizm”.
 Nie ateizm, nie teizm tylko (a)teizm jest życiem. Życie to nieustanny akt wiary. Wiara żywa jest nieustannym aktem wyboru, bez racji, bez ostatecznego wyboru.
 — Nie pustka, nie pełnia, ale pustko-pełnia, nie żeńskie i męskie lecz żeńsko-męskie. No niech, nie, ni... Oto otchłań serca. Serca?

Znaczyłyby to, że sztuka ujawnia, że uzmysławia irracjonalność immanentną naszemu istnieniu?

Czy wielka sztuka zapowiada przekroczenie kondycji ludzkiej?

Tylko kicz jest jednoznaczny, i wolny od dylematów. Obiecuje „nirwany”. Zdaje się je ofiarowywać. Tylko kicz przynosi spokój, brak wątpliwości, pewność czy zadowolenie z siebie. Wolny jest od cienia podejrzenia, iż wszystko jest czy mogłoby być inaczej. Natomiast estetyzm (kult formy, artyzmu, sztuki) pozwala cieszyć się w taki sposób dziełem, jak gdyby w ogóle nie chodziło o nas samych. O świat, życie i śmierć. Estetyzm oferuje każdemu sposób ucieczki przed samym sobą i przed znakiem zapytania, pod którymi stoi każdy człowiek jako człowiek. W tym względzie kicz o tyle się różni od estetyzmu, że udziela ostatecznych odpowiedzi, udziela ich w ukryty sposób. Pozornie stwierdzając stan faktyczny, w autosugestii, złudzeniu, a mianowicie w taki sposób, jak gdyby w ogóle nie było pytania, problemu. Wątpienia. Rozdarcia. Napięcia istnienia...

Być posłusznym, być wiernym dziełu to wejść w jego otwartość, poddać się ruchowi myśli, w którym ono uczestniczy. Poddać się może znaczyć zarówno: pójść w ślad za tym ruchem dalej i dalej na zewnątrz, jak i pozwolić mu wtargnąć czy wpłynąć, i stać się wewnętrznym, poruszeniem umysłu, serca... Do przestrzeni, w której odbywa się ten ruch otwarcia należą również inne dzieła. Łączy je wszystkie to, na co się otwierają i czego są otwarciem. Otwartość. Ostrożniej: łączy je pokrewieństwo przeczuc i odczuć. Jedność tego, czego są różnymi obrazami. Wspólnota pytania.

Każdy związek z archetypem przeżywany lub tylko taki, o którym się mówi, „wzrusza”, tj. działa, albowiem wyzwala w nas głos silniejszy od naszego. Ten, kto mówi praobrazami, mówi jakby tysiącem głosów, przejmuje i porywa, a zarazem to, co opisuje przenosi z dziedziny jednorazowości i przemijalności w sferę wiecznego bytu, los osobisty podnosi do rangi losu ludzkości, a przez to wyzwala w nas wszystkie owe pomocne siły, które zawsze pozwalały ludzkości uratować się przed każdym niebezpieczeństwem i przetrwać najdłuższe noce.

Taka jest tajemnica oddziaływania sztuki.⁴⁸

⁴⁸ Carl Gustaw Jung, „O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego”, w: *Archetypy i symbole*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 376–377.

Być może powyższemu twierdzeniu Junga bliska jest popularna dziś максима: „Obraz mówi więcej niż tysiąc słów”.

Ostrożnie należy czytać fragment „za pomocą praobrazów”. Nie jest bowiem tak, że praobrazy mogą być narzędziami w naszych rękach, że to my możemy się zdecydować użyć ten lub tamten praobraz, że sięgamy po nie, lub odkładamy, stosownie do naszego celu, że są one do naszej dyspozycji, że za ich pośrednictwem realizujemy swe dążenia itp. To raczej poprzez nas czynne są „praobrazy”. Określają nasz sposób widzenia, nasze cele, dążenia, tęsknoty (w tym sensie podobne są „wiodącym ideom”).

W pismach Eliadego odpowiednikiem jungowskich praobrazów są „Obrazy” (obrazy przez duże „O”).

„Tysiącu głosów” Junga odpowiada „wiązka znaczeń” Eliadego: „sam Obraz, będący wiązką znaczeń, jest prawdziwy, a nie takie czy inne znaczenie bądź plan odniesienia. Tłumaczenie Obrazu na język konkretny, sprowadzające go do jednej jedynej płaszczyzny interpretacji, to coś znacznie gorszego niż zniekształcenie – to unicestwienie go, odrzucenie jako narzędzia poznania”⁴⁹.

Eliade sugeruje, że Obrazy w naszych głosach czy dziełach znajdują swe „warianty”, „wersje”, „waloryzacje”, „formuły”. Czy znówuż oznacza to, że wszystkie głosy (danego Obrazu – praobrazu) w gruncie rzeczy mówią to samo? To samo znaczenie czy ta sama prawda zostaje wyrażona na wiele sposobów (w różnych dziełach, nawet różnych sztuk)? Otóż Eliade bliższy jest myśli, iż prawda przekracza te wszystkie „uszczerbowienia”, „waloryzacje”, ukazuje się nam dopiero poprzez nie – Widzimy „mocą” Obrazów, one ukazują „wszystko to, co opiera się na konceptualizacji”⁵⁰. (Konceptualizacji, myśleniu dyskursywnemu opiera się w szczególności paradoksalna natura świata, która ukazuje się jako, alogiczna przeciwieństwo, jedność przeciwieństw.)

Także jedna z najbardziej znanych myśli Kanta mówi o „idei estetycznej”, tj. wytworzonym przez wyobraźnię obrazie – „przedstawieniu”, wobec którego „żadna określona myśl, tzn., pojęcie nie może być ... adekwatne i, co za tym idzie, żadna mowa ani całkowicie ująć, ani zrozumiałym uczynić go nie może”⁵¹.

„Praobraz”, „archetyp”, „Obraz”. „Idea estetyczna”. Schopenhauer mówił o „ideach”, w platońskim sensie: „Ale idee z istoty są naoczne, a więc niewyczerpalne, jeśli idzie o bliższe określenia”, toteż uważał je za przekazywalne tylko „drogą oglądu, a to jest drogą sztuki”⁵².

U Schelera pewnym odpowiednikiem jungowskiego praobrazu jest głębia dzieła, czy jego aksjotyczna istota (Wertwesen; przez „aksjotyczny” rozumiem: związany z wartością, z porządkiem wartości itp., „aksjologiczny”: związany z teorią wartości), w stosunku do której zmysłowa postać dzieła, technika artystyczna czy tworzywo są tylko „szatą” (Scheler) czy, jak wolalby to określić: wcieleniem. W konsekwencji Scheler żywi przekonanie, że „zgodnie ze swym ostatecznym jądrem, dzieło jest zasadniczo przekładalne nawet na każdy język zjawisk zmysłowych i sztuk ... np. dzieło muzyczne w rzeźbiarskie lub malarskie, rzeźba w poezję...”⁵³.

Jeśli przyjąć tę hipotezę, iż w głębi wielu dzieł sztuki leży wspólny im rdzeń (praobraz czy Słowo), tym bardziej uzasadniony jest dialog, polilog dzieł, który czyni tu metodą interpretacji. (Jak zobaczymy Genesis ma istotny analogon np. w wierszu Rilkego „Handinneres”.)

Wracając do pojęcia praobrazu: podkreślić należy, że widzimy mocą praobrazów, ale nie jest to nasza, lecz ich moc. Są one czymś, co nie leży w naszej mocy, w mocy naszej myśli (jakkolwiek one ją nam dają).

W związku z pojęciem praobrazu (i Obrazu) nasuwa się szereg pytań, pytań wciąż dalece mglistych, wstępnych. Wątpliwości. Jaki jest stosunek praobrazów do rzeczywistości czy do świata człowieka? Czy „pra” wskazuje na ich źródłowy charakter? Czy praobrazy to „po prostu” kantowskie, aprioryczne formy myślenia i widzenia? Czy praobrazy mają charakter zmysłowy czy raczej widziane są okiem umysłu (w szczególnej wizji, intuicji, w oglądzie)? Czy to raczej Słowo, które w dzieło się wciela i poprzez nie objawia? Jakże znaczenie ma świadomość praobrazu? Czy dzięki świadomości praobrazu wolni jesteśmy do powiedzenia mu „Tak” lub „Nie” – a więc do wypowiedzenia swego Credo?

(Czemu ma służyć poszukiwanie ukrytych prapoczątków, źródeł (tego, co warunkujące, pierwsze, uprzednie, fundamentalne, podstawowe itd.)? Władzy? Panowaniu (nad sobą i światem)? Oczyszczeniu (ich czy siebie)? Czy odsłaniają się one w „naukowym”, „racjonalnym” dociekaniu, czy raczej w olśnieniu, w chwili, gdy sami czujemy, nie tyle je (a więc czyniąc je przedmiotem, tematem myśli) lecz raczej nimi (a więc oddając się im)?)

Pewne obrazy są uobecnieniami praobrazów.

Ponieważ w tle moich rozważań stoi, jak sądzę istotne, rozróżnienie dwu pojęć obrazu, obrazu-uobecnienia oraz obrazu-odbicia, w tym miejscu jeszcze i je nakreślę, szkicowo.

Mówiąc „obraz” nie mam na myśli obrazu w znaczeniu malowidła wypełniającego ramę.

Nie zawężam też tych uwag do obrazu artystycznego, to znaczy rzeźbiarskiego czy filmowego, architektonicznego czy wzorniczego, poetyckiego czy muzycznego.

Wydaje się, że jedną z podstawowych kategorii sztuki, wszelkiej sztuki, jest kategoria obrazu.

Przekonanie to jednak może ulec osłabieniu w konfrontacji ze stanem sztuki współczesnej. Bowiem nawet w stosunku do malarstwa wysunąć można poważne pytanie czy nie przekroczyło ono pewnego punktu krytycznego („sztuki czystej”) odkąd wcale nie chodzi o obrazy, a malarze tylko siłą bezwładu i z nawyku swoje dzieła nazywają obrazami, podczas gdy są one „objektami artystycznymi”, w których chodzi o nie same. I nie chodzi już o nic poza nimi czy o coś, co przez nie. Nazywanie takich dzieł „obrazami” urąga pojęciu obrazu. Skoro przeciwieństwo „nikt nie może oddzielić obrazu jako takiego, od tego, czego jest on obrazem”⁵⁴.

Czyżby ikonoklazm zatriumfował nawet na gruncie czystego malarstwa? A może tylko pewne pojęcie obrazu nie ma racji bytu w „prawdziwej” sztuce?

⁴⁹ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, KR, Warszawa 1998, s. 18.

⁵⁰ Mircea Eliade, tamże, s. 191–192, 187, 23.

⁵¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Roman Ingarden, 192–193.

⁵² Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1994, tom II, s. 585.

⁵³ Max Scheler, „O geniuszu”, przeł. Janusz Krupiński, w: M. Golaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 2, UJ, Kraków 1986, s. 17.

⁵⁴ Mistrz Eckhart, *Kazania*, przeł. i opracował Wiesław Szymona, W drodze, Poznań, 1986, s. 282 (*Kazanie 43*).

Rozróżnić należy dwa pojęcia obrazu, i odpowiednio dwa rodzaje obrazów. Roboczo, jedne nazywam „obrazami-odbiciami”, drugie „obrazami-uobeczeniami”. Dlaczego nie mówię krócej: „odbicie”, „uobecnienie”? Gdy obrazy polegają bądź to na odbijaniu bądź to na uobecnianiu, ale wcale nie dają sprowadzić do faktu odbicia czy uobecnienia. Odbicie w lustrze może stać się obrazem z chwilą, gdy ktoś je zobaczy.

Nie twierdzę, że obydwa te pojęcia, obrazu-odbicia i obrazu-uobecnienia są równie żywe i równie popularne w kulturze współczesnej. Przeciwnie, drugie z nich jest dalece zapomnianym (zagięło nawet we współczesnym rozumieniu symbolu). Czy „obrazy-uobecnienia” są równie nieobecne w świecie współczesnym, jak ich pojęcie? To inna kwestia. Zapewne dzisiaj tak szalenie się rozwijająca dzięki „nowym mediom” tak zwana „ikonosfera” jest triumfem obrazów-odbici. Obrazy te niewiele mają wspólnego z pojęciem ikony (obrazu-uobecnienia).

Czym różni się obrazy-odbicia od obrazów-uobecnień?

Ponieważ obraz jest zawsze obrazem czegoś, zadanie określenia natury obrazu jest zadaniem opisanego związku, jaki łączy go z tym, „czego jest on obrazem”, z, jak zwykle się mówi: „przedmiotem” obrazu (jakkolwiek często zamiast o „przedmiocie” trafniej byłoby mówić o „oryginalie” lub o „pierwowzorze” obrazu).

Ponieważ obraz jest zawsze dla kogoś obrazem czegoś, dlatego zadanie określenia natury obrazu jest zadaniem opisanego tego, czym on jest dla kogoś, kto go „ma” (to dlatego M. Duchamp stwierdzić może: „Patrzący są tymi, którzy tworzą obraz”, a Picasso: „obraz żyje wyłącznie poprzez osobę, która go ogląda”).

Mamy więc trójkę, którą tradycyjnie zwykło się określać jako: podmiot – obraz – przedmiot. Być może niezależnie od tego, o jaki rodzaj obrazu chodzi twierdzić można, że dla nikogo żaden przedmiot nie istnieje inaczej, jak za pośrednictwem obrazu (co w konsekwencji znaczy, że „żyje my ... bezpośrednio tylko w świecie obrazów”⁵⁵).

Naszemu światu, światu człowieka, i wszystkiemu, co do tego świata należy, właściwy byłby więc byt obrazowy. Odbicia, jakkolwiek same „bepośrednio dane”, to przecież tylko zapośredniczającą dostęp do czegoś, co pierwotnie obrazem żadnym nie jest, a co nazywamy rzeczywistością czy realnością (pojęcie rzeczy „samej w sobie” sugeruje, iż rzeczywistości samoistnej, jaką jest, gdy nikt na nią nie patrzy, nie znamy inaczej, jak tylko za pośrednictwem obrazów: przedstawień, wyobrażeń, reprezentacji czy przejawów, zjawisk). Dopiero pojęcie obrazu-uobecnienia mówi o właściwym byciu obrazowym. O istnieniu w obrazach.

Poniższy szkic dwu pojęć obrazu, nakreślony jest na zasadzie przeciwieństw. Kolejną dają pary przeciwstawnych charakterystyk tych dwu rodzajów obrazów:

Obraz-odbicie swój przedmiot odbija, naśladuje, odwzorowuje, kopiuje, koduje, modeluje, symuluje, ilustruje, reprodukuje, propaguje... Informuje o nim.

Obraz-uobecnienie swój przedmiot uobecnia, czyni obecnym, jest sposobem jego obecności. Jest jego emanacją? Epifanią nawet?

Dla obrazu-odbicia właściwe jest patrzeć na, na obraz. Oglądanie. Nawet badawcze, np. analizujące, wnioskujące przyglądanie się.

Dla obrazu-uobecnienia właściwe jest patrzeć w obraz. Podobnie, jak patrzy się w twarz, a nie na twarz⁵⁶.

Obraz-odbicie swój przedmiot reprezentuje (re-prezentuje).

Obraz-uobecnienie swój przedmiot prezentuje. „Przedmiot” jest w nim samoobecny.

Obraz-odbicie swój przedmiot przedstawia.

Obraz-uobecnienie jest stawianiem się „przedmiotu” przed nami.

Obraz-odbicie swój przedmiot odbija, oddaje.

Sam „przedmiot” nam się w obrazie-uobecnieniu daje, pod jego postacią ofiarowuje.

Związek obrazu-odbicia z jego przedmiotem ma charakter *mimesis*, czyli naśladownictwa.

Związek obrazu-uobecnienia z jego przedmiotem ma charakter *methexis*, czyli uczestnictwa, partycypacji w bycie tego, czego jest obrazem.

Przedmiot obrazu-odbicia może być nam dostępny niezależnie od tego oto, danego obrazu. Dany obraz może być tworzony dzięki uprzedniemu doświadczeniu przedmiotu. Już znany przedmiot zostaje wtórnie „(z-)obrazowany” (np. odmalowany).

⁵⁵ Carl Gustav Jung, „Duch i życie”, w: *Rebis czyli kamień filozoficzny*, wybrał, przełożył i poprzedził wstępem Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1989, s. 229. (Wyróżnienie Junga).

⁵⁶ Patrzeć komuś na twarz albo patrzeć komuś w twarz. Przykład ten pokazuje, że przedmiot obrazu-uobecnienia w gruncie rzeczy przedmiotem nie jest. Patrzeć na czyjąś twarz to go uprzedmiotawiać. Dlatego w odniesieniu do obrazu-uobecnienia słowo „przedmiot” piszę w cudzysłowie.

Przykład relacji międzypersonalnej zapewne najłatwiej pozwala uchwycić pojęcie obrazu-uobecnienia. Przykład taki uświadamia też, że pojęcia tego nie należy wiązać tylko ze sztuką. Szczególny wgląd w te sprawy daje poezja. W tym miejscu muszę ograniczyć się do urywków.

Norwid, do rzeźbiarza: „...kobieta – zarazem kobietą-spojrzenia, / Sobą i ową, jak Ty poglądałaś na nią. / Nieustannym zjawiskiem! Ona i nie ona, ... Żeby prawd nie przed sobą zawsze szukał człowiek / Jak gdy się obojętnie cudze dzieło czyta ... Na to sztuka, poezja... i sama kobieta!” (*Sonet do Marcelego Guyskiego, jako autora biustu W.K. Z. Chodźków*, w: *Pisma Wybrane*, t. I, s. 286).

Wisława Szymborska: „Spojrzał, dodał mi urody, / a ja wzięłam ją jak swoją. ... urojona nie do wiary ... Śmieję się, przechylałam głowę / ostrożnie, jakbym sprawdzała / wynalazek.

Tańczę, tańczę w zdumionej skórze, w objęciu, które mnie stwarza” (*Przy winie*, w: *Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 1973, s. 66–67).

Przedmiot obrazu-uobecnienia nie jest nam dostępny na żadnej innej drodze jak w tym obrazie. Dla nas w ogóle nie istniałby i nie istnieje, gdyby nie ten obraz, i poza nim dla nas w ogóle nie istnieje.

Obraz-odbicie jest kategorią poznawczą, „wyrabiamy” go sobie poznając przedmiot bądź tworzymy go, aby pozwolić poznać przedmiot innym. Warunkuje nasze oddziaływanie na przedmiot w ewentualnym działaniu nań i użytkowaniu.

Obraz-uobecnienie jest kategorią bytową, jego pojawienie się oznacza zmianę w bycie, w istnieniu „przedmiotu” – jest jego formą istnienia, jest jego inno-byciem tu, przed nami. Jest wydarzeniem egzystencjalnym, w samym bycie.

Niezależność bytowa przedmiotu obrazu od jego obrazu-odbicia. Sam fakt, że przedmiot ma jakiś obraz-odbicie, że ktoś ma jakiś jego obraz, nic nie zmienia w bycie przedmiotu. Same zmiany w obrazie-odbiciu, losy obrazu, nie mają żadnego znaczenia dla bytu przedmiotu.

Wzajemna zależność bytowa obrazu-uobecnienia i jego „przedmiotu”. Jeśli nawet przedmiot obrazu istnieje już zanim pojawi się w obrazie, to w nim przeobraża się. Dookreśla.

Heterogeniczność, transcendencja i dychotomia obrazu-odbicia i jego przedmiotu.
Homogeniczność, immanentność i jedność obrazu-uobecnienia i jego „przedmiotu”.

Obraz-odbicie jest narzędziem pojmowania, ujmowania i manipulowania. Jest kwestią środków czyniących coś widocznym. Jego rola wyczerpuje się w tej jego funkcji. Jako obraz nie jest tym, o co tu chodzi.

Obraz-uobecnienie jest przyjściem czegoś ku mnie, przybyciem, ku mnie, który go, a więc je współtworzy. Ku mnie, który jest przy nim, jest jego przy-byciem i przybytkiem. Proces ten angażuje mnie, moje ja, nawet w taki sposób, że sam się w nim zmieniam.

Obraz-odbicie jest o czymś. Może być stosowany do swego przedmiotu przez kogokolwiek. Jest „niczy”.

Obraz-uobecnienie jest czymś. Jest tym czymś, czego jest obrazem. Zarazem jest kimś, kto go „ma”. Jest „kogoś”. Nie tylko obraz ma udział w bycie tego, czego jest obrazem, ale i ten, kto ten obraz przyjął. Kto wszedł w ten obraz, w jego przestrzeń, jego ruch.

Obraz-odbicie, jako obraz, wskazuje na coś innego, odsyła do czegoś, do swego nieobecnego przedmiotu.

„Przedmiot” obrazu-uobecnienia jest obecny w samym obrazie. Obraz, „a więc i to, co przezeń”⁵⁷.

Własna struktura obrazu-odbicia, to, jaki on sam jest, może być ujęta w oderwaniu od tego, do czego się ona odnosi, czego jest obrazem. To jak sam się obraz, w tym znaczeniu, przedstawia może być oderwane od tego, co on przedstawia. „Jak” obrazu może zostać oderwane od „co” obrazu.

To jak się „przedmiot” ukazuje w obrazie-uobeczeniu jest jego własnym przymiotem, składa się na jego własną postać, jest częścią jego bytu.

Obraz-odbicie jako obraz jest arbitralny, umowny, przyjęty na mocy pewnej konwencji. „Jako obraz” to znaczy w swym odniesieniu, w swej relacji do przedmiotu. Nie przeczy to tej możliwości, że coś, co służy za obraz samo jako takie istniało, powstało i istnieje niezależnie od faktu bycia obrazem, niezależnie od kogoś intencji ujmującej je jako obraz czegoś.

Związek pomiędzy obrazem-uobeczeniem a jego „przedmiotem” jest istotowy. To znaczy, że obraz ten wypływa z istoty swego „przedmiotu”, jest procesem wciągającym w swój ruch samą istotę „przedmiotu”, to znaczy jest jego wy- czy prze-istoczeniem. To w nim „przedmiot” zyskuje oblicze. Istoczy się i iści. Intencje kogoś nie powinny obciążać tego, co się w tym procesie zjawia i staje. Iść za własnym ruchem, za intencją istoty tego, co się zjawia, za jej wymaganiem i żądaniem, oto zadanie. Kto wypatruje, wyobraża, czyli „wyobrazowuje”, obrazuje, ten jest sługą. Słucha. I odpowiada. Nawet wtedy, gdy w swym spojrzeniu wynajduje.

Obraz-odbicie wyraża coś uprzednio istniejącego i już uprzednio określonego.

Obraz-uobeczenie jest byciem, do którego należy, a mianowicie ma udział w bycie tego czegoś, czego jest ucieleśnieniem. Umysłowieniem. Należy do jego bytu, i dookreśla go. Uobecnianie w obrazie staje się, dopełnia, bądź niweczy, karleje. Rozkwita, bądź więdnie.

⁵⁷ Por. Paweł Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przełożył i przypisałi opatrzył Zbigniew Podgórzec, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 119.

Takie ujęcie stosunku obrazu do praobrazu znane jest myśli religijnej, przykładem ikona ikon, Chrystus. Syn jest obrazem Ojca. „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (*Evangelia według św. Jana*, (14:9), przeł. ks. Jan Drozd SDS). Aby „zobaczyć” nie wystarczy mieć oczy szeroko otwarte (jeśli nawet w ogóle trzeba być przy „zdrowych zmysłach”).

⁵⁸ Stwierdzenia, w których użyłem tu słowa „forma” mogą budzić wątpliwości. Czy rozwieje je przypuszczenie, iż wobec pojęcia obrazu--uobecnienia adekwatnym byłoby pojęcie formy, nazwę ją tak: „subiektywnej” („zmysłowej”, „fenomenalnej”, „zjawisko-wej”...)? W przeciwieństwie do formy obiektywnej, realnej, posiadanej przez rzecz, gdy nikt na nią nie patrzy, gdy nikt jej nie spotyka, formy, którą można ustalić na drodze pomiaru, forma „subiektywna” powstaje w relacji pomiędzy rzeczą a człowiekiem. To na przykład subiektywny kształt, subiektywny układ, to znaczy taki kształt, taki układ, który coś wydaje się mieć dla człowieka, a nie taki, jaki ono „rzeczywiście” samo ma. Mówiąc „forma” mamy często na myśli nie tylko kształt (kontur, zarys) lub układ (strukturę), lecz także, na przykład, wygląd czegoś. Otóż w ogóle nie ma obiektywnych wyglądnw rzeczy. Każdy wygląd rysuje się zawsze tylko z jakiegoś punktu widzenia, czyimś oczom. Jakiemuś podmiotowi („subiektowi”, stąd określenie „subiektywny”). Forma subiektywna jest zarówno wypatrywana jak i wnoszona, jest przecież dwojako uwarunkowana, z jednej strony przez jakąś spotkaną rzecz (jaką ona jest niezależnie od tego, czy ją ktoś spotka, czy nie), z drugiej strony przez człowieka, jego punkt widzenia, w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa, więcej, jest także wytworem jego sposobu widzenia. Forma subiektywna ma byt obrazowy, składa się na czyjś obraz czegoś (lub kogoś). W istnieniu formy subiektywnej wcale nie musi chodzić o odsłanianie czy ukrywanie (skądinąd warunkującej ją) formy obiektywnej. Wszystko to nie oznacza, że formy nazwane tu „subiektywnymi” nie podlegają żadnym prawom, że mamy tu do czynienia z dziedziną dowolności, „czystej subiektywności”, fikcji. Przeciwnie, dość zauważyć, że widz szuka odpowiedniego, owocnego punktu widzenia. (Tu nic się nie narzuca, ani nie da się narzucić?)

⁵⁹ W odniesieniu do elementów kompozycji obrazu Kandinsky mówi o ich „wewnętrznej treści”. (Wasył Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 98. Stosując przez analogię określenie „zewnętrzna treść”, należałoby z nim wiązać treść zaczerpniętą z zewnętrznego świata, znaną spoza obrazu.

Dychotomia obrazu-odbicia i jego przedmiotu pociąga za sobą przekonanie o bytowej wtórności, nieistotności obrazu w stosunku do pierwotnego, uprzednio już istniejącego przedmiotu. Oto pary pojęć stanowiących przykładowe konkretyzacje omawianego tu stosunku, a najczęściej traktowanych jako dychotomiczne właśnie: zjawisko – byt, przypadłość – istota, ciało – dusza, ekspresja – uczucie, forma – treść, forma – funkcja, zewnątrz – wewnątrz (pierwszy człon każdej z wymienionych par odpowiada obrazowi, drugi temu, czego jest on obrazem)⁵⁸.

Jedność obrazu-uobecnienia i jego przedmiotu. Byt zlewa się ze zjawiskiem. Dusza z ciałem. Ekspresja z uczuciem. Funkcja, treść zlewa się z formą. Treść jest immanentna formie⁵⁹. Istnienie ma charakter obrazowy, a więc jest współwarunkowane przez tych, którzy patrzą, i widzą. Wydarza się dzięki nim.

Obraz-odbicie w oderwaniu od swej funkcji bycia obrazem jest tworem „obiektywnym” i może być poznawany sam jako taki oraz zestawiany z przedmiotem ze względu na relację odwzorowania.

Nie potrafimy oderwać obrazu-uobecnienia od jego „przedmiotu”, ten drugi nie istnieje dla nas bez pierwszego. Obraz nie może być poznawany jak każda rzecz, jak każdy twór „obiektywny”, istnieje tylko dla tego, kto widzi.

Obraz-odbicie jest konstruowany, poddaje się kontroli umysłu, świadomości. Autor wyprowadza go. W tym sensie obraz-odbicie ma autora i jest jego dziełem.

Obraz-uobecnienie – twórca nie wyprowadza go z siebie, ze swego ja. Pozwala mu się objawić, spełnić. Obraz przychodzi do niego.

Relacja pomiędzy obrazem-odbiciem a jego przedmiotem może być – na gruncie ustanawiającej ją konwencji – bezosobowo badana. Jako „obiektywny fakt”.

Nie można z boku, postronnie uczynić przedmiotem poznania relacji pomiędzy obrazem-uobeczeniem, a tym, co w nim uobecniane. Nie ma uobecnienia bez twego osobistego zaangażowania. Twoja postawa, wrażliwość, twój punkt widzenia, sposób przeżywania, odnoszenia, ustosunkowania się są tu nieobojetne. Tym mniej tu wnoszą, im sztywniej się ich trzymasz. Nie ma metody samokontroli pozwalającej nam na przyjęcie czy narzucenie sobie samym jakiejś określonej postawy gwarantującej widzenie, ani nie ma przepisów na takie postawy.

Pojęcie obrazu-uobecnienia nie daje się pogodzić z ideałem mocy twórczej. Bliski jest mu, a może nawet należy do jego konsekwencji, ideał łaski twórczej, do przesłanek ideału łaski twórczej należy pojęcie obrazu-uobecnienia, ono leży u jego podłoża. Ideał ten stanowi rozwinięcie pojęcia obrazu-uobecnienia. O ile ujawnia ono coś z rzeczywistości bytu, opisuje pewien sposób istnienia, byt obrazowy, o tyle też w nim, jako w kategorii ontologicznej, znajduje rację ideał łaski twórczej. W końcowych rozdziałach tego tekstu wiązę ideał łaski twórczej z *Genesis* (specjalnie podkreślać zaś nie muszę, że jak autentyczną sztukę wiązę z obrazowością właściwą obrazom-uobecniom, tak też odczuwam obrazy *Genesis* Pawłowskiego, znaczyłoby to w szczególności, że one uobecniają ten ideał).

Do przekonania, iż dzieło określa wiązką wielu znaczeń, że mówi wieloma głosami dochodzi i to, że każde dzieło mówi, przemilcza lub milczy, zawiązuje swe znaczenia pośród innych dzieł, w „rozmowie” z innymi. Każde jest także echem innych i odbija się w innych echem. Żadne nie jest ani samowystarczalne ani samotne. Nawet te głosy, spośród „tysiąca”, które w dziele usłyszymy, nie muszą być i nie są głosami tego samego. W nim odbijają się refleksy innych dzieł. Samo aluzyjnie odsyła do innych, odpowiada na inne, dopowiada... Niesie z sobą ich otwarcia. Odkrycia. (Do)świadczenia. Ich wglądy... Jeśli głosy ich wszystkich, włącznie z nadbudowującą się nad nimi muzyką współbrzmień, nałożeń, kontrapunktów, byłyby tylko głosami samych dzieł – a nie głosami głosu (z głębin?) samego bytu, samego istnienia – zajmowanie się dziełami stawaloby się próżną grą, charakterystyczną dla znawstwa sztuki czy kultu sztuki.

Samo dzieło, na którym skupiamy swą uwagę jednak odsyła nas do innych (przykładem takich wyraźnych odesłań mogą być tradycja, aluzja, cytat, wariacja, pastisz..., tradycja dzieła). Do innych odwołujemy się sami, na przykład na prze-czuciu, że łączy je rzeczywistość, na którą się otwierają.

Być z dziełem to nie tyle oddać się nasłuchiowaniu jego głosów, co dopuszczać do głosu, dopuszczać głos, na który ono samo odpowiada, to pójść w te strony, ku którym ono się/cię otwiera, i pośród których rozpościera się jego sens.

— Jego, dzieła sens? Co znaczy tu „jego”? Jeśli w sztuce nie chodzi o nią samą, jeśli sens dzieła polega na tym, że otwiera, ku czemuś, na coś, i samo jest tym otwarciem... Sens, który rozpościera się w tym otwarciu jest raczej sensem przestrzeni, sensem świata tego otwarcia. Chodzi o nas samych. O każdego z nas. To przed kimś otwiera się ta przestrzeń, sfera, on w nią wybiega spojrzeniem, myślą. Ona go ogarnia. Przenika. Rozpostarcie sensu jest zarazem roz-jaśnieniem. Rozświetleniem. Wszystko ukazuje się w tym świetle. Prześwietlone nim, światłem sensu.

— Ukazuje w nim swą twarz? Wszystko?

— Sam nie wiesz, czy z tą chwilą wszystko się zmienia, że oto byłeś świadkiem przemienienia świata, czy tylko sam się przemieniłeś, odtąd widzisz, jakim wszystko zawsze było, jest i będzie, w swej prawdziwej, jakkolwiek dotąd skrytej przed tobą naturze. Wcześniej wydawało ci się, że widziałeś, a naprawdę byłeś ślepy, zaślepiła cię i uwodziła gra pozorów.

— A może tym sposobem rozświetleń tylko kroczysz, przeskakujesz, od złudzenia, do złudzenia, od majaki do majaki, od mamidła do mamidła...

— Od oglądu do oglądu?

— Bez wglądu.

— Rozświetlenie? Och, to poblask błysku jeno!

— Poblask bytu!

— Artysta tworzy w świetle błyskawic. W chwilach widzenia.

— Na okamgnienie rozwiera się szczelina w powszednim widoku świata, szczelina, w której prześwicie wgląd w naturę istnienia jest ci dany.

— Rozjaśnienia tego nie myliłbym z żadnym wyjaśnieniem. Odtąd wcale nic nie zostało wyjaśnione. Odtąd wcale nie mówisz, „o, to jasne”. Nic z tego powodu nie jest już jasne. Ani zrozumiałe. Ani zrozumiane. Oniemiałeś i tyle. — Żadnego poznania, żadnej wiedzy, tylko napięcie, łuk świetlisty.

— Mrok.

— Oniemiałaś i tyle.

— Opętani!

— Pragnienie zrozumienia zamyka. Nie zna cudowności, zamyka się przed nią, z góry ją wyklucza. Jeśli chcesz coś wyjaśnić, zrozumieć, zarazem czynisz się ślepym na jego cudowność. Cud ma to do siebie, że zrozumieć, że pojąć się nie daje. W przeciwnym razie utraciłby swą cudowność.

— Podobnie jak tajemnica.

— Podobnie jak tragedia.

— Istnienie samo.

— Jednak rozjaśnienie, rozświetlenie, światło, o którym mówił ktoś przed chwilą, to tylko metafory wzrokowców. Ja, dotknięty, w takiej chwili słyszałem tylko Ciszę, wibrację ciszy. Nawet nie głosy, nie śpiew.

— Rozumność zamyka? – wyrzekł cicho Rozum, w zamyśleniu nad samym sobą (a zrozumieć wszystko chciał, a istnienie za rozumne miał).

Wielogłos, jeśli nawet miałby być tylko polifalsetem, lepszy jest od monologu. Każdy monolog karmi się złudzeniem uchwytności prawdy i jest pożywką dla takiego złudzenia. Prawda jest czymś zbyt wielkim, by jakiś punkt widzenia, by jakaś metoda, jakieś dzieło, by cokolwiek mogło ją ogarnąć.

Wielogłos nie musi oznaczać negacji idei prawdy, a więc nie neguje możliwości istnienia jednej prawdy. Wielość głosów odpowiadać przecież może wielości aspektów czy wielości oblicz jednej prawdy (jeśli wyobrażać ją sobie „statycznie”, jako gotową, już-nie-stającą się w spojrzeniach, w naszych doświadczeniach otwierających ją przed nami...). Wielość może oznaczać szansę przezwyciężenia jednostronności ujęcia, oddala ryzyko absolutyzacji jednego aspektu, jednego oblicza (a w gruncie rzeczy punktu widzenia, którego korelatem jest owo oblicze czy ów aspekt).

Grzesznikom światło odjęte i strzaskane ramię wyniosło.

Czy znasz granice ziemi?

Czy dotarłeś do źródeł morza? Czy doszedłeś do dna Otchłani? ...

Czy znane ci prawa niebios, czy wyjaśnisz ich pismo na ziemi?⁶⁰

Niewyczerpalność dzieła sztuki wynika z faktu, że jest ono wciąż biegnącym (dzięki tym, którzy oddają się jego intencjom) procesom otwarć i skupień.,

⁶⁰ Księga Joba (Hioba), 38:15–16; 38:33, BT 1965. „Strzaskane ramię wyniosło”, ale w tejże Księdze Elifaz mówi: „Człowiek się rodzi, by jęczeć, jak iskra, by unieść się w górę” (5:7).

procesem, któremu brak końca – tak, jak nie ma ostatecznych interpretacji. Również poniższa przypadkowo się zaczyna, przypadkowo się urywa, naprawdę nie ma ani końca ani początku. Błądzi pośród sprzeczności. Spisana jest w drobnym fragmencie.

Tę „metodę” interpretacji, metodę wielogłosu, przyjmuję tu nie bez pamięci o św. Augustynie: „Jeden mówi...”. „Inny mówi...”. „Jeszcze inny mówi”. Ten właśnie fragment z *Wyznań* św. Augustyna, w którym próbuje on stanąć na wszystkich znanych sobie punktach widzenia równocześnie przypomnę poniżej ze względu na samo *Genesis*.

Piszę również z pamięcią o idei powieści (narracji) polifonicznej, którą Bachtin odkrywa u Dostojewskiego. Piszę z pamięcią o polilogu.

— *Tot circa unum caput tumultuantes deos*⁶¹.

— Polilog w jednej głowie jest oczywiście rzeczą trudną, jeśli w ogóle możliwą.

— Czy możliwy jest chociażby dialog? Zbyt często dialog okazuje się ukrytym monologiem, w którym ten drugi, czy drugie Ja, łatwo staje się tylko lustrem i tłem. Rzekomy partner służy tylko za tło, dogodne dla uwyrażnienia myśli i wielkości ich autora.

— Myśliciel toczy dialogi w swej własnej głowie. Potrafi objąć przeciwstawne stanowiska.

— Wie, że są stronami jego samego? Wie, że jeśli nawet w danej chwili bliżej mu do którejś ze stron, to nie odsądza od czci i wiary drugiej. Zna irracjonalność wyboru, dostrzega wspólnotę pytania, zna autentyczność, istotność, fundamentalny charakter pytania i problematyczność każdej odpowiedzi.

— Czy o dialogu można mówić w sytuacji, gdy strony są swymi zaprzeczeniami? Poglądy sprzeczne w gruncie rzeczy są zbieżne, wymierzone w siebie, jeden wyrasta z opozycji do drugiego, z negacji drugiego, są jednym i tym samym jak negatyw i pozytyw, jak dwie strony tej samej rzeczy, jeden określa drugi, przegładają się i dookreślają we wzajemnym sporze. Natomiast poglądy rozbieżne to te, które nie mają wspólnej płaszczyzny. Sprzeczność, którą żyje pewien pogląd, kwestia czy coś jest siakie czy nie jest siakie – z perspektywy poglądu w stosunku do niego rozbieżnego, w ogóle traci na znaczeniu, nabiera śmieszności. Przestaje być „alternatywą”.

— Czy z kolei miałyby to znaczyć, że autentyczny dialog jest niemożliwy, albo bowiem wchodzi weń dwa poglądy dopełniające się w sprzeczności, będące tylko swymi zaprzeczeniami... albo też takie dwa pp... oglądy, które są istotnie odmienne, a to znaczyłoby, że w ogóle nie mogą się spotkać na żadnej płaszczyźnie?

Piszę z pamięcią o dialogach zmarłych, np. z myślą o *Rozmowie umarłych* Norwida⁶².

Swój „Esej w formie dialogu” Mondrian wzoruje na formie dramatu. Określa „osoby” (X, Y, Z), esej dzieli na sceny⁶³. Treść tego eseju przypomnę zresztą jeszcze, gdy będzie mowa o niebie *Genesis*.

Piszę z pamięcią o Teodorze Parnickim, który leżąc, złożony chorobą, Czapskiemu recytuje z pamięci poezje, swobodnie łącząc wiersze, języki, poetów⁶⁴.

Piszę z pamięcią o obrazie Han van Meegerena przedstawiającym pianistę Theo van der Pasa, „z duchami Mozarta, Bethovena, Bacha, Brahmsa, Chopina i Schuberta w tle”. Pianista gra w nadrzeczywistości, gdzie przenikają się postacie, style, gdzie/skąd wyłaniające się ręce (nadraturalne) są współwykonawcami dzieła, (na-)tchnieniem...⁶⁵. Piszę z pamięcią... – nie dokończyłem, w słowo weszły mi krytyczne myśli, trafne i przytomne:

— Pamiętaj o Wieży Babel.

— Pisziesz metodą *zappingu*, tj. skakania z kanału na kanał. Jesteś dzieckiem epoki „pilota”. Co najmniej, podlizujesz się pseudoczytelnikowi, który dzisiaj, w gruncie rzeczy, jest tylko telewizorem. Kimś niezdolnym do skupienia, rozrwanym, i to rozerwanie chwalamy sobie jako rozrywkę. Ktoś taki wszędzie szuka rozrywki, i od wszystkiego oczekuje rozrywki.

— Marnością jest nawet ciekawość. Szuka swego zaspokojenia. Potrzeba jej kuriozów, precjozów, rarytasów. Oryginalności, dziwności... Przy niczym nie zatrzymuje się ani chwili dłużej, jeśli tylko mignie jej gdzieś nowa błyskotka. I kocha najbardziej migot migotania.

— Już Nietzsche był nad wyraz nowoczesny skoro pisał swe książki w luźny sposób i zachęcał do czytania ich bez zachowania kolejności, „na chybił trafił”.

⁶¹ Seneka: „Tylu bogów hałasujących wokół jednej głowy”, *Suasorie*, I, 4., cyt. za: Blaise Pascal, *Myśli*, [372.], przeł. Tadeusz Żeleński (Boy).

⁶² W przypisie do tego utworu Norwida Juliusz W. Gomulicki wskazuje, że to już „Lukian z Samosaty ... pierwszy spisywał takie rzekome rozmowy sławnych zmarłych” (w: Cyprian Kamil Norwid, *Pisma Wybrane*, t. I, s. 551).

⁶³ Piet Mondrian, „Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna”, przeł. W. Juszczyk, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 408–420. Osoby „dialogu” to: „X – malarz naturalista, Y – miłośnik sztuki, Z – malarz, przedstawiciel realizmu abstrakcyjnego” (s. 408).

⁶⁴ Józef Czapski wspomina: „Chory Parnicki leżał na wymiętej pościeli, żółty, nie ogolony i deklamował przede mną mieszankę polskich i rosyjskich, zawsze najpiękniejszych wierszy, godzinami. Jakaż była zgoda w tej republice poetów! Jak lotny, muzyczny język Bielego, Błoka wiązał się ze Słowackim ... Wychodziłem z tego pokoju późną nocą jak pijany...” – Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, rozdział „Pałac nędzy”, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 148–149.

⁶⁵ Zob. reprodukcja 64, w: Albert Blankert, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, WAiF, Warszawa 1991, s. 141.

Rozrzucal myśli, jednozdaniowe, czasem długie na stronę. Jedną w tę stronę, drugą w tamtą. Pełnymi garściami rozsypywał je po niebie, na którym nieuchronnie brakło Gwiazdy Przewodnej. Znał kłamstwo systemu i wywodu. Systemy myślowe, właśnie jako logiczne, „systematyczne”, wznoszone są jako rekonstrukcje porządku świata. Budowane w przekonaniu, że porządek taki istnieje i człowiek może go uchwycić. Ogarnąć. W krystalicznie jasnym, pełnym widoku. W pojęciu jak w garści ujęciu.

— A ty, komu podsuwasz te urywki?

— Okruchy?

— Telewizjowi?

— Ani urywki, ani okruchy. Nie ma całości, do której pierwotnie by należały.

— Pamiętaj o manowcach luźnych skojarzeń!

— Wierzę w reakcje łańcuchowe skojarzeń!

— Pamiętaj o wyschniętych i zasypanych źródłach...

— Zapomnij o wszystkim!

Piszę z pamięcią o innych dziełach Andrzeja Pawłowskiego.

Prefiguracje Genesis

Z perspektywy Genesis, za jego zapowiedź, można uważać kilka wcześniejszych dzieł w twórczości Pawłowskiego. Jako ideowo pokrewne wymienilibym:⁶⁶

- obrazy otwierające film *Tam i tu* (1958)
- scenariusz filmu *Inni* (1958)
- cykl *Omamy* (1962–1963)
- tekst „Forma naturalnie ukształtowana” (1966)⁶⁷.

Wyliczam te dzieła nie ze względów chronologicznych czy tematycznych, lecz ze względu na wyłaniającą się w nich, wspólną im intencję. Rysujące się w nich ukierunkowanie i uwrażliwienie mogą zarazem otwierać nam oczy na Genesis (i odwrotnie). Zresztą, o czym będzie jeszcze mowa w następnej części, samo Genesis ewoluowało od „sesji zdjęciowej” (1967), negatywu, przez wstępne odbitki (bez tytułu, 1969), cykl *Ręce* (1971), przez właściwy cykl „Genesis” (1977), po modyfikację z plakatu i „folderu” (1984).

Co wspomniane wyżej dzieła Pawłowskiego łączy z Genesis? Co sprawia, że razem stanowią kompleks, który przenosi ten sam, czy pokrewny sens („przenosi ten sam sens” – ta dwuznaczność jest tu zupełnie na miejscu)? Zanim przyjrzymy się tym dziełom, zwróciłbym jeszcze uwagę na fotografie rąk ze studium „Manipulatory i manipulacje” (1963), z góry zaznaczając, że ich związek z Genesis nie jest tak istotny.

Manipulatory i manipulacje

Studium badawcze o tym temacie podjęte zostało przez Pawłowskiego dla potrzeb projektowania manipulatorów (przycisków, pokręteł itp.). Samo to studium mieści się w zakresie ergonomii. W kontekście Genesis warto poświęcić uwagę dokumentacji fotograficznej wykonanej w ramach tego studium. Przede wszystkim znaczący jest, najpewniej niezamierzony, wyraz tych fotografii przedstawiających manipulującą rękę. Uderza fakt, iż nawet wówczas, gdy ręka wykonuje najprostszą pracę jest czymś więcej niż tylko narzędziem. Pewne wyszukanie gestu ręki sprawia, że zwykła czynność, jak wydawałoby się czysto praktyczna i banalna, ukazuje się w swej rytualności. Gest nabiera samoistnej wartości, niezależnej od samej swej funkcji, od celu, któremu służy. Uwalnia się od konieczności życiowej, która była pierwotnym motywem jego pojawienia się. Ta schodzi na drugi plan. Bezwiedna ceremonialność. Wdzięk. Forma, której treścią nie jest funkcja, lecz uczucie. Gest ręki ma przecież formę, swą linię, dynamikę, postać (jak ma ją taniec, ciało). Tutaj wypełnia go skupienie, cierpliwość. Nawet osobowość. (To ukazanie rytualnego charakteru gestu ręki, usamodzielnienie się go w jego własnym pięknie i własnej godności dokonało się najpewniej w sposób niezamierzony, a z pewnością nie było celem tego studium poświęconego manipulacjom.)

Odnotać tu można również „plastyczne” walory samych fotografii wykonanych w ramach tego studium: widoczną dbałość o jakość kompozycji każdego obrazu. Co więcej, były to ujęcia dłoni samego Andrzeja Pawłowskiego.

Tam i tu

Film ten został zmontowany z odcinków taśmy niewykorzystanych w filmie *Kineformy*. Dokręcone zostały tylko dwa nowe, „realistyczne” fragmenty, otwierający i zamykający dzieło. Jak pisali o tym recenzenci, przedstawiały zdeformowane obrazy rąk i twarzy. Pierwszy, otwierający, wedle relacji widza, ukazywał: „Pulsujący ruch ludzkich rąk, wyrrywających się jakby od dołu ekranu ku górze...”⁶⁸

„Tam” – „tu”, „góra” – „dół”, „wysoko” – „nisko”. Oto oś ruchu. „Tam” brzmi jak „Jenseits”, jak „nie-tu”.

⁶⁶ Co uczyniłem już na sesji poświęconej twórczości Pawłowskiego towarzyszącej wystawie „Genesis” w Bielsku Białej (BWA, 1996). Genesis Andrzeja Pawłowskiego poświęciłem szereg swych wykładów, m.in. w Rhode Island School of Design, Providence (1987), w University of California, Los Angeles (School of Art and Design, 1988), University of Illinois, Chicago (School of Art and Design, 1988).

Zob. również: Janusz Krupiński, „Genesis. Andrzeja Pawłowskiego idea tworzenia” („On Genesis. Pawłowski's idea of creation”), WFP, ASP, Kraków 1989; Janusz Krupiński, „Tworzyć, czyli doświadczać daru”, w: *Estetyka a ekologia*, red. Krystyna Wilkoszewska, UJ, Kraków 1991.

⁶⁷ Lista – sieć – dzieł, idei, mitów czy symboli, które poprzedzają Genesis, i są poprzednikami tego cyklu, a nie będących autorstwa Pawłowskiego, byłyby niezwykle długa, być może jej nikłą cząstkę ujawni poniższy wielogłos. Spośród dzieł samego Pawłowskiego, jak pokazuje, które stanowią ważny kontekst Genesis, przywołam jeszcze kineformy, *Manekiny* i *Epitafia II*.

⁶⁸ Recenzja sygnowana „T.KOW.”, cytowana w katalogu „Andrzej Pawłowski”, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofora, Kraków 1988, red. Józef Chrobak i Maciej Pawłowski, projekt katalogu Władysław Pluta, brak numeracji stron (w katalogu tym tytuł podany został błędnie, jako „Tu i tam”).

Drugim, znanym mi śladem, jaki pozostał po tym filmie jest wzmianka w książce Zbigniewa Wyszyńskiego: „Z niewykorzystanych przy realizacji *Kineform* odcinków taśmy zmontowano film *Tam i tu*. Zachowując styl i klimat pierwszego obrazu, a ponadto – poprzez dodanie dwóch sekwencji, jako ram utworu, zawierających zdeformowane soczewką części ciała ludzkiego (twarz, ręce) – nadano utworowi charakter swoistej konkretyzacji, stanowiącej sugestywne odniesienie do tragedii Hiroszimy. Pawłowski sam przyznaje, że przy montażu inspirowały go liczne artykuły prasowe związane z obchodami dziesiątej rocznicy zrzucenia bomby atomowej na japoński kontynent” (*Filmowy Kraków 1896–1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 256).

Pierwotnie kineformy były kilkunastominutowymi projekcjami ruchomych, abstrakcyjnych obrazów rzutowanych od tyłu na ekran, a generowanych w skonstruowanym przez Pawłowskiego urządzeniu, którego korbami pokręcał sam autor: „W blaszanej skrzyni (której najdłuższy bok wynosi półtora metra) znajduje się pięć modeli abstrakcyjnych, każdy o średnicy mniej więcej 40 cm. W czołowej ścianie skrzyni jest pięć deformujących soczewek, w ścianie bocznej – jeden reflektor. ... Poruszam – powiada Andrzej Pawłowski – dwiema jakby korbami. Jedną uruchamiam modele, drugą soczewki. Światło reflektora rzutuje kolejno abstrakcyjne formy modeli na ekran. ... Obraz stale, płynnie się zmienia jak w filmie ... niemożliwe jest kilkakrotne uzyskanie identycznych efektów”.⁶⁹

Film *Kineformy* powstał jako zapis takich projekcji (scenariusz A. Pawłowski, zdjęcia K. Konrad, muzyka A. Walański, 1957).

Inni

Scenariusz filmu *Inni* (filmu, który nigdy nie został nakręcony). Koncepcja filmu opracowana została na podstawie pamiętnika pacjenta psychiatry, doktora Jana Gallusa. Ten pamiętnik, z lat 1941–42, doktor Gallus, ówczesny dyrektor Szpitala dla Nerwowo i Psychicznie Chorych w Kobierzynie, udostępnił Pawłowskiemu (przyszłego autora *Genesis* do tego szpitala pod Krakowem zaprowadziło zainteresowanie twórczością „innych”).

Scenariusz zbudowany jest z dwu kolumn tekstu.

Jedna kolumna (prawa), jak możemy się domyślać, składa się z cytatów pochodzących ze wspomnianego pamiętnika – najpewniej miała to być ścieżka dźwiękowa przyszłego filmu. Sąsiednią kolumnę tworzy natomiast poetycki tekst Pawłowskiego. W ten sposób słowem i w słowach Pawłowski kreśli obrazy, sekwencję obrazów przyszłego filmu...

— Proszę spojrzeć na obrazy *Genesis* jak gdyby były stop klatkami, kadrami wyrwanymi z filmu. Takie spojrzenie ułatwia zestawienie wszystkich obrazów cyklu, w niedawno wydanym albumie: Andrzej Pawłowski *Genesis*.⁷⁰

W stosunku do *Genesis* znaczącym jest ten właśnie rys scenariusza *Inni*: wzajemne dopełnianie i przenikanie się obrazu i słowa (tekstu).

W scenariuszu *Inni* pojawiają się już motywy tak istotne dla *Genesis* jak: obraz rąk, odrywanie się od ziemi, czarna otchłań, czerń ziemi i bielejące niebo, powietrze między ziemią a niebem, ryby zanurzone w powietrzu. O tyle *Genesis* realizuje ten scenariusz.

Skąd to koszarne wspomnienie do mnie płynie – nie wiem. ... wyję po prostu zasłoniwszy głowę z rozpacz, że nie mogę odróżnić i rozgatunkować w mej myśli, co w tych wspomnieniach oparte jest na fundamencie przeżyć istotnych, a co zrodziło się w mej chorej wyobraźni. ... Jest noc. Uporczywie wpatruje mi się w oczy i wzrokiem obejmuje pojemność mej czaszki ... W powietrzu jakaś droga biegnie wskroś. Nikt drogą tą nie chodzi. Czyje to drogi? Pytam siebie sam i widzę władcę tych dróg ... Nade mną mijają wieki. Stają się lekki, lekki, coraz lżejszy. Wkrótce nic ważyć nie będą. Będę liściem, piórkiem, pyłkiem. Cisza.⁷¹

... Pomarszczone

ciężkie

ręce.

Oslaniają

czarną

otchłań

twarzy.

Czarno

...

Ludzie stają się lżejsi od powietrza.

Odrywają się,

odrywają,

Odrywają się od ziemi, mimo, że nie mają żelaznych skrzydeł ...⁷²

⁶⁹ Lucjan Kydryński, „Przekrój” z 17 II 1957, cyt. za: Andrzej Pawłowski [katalog wystawy], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988, red. Józef Chrobak i Maciej Pawłowski, projekt Władysław Pluta, brak numeracji stron.

⁷⁰ Andrzej Pawłowski. *Genesis*, Wydział Form Przemysłowych, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1999, [strony nienumerowane, s. 80, 32 × 32 cm], zespół redakcyjny: Maria Dziedzic, Janusz Krupiński, Maciej Pawłowski, Władysław Pluta; opracowanie graficzne: Władysław Pluta. Oprócz reprodukcji poszczególnych obrazów cyklu autor opracowania graficznego oferuje nam łatwy przegląd wszystkich obrazów cyklu zestawiając ich mniejsze reprodukcje na dwu dopełniających się stronach.

⁷¹ Z żalem muszę stwierdzić, że nie znamy nazwiska autora tych słów, pacjenta doktora Jana Gallusa. Nazywam go tu „Innym” za tytułem ze scenariusza. Cytuję za: *Inni* (scenariusz filmowy), w: Andrzej Pawłowski, [katalog wystawy], j.w., także pisownia tytułu z małej litery: *inni*. Czytelniku, spróbuj spojrzeć w obrazy *Genesis* słysząc głos z dziennika „Innego”, pacjenta doktora Jana Gallusa! Problem „Innego”, jak rozróżnić to, co „oparte jest na fundamencie przeżyć istotnych” od tego, co tylko zrodziło się w naszej wyobraźni, jest problemem, który przeoczą tylko „Normalni”, „Zdrowi” (tak zwani, i uważający się za takich). Naiwni. Zapewne jest to najtrudniejszy problem człowieka. Boryka się z nim każdy autentyczny twórca, na polu nauki, sztuki czy religii (wszędzie jest to kłopot objawienia, wglądu, wizji...).

⁷² Andrzej Pawłowski, *Inni* (scenariusz filmowy), w: j.w.

⁷³ Zauważyć również warto, że w scenariuszu *Inni* pojawia się także motyw kaleki („bez-nogiego człowieka”) oraz motyw manekina („Skrzydła miał też manekin”). (Cykl *Manekiny* Pawłowski tworzy w roku 1964.)

Boję się wypowiadać na głos myśl, która nasuwa mi się w związku ze scenariuszem filmu *Inni*, z faktem, iż Pawłowski szukał w dziennikach „wariatów”: Czy na nasze (nie mówię Jego) nieszczęście Pawłowski oddał się racjonalizmowi (a nawet uległ urokowi scien-tyzmu) – w efekcie poświęcił się wzornictwu przemysłowemu (które pojął i zdefiniował właś-nie w tym, racjonalnym duchu)? W ten sposób poświęcił, zatracił, swą własną sztukę, złożył ją w ofierze? Czy nie był bliższy prawdy, gdy przemawiały doń obrazy „drzew podtrzymują-cych niebo”? Gdy blisko był *Innych*? *Chorych*? *Nienormalnych*? Jakkolwiek obrazy te niosą prawdę, od której można stracić zdrowy rozsądek i odejść od zmysłów?

Prawda *Genesis* – twierdzą tu już nieomal bez wahania – nie jest prawdą przytomnych, rozsądnych, racjonalnych umysłów. Ten typ umysłowości do *Genesis* nie dociera. Człowiek o tej mentalności nawet nie wie, że przy *Genesis* zatrzymuje go – jeśli w ogóle go coś zatrzymuje – „szalona” strona jego własnej duszy.

Czy prawda nie jest taka, że można albo od niej uciec, albo zwariować, a wytrzymać ją nieomal nie sposób? Czy szaleństwo nie jest ceną jaką wielu zapłaciło za chwilę prawdy? Czy powodzenie jakim cieszy się rozrywka nie wynika z faktu, iż rozrywając rozrywka trzyma nas z dala od prawdy, przesłania sobą prawdę? I trzyma przy „normalności”?

⁷⁴ Jak głosi legenda, w podobny sposób powstały rzeźby z cyklu *Manekiny*. Pawłowski potrzebuje gipsu. Otwiera worek, zamiast proszku zastaje „kamień”, tu i ówdzie bryła obsypuje się. Ten przypadek artysta zamienia w metodę. Kroci w materiale nieregularne worki, szyje je, napelnia masą gipsu i trocin, zanurza w wodzie...

Powyższym motywom scenariusza *Inni* towarzyszą, jako ściśle z nimi związane następujące obrazy: obraz skrzydła, co „przekreśla ziemię czarnym krzyżem”, obraz „czarnego powietrza”, które przecina metal (a zarazem czerni ustępującej białej płaszczyźnie), obraz przywrócenia ziemi jej czerni i wybielenia nieba (przez księżyc), obraz drzew, które rosną pod ziemią, oraz obraz „drze-wa podpierającego konarami niebo”.⁷³

Omamy

Swe ręce uprzednio zanurzone w wywoływaczu Pawłowski kładzie na papierze fotograficznym (wprowadza na białą arenę, scenę?), porusza nimi. Po naświetleniu papieru efekty procesu fotochemicznego zostają utrwalone. Jakkolwiek użyto materiałów do fotografii czarnobiałej, efekt jest w brązach. Później autor wnosi dodatkowe zabarwienie, błękitu.

Powstałe w ten sposób – w geście ręki, kroczącej po omacku? – plamy istoczą się po raz drugi, tym razem w spojrzeniu. Plamy te, niczym kleksy z testu Rorchacha, dostarczają pobudkę dla wyobraźni, stanowią pole dla pro-jeckji widza. Przybierają postaci. Ich abstrakcyjne, majaczące, chmurne kontury, echa-cienie stanowią jakość samą dla siebie. (Plama jako ślad gestu, podobnie jak gest, już wynosi w nierzeczywistość?)

Początkowo cykl nosił tytuł „Ślady gestu”. Z ręki już nie ma śladu, pozostały ślady (gestów?), tropy, omacki, fantomy... Na styku z rzeczywistością wylania się nierzeczywistość, plama odrealnia się. Ostateczny tytuł podkreśla ten fakt: to omamy.

Tytuł *Omamy* wskazuje na domenę nieprojektowalności, na coś, co nas nachodzi, co przybywa, niejako samo (i przyciąga, takie są omamy).

Czy to jakieś echo koncepcji „formy naturalnie ukształtowanej”?

Impuls odcisnięcia umazanych dłoni towarzyszy człowiekowi od zarania do dziś. W ten sposób powstały obraz ma w sobie coś pierwotnego i naturalnego. Jednak z ideą „formy naturalnie ukształtowanej” wiązałbym powstanie *Omamów* dla innego powodu. Otóż, jak to się zdarza użytkownikom „ciemni” fotogra-ficznej, Pawłowski przypadkowo zachłapał arkusz papieru fotograficznego, być może nawet przypadkowo dotknął papier „zabrudzoną” w wywoływaczu dłońią. Na koniec pracy, po zapaleniu światła zauważa, że plamy na papierze brązowieją. Odkrywa ukrytą możliwość w samej materii, i teraz się na nią zda. Zauważmy, nie wyrzuca rzekomo już straconego materiału do kosza, nie zaklina bądź to na swą niezręczność bądź to na złośliwość martwych rzeczy, przeciwnie, daleki od takich odruchów, w czymś, czego powszechnie się nie znosi, a nawet przeklina, Pawłowski znajduje coś intrygującego, co go pociąga, i odsłania mu drogę, którą teraz pójdzie. Coś, co stało się niejako samo, nie-zależnie od jego zamiaru, a nawet wbrew temu, do czego zmierzał, nie zostaje zanegowane, już to dlatego, że nie mieściło się w projekcie, lecz przeciwnie, spotyka się z jego życzliwym spojrzeniem, które znajduje w nim wartość pozytywną, dobrą stronę, wychodzącą mu naprzeciw postać⁷⁴. Tyle projek-towalną, co świat dekalomanii. Na bogactwo (podłoża) obrazu składają się efekty oddziaływań mechanicznych, chemicznych zachodzących na styku ręki i płaszczyzny papieru.

Omamów się nie projektuje, można tylko wywołać sytuacje dogodne dla ich nadejścia. Jaką postać przybiorą? Kto wie? Wkraczamy w dziedzinę projekcji, dla których realne plamy są tylko podłożem.

Również *Genesis* z tego ducha będzie: pojawiająca (jeśli nie objawiająca) się postać, jakość, może nie mieścić się w twym planie czy wyobrażeniu, ale czy nie na tym polega radość tworzenia, życia? Tworzy się coś samo, niejako przez się („naturalnie”), siłami, które nie z nas pochodzą (pierwotnie nie są nasze, jeśli nawet działają i są w nas). Co przynosi los, może mieć swą dobrą stronę, tylko trzeba wyjść jej naprzeciw. A może samo przez się, bez twego podej-ścia, bez twej postawy, nic nie jest ani złe, ani dobre – i dlatego, w tym sensie wszystko jest dobre? Przeklinają świat tylko ci, którzy kurczowo trzymają się swych projektów.

Forma naturalnie ukształtowana

Tekst *Forma naturalnie ukształtowana* powstał, jak można przypuszczać, równoległe z cyklem obrazów *Powierzchnie naturalnie ukształtowane*⁷⁵. Jednak nie powinien być odnoszony jedynie do techniki kształtowania użytej przez Pawłowskiego (napinanie płótna lub folii na uprzednio przygotowanym szkielecie, to „tapicerka”) Jakkolwiek z „naturalnością” może być kojarzona pewna płynność krzywizn krawędzi i ugięć powierzchni uzyskanych w ten sposób, to jednak w koncepcji „formy naturalnie ukształtowanej” chodzi o wiele, wiele więcej niż nawet wyraża to wspomniany tekst.

Koncepcję „formy naturalnie ukształtowanej” odróżniam od techniki czy technik „formy naturalnie ukształtowanej”, to znaczy od konkretnych technik „naturalnego kształtowania” stosowanych przez Pawłowskiego.

Jak to już podkreślałem przed chwilą, koncepcja „formy naturalnie ukształtowanej” leży u podłoża wspomnianych powyżej *Omamów* i kineform, należy do ideowych założeń tych dzieł (koncepcje, czyli poczęcia, podobnie jak pojęcia, są czymś, czym myślimy, a niekoniecznie czymś, o czym myślimy, toteż pytanie, czy w tych konkretnych przypadkach Pawłowski był świadom faktu, iż kieruje się tą koncepcją, uważam za nieistotne, on nią był, on nią żył!).

Obecność ideału łaski twórczej wyczuwalna jest w tym tekście – manifeście artystycznym – Pawłowskiego. Sądzę, że przenika ona zapewne całe dzieło Pawłowskiego. Całe, włącznie z jego dziełem „dydaktycznym”, któremu od pewnej chwili oddawał nieomal całego siebie – dla Profesora tym dziełem, dziełem życia był każdy student, przyszły projektant, a zarazem – i po prostu – człowiek.⁷⁶ Idea „formy naturalnie ukształtowanej” wyznaczała sposób rozumienia przez Profesora celów i metod kształcenia, określała również jego podejście do studenta – człowieka.

Cechą charakterystyczną dla istot żyjących jest zdolność dostosowania się w pewnych granicach do zmian zachodzących w otoczeniu. Cechę tę nazywam zdolnością autokorekty ... Kształt powstały w takim procesie pozostaje doskonałym nawet, gdy odbierze się mu życie, a więc przerwie możliwość dalszego doskonalenia (kościel, muszla). Piętno procesu, sposobu, w jaki powstał, nadaje mu autentyczność, prawdziwość. Mimo pozabawienia go możliwości dalszej autokorekty, nosi cechy prawdy swojego powstania, a zarazem określa jakby swoje możliwości rozwojowe. Jest formą otwartą.⁷⁷

Ze względu na *Genesis* na pewno warto pamiętać chociażby o pewnych przeświadczeniach wpisanych w koncepcję „formy naturalnie ukształtowanej”. Po pierwsze, związek człowieka (artysty) z naturą nie tylko nie może być zerwany lecz, co więcej, jest istotny dla bytu samego człowieka. Po drugie tworzenie polega na zdaniu się na coś, co dzieje się samo, w „naturalny” sposób, dzięki „naturalnym” procesom i siłom, niejako człowiekowi (artyście) ofiarowanym. Procesom i siłom, z których źródła on czerpie. Po prawdzie idea ta, idea samokształtującej się formy, czy łaski twórczej, wymaga odrębnego studium. Tutaj, w istotnych rysach, zostanie nakreślona w końcowych fragmentach tekstu.

⁷⁵ Poszukiwania artystyczne w tym kierunku Pawłowski zapoczątkował cyklami *Powierzchnie refleksujące* (1962) i *Formy naturalnie ukształtowane* (1963–1966).

⁷⁶ O znaczeniu idei „formy naturalnie ukształtowanej” w Pawłowskiego koncepcji kształcenia pisałem już przed laty, zob. Janusz Krupiński, *Metoda kroku wstecz / The Step-backward Method*, w: „Projekt”, Warszawa, nr 4, 1987.

⁷⁷ Andrzej Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, pierwodruk w: „Fragmenty prac naukowo-badawczych...”, Akademia Sztuk Pięknych, Wydział Form Przemysłowych, Katedra Kształtowania Produktu i Komunikacji Wizualnej, Kraków 1966, cytuję za: Andrzej Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987, s. 9 (publikacja ta gromadzi większość tekstów Pawłowskiego).

Zauważmy już tutaj, że wielkość człowieka *Genesis* (to jest człowieka ukazywanego przez obrazy tego cyklu) nie polega na „autokorekcie” czy na „zdolności dostosowania się” do przyrody. Jako taki wciąż należałby tylko do ziemi. Procesy takie nie wynoszą ani człowieka ani jego świata poza czy ponad to, co naturalne, chtoniczne.

Czyste niebiosa, czysta ziemia,
czysto we wnętrzu i na zewnątrz,
czystych jest sześć korzeni zmysłów.⁷⁸

Głosy

Ewolucja Genesis, 1967–1984

⁷⁸ Jest to „początek bardzo archaicznej formuły oczyszczenia poprzedzającej wywołanie ducha, cytowany na przykład w *Aro gassen monogatari* (Opowieść o walce Czarnego z Białym). Sześć zmysłów to: wzrok, słuch, węch, smak, czucie ciała, praca umysłu” – przekład na język polski, także ten komentarz, za: *Nihon koten bungaku taikei* 40, Yokyokushu z komentarzami i pod redakcją Yokomichi Mario i Omote Akira, Iwanami Shoten, Tokyo, w: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, przekład i opracowanie Jadwiga M. Rodowicz, Pusty Obłok, Warszawa 1993, s. 175–176.

Cykl *Genesis* powstawał latami. Pokróćce przypomnę tę drogę.

W roku 1967 powstały zdjęcia przyszłego cyklu. Wywołany negatyw Pawłowski odkłada, nie wykonuje odbitek.

Jakkolwiek pierwotnym motywem dla powstania zdjęć miało być wypróbowanie obiektywu szerokokątnego, to jednak właściwy akt twórczy wcale nie był procesem fotograficznym. Podstawowym (f)aktem, który należy odnotować w związku z powstaniem *Genesis* jest to, że Pawłowski „grał” swymi własnymi rękoma.

— Opowiedziałbym także o tym, że Maciek P. naciskał spust wężyka, gdy tylko ojciec, z okiem przy aparacie, a rękoma nad aparatem, wołał: „Teraz!”, „Już!”. Byli wtedy pod niebem Rabki, na wakacjach w rodzinnych stronach żony Andrzeja, Pani Wandy.

— Jeśli to prawda, że *Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*, jeśli, to rzeczywiście powinniśmy pojechać do Rabki, latem. I do Wadowic. Przede wszystkim do jego rodzinnych, ojczystych Wadowic.

— Do rodzinnych, ojczystych Wadowic Pawłowskiego jechać dzisiaj jest tym łatwiej, że tam też urodził się, jak mówią, „słowiński papież”.

— W słowach tej niemieckiej maksymy, *Kto chce zrozumieć poetę musi udać się do jego kraju*, nie chodzi o miejsce, o samo miejsce. Chodzi o ducha miejsca, o duchowość, czyli wierzenia, mity, legendy, symbole, idee bliskie ludziom tego kraju. O ducha ich wspólnoty. *Genius loci*.

Zwykliśmy mówić o „dziele, które wylania się z rąk artysty” – w tym wypadku słowa te nabierają dosłowności. Autor – aktor – jest zarazem pierwszym widzem. Tutaj patrzy od dołu. W spojrzeniu od dołu ku wysokości nieba. Kadr (pierwotnie kadr matówki aparatu) otwiera się na scenę, wycina ramy sceny nieba i iscenę teatru rąk. Scen zatrzymanych w obrazach.

— To pantomimiczny teatr rąk.

— A jednak te ręce wydają się mieć coś z marionetek...

— O ty pacynko!

— No...

— *Glove puppets*.

— O czym mówisz?

— W każdym razie nie o fotografii. Ani fotograficzny zmysł, ani czułość dla fotogeniczności nie otwierają drogi do *Genesis*.

— Podobnie określenie gatunku sztuki, do którego ten cykl należy jako fotografii. I oglądanie tych obrazów jako fotografii. Zresztą nie inaczej błędzi każdy, kto w obrazach malarskich szuka i widzi malarstwo.

— Podobno Pawłowski był też bardzo żywo zainteresowany pracą studenta, który zajmował się teatrem rąk.

— Pewna teatralność przysługuje samemu ciału, życiu i światu człowieka.

— Katalog z wystawy w Galerii Krzysztofory przypomina, że w roku 1950 Pawłowski zaprojektował teatr w walizce, teatr lalek bądź pacynek. Skądinąd pomysł miał służyć temu, by aktorzy nie musieli już trzymać pacynek czy lalek w rękach wyciągniętych do góry. Jak pisał Garztecki: „Po otworzeniu: rama sceniczna, kurtynka, w głębi lustro pochylone do widza pod kątem 45°”.

W roku 1969 po raz pierwszy zostaje opublikowanych kilka fotografii przyszłego cyklu (bez żadnych tytułów, miesięcznik „Polska”).

W roku 1971 dochodzi do wykonania powiększeń (eksponowanych na wystawie „Fotografowie poszukujący”), kilkanaście fotografii tworzy cykl zatytułowany *Ręce* (Słupsk, 1973).

W roku 1977 *Ręce* stają się *Genesis*. Zmienia się nie tylko tytuł cyklu, lecz także jego wielkość – odtąd składa się już z 31 fotografii.

— Za sprawą Sandauera. Opowiem wam o tym...

Poszczególne obrazy z cyklu otrzymały tytuły będące fragmentami pierwszej części (czy pierwszego rozdziału) biblijnej księgi znanej jako *Księga Rodzaju* lub, z grecka, jako *Genesis*. Stąd numeracja obrazów, od I-1 do I-31.

— „Rodzaj” – czytam przypis Sandauera – oznacza w starej polszczyźnie „pochodzenie”: jest to tłumaczenie greckiego słowa „génésis”.

— „Genesis” – czytam wstęp do *Księgi Rodzaju Biblii Tysiąclecia* – jest nazwą pierwszej księgi Starego Testamentu używaną w LXX i Wulgacie, skąd przedostała się do tłumaczeń nowszych. Stąd też tłumaczenia polskie tradycyjnie używają nazwy „*Księga Rodzaju*”. Jest ona przekładem i greckiego terminu „génésis” i hebrajskiego „toldot” – „rodowód”, „początek”, „źródło”...

— Angielskim słowem stało się „genesis”. Tak brzmi tytuł *Księgi Rodzaju* po angielsku.

Pierwsza część *Księgi Rodzaju* składa się właśnie z 31 wersetów. Za podstawę wyboru tytułów posłużył Pawłowskiemu przekład Artura Sandauera, opublikowany w wersji książkowej w tymże roku 1977⁷⁹.

W pamięci mam swą rozmowę z Profesorem Pawłowskim, z której wyniosłem wyobrażenie, że Sandauer, jeszcze w trakcie swych prac nad przekładem *Księgi Rodzaju*, widząc *Ręce* Pawłowskiego, w jego obecności, wykrzyknąć miał: „Genesis! Ależ to Genesis!” (do tej rozmowy jeszcze powrócę). Ustalając listę tytułów cyklu Pawłowski myślał o dedykowaniu go: „Arturowi Sandauerowi” (o czym świadczy odręczny zapis na karcie z tą listą, ostatecznie przekreślony).

⁷⁹ Artur Sandauer, *BÓG, SZATAN, MESJASZ i...?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. Wcześniej przekład ten ukazał się w „Literaturze na świecie” (1974, nr 3).



Obrazy zostają przyporządkowane poszczególnym wersetom, lub fragmentom wersetów, i na odwrót.

Przyporządkowanie nie jest jednak mechaniczne. Wiele wersetów posłużyło Pawłowskiemu za tytuły w dalece okrojonej postaci (z pominięciem głównej treści). W trzech fragmentach (10, 17, 21) pominięte jest słowo „Pan”⁸⁰.

Pełny cykl *Genesis*, już jako „Genesis”, pod tym tytułem, wystawiony został po raz pierwszy w roku 1978, w krakowskim BWA, na indywidualnej wystawie Pawłowskiego, noszącej tytuł „Omamy”. Jednak tytuły poszczególnych obrazów nie zostały ani opublikowane w katalogu, ani też nie były umieszczone

Genesis I-31.

I spojrzal na wszystko, co był uczynił, a toć bardzo dobre było

⁸⁰ Odnotować należy, że Sandauer w „Rozdziale I” swego przekładu *Księgi Rodzaju* używa słowa „Pan”, a nie „Bóg”. Czyny to wbrew starej tradycji przekładów, w tamtych latach

kontynuowanej również przez *Biblię Tysiąclecia* (która ukazała się na Tysiąclecie Chrztu Polski)). Sandauer pragnął zachować w przekładzie na język polski odmiennosc dwu imion boskich, używanych w Księdze Rodzaju: *Elohim* i *Jahweh*. „Pan” oddaje „Elohim”, „Bóg” oddaje „Jahweh”.

w formie podpisów wiszących obrazów, na ekspozycji. Widoczne były tylko numery odpowiadające poszczególnym wersetom Księgi Rodzaju, od I-1 do I-31 odręcznie wpisane przez autora na marginesach fotogramów, obok tytułu „Genesis”. Umieszczenie podpisów świadczy, że ostatni obraz cyklu Pawłowski zamierzał wystawić pionowo. Nikt, kogo o to pytałem, nie przypominał sobie tego, ale ostatecznym potwierdzeniem są widoczne na ramie ślady po wkrętach służących do zawieszenia. Ten obraz wisiał pionowo.

Jeśli pion, to ekspozycja całego cyklu w krakowskim BWA warta jest uwagi pod tym względem. Oto na jednej, długiej ścianie widzimy cały ciąg obrazów. Dzielą je małe odstępy, widziane z daleka tworzą graficzny rytm, który biegnie jak puls, od ramy do ramy, i zatrzymuje się, hamuje, urywa na pionie ostatniego elementu.

— To linia życia?

Pion. Za takim położeniem przemawia też tytuł obrazu: „I spojrział na wszystko, co był uczynił, a toć bardzo dobre było” (na marginesie fotografii tylko odręczne oznaczenie „I-31”). Zauważmy: „spojrział”. A jak się ma to do obrazu? Otóż w górnej dłoni widzimy profil twarzy. Pra-twarzy? Oko.

— To oko, ten nos, ta twarz należą do człowieka. Znaczyłoby to, że sam człowiek widzi, i mówi: „Toć bardzo dobre było”.

— Twarz to starca, zapadająca się, o zgasłym oku, spojrzeniu skierowanym wstecz linii własnego życia. Patrzy w przeszłość, czy jednak coś widzi? Zgasłym okiem?

— Szczerzy zęby, zęby śmiertki, w demonicznym grymasie. Uśmiechu?

— Bezzębna to twarz!

— Ja i jego Cień.

— I jego pięta.

— Ten obraz twarzy uformował się z rąk Pawłowskiemu najpewniej dalece przypadkowo. Sam. Trafił mu się. Ale, gdy go wypatrzył, gdy go zobaczył, tworząc i porządkując cykl, dobierając tytuły nadał mu sens, o którym mówimy.

Ten sam obraz, położony poziomo, stanowi podstawę modyfikacji z 1984 roku. Otóż wtedy to Pawłowski przygotowuje swego rodzaju folder, na którym znajduje się 31 drobnych reprodukcji obrazów z cyklu *Genesis* wraz z ich tytułami (dwie wersje, polska i angielska). Modyfikuje przy tym dwa obrazy z cyklu (1977), pierwszy i ostatni (I i 31) nadając im proporcje kwadratu. Pierwotnie

Genesis I-31, 1984

wersja z plakatu-folderu.

Druk taki przygotowany został przez Andrzeja Pawłowskiego z myślą o sprzedaży cyklu (drogą aukcji na Zachodzie; Polska po Sierpniu 1980 roku, w czasach „stanu wojennego” spotykała się z uwagą świata).

Profesor pragnął, by w Rabce, dzięki w ten sposób uzyskanym środkom, powstała fillia Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej ASP.

Tematy prac studenckich tam prowadzonych miały być podyktowane potrzebami dzieci leczonych w rabczańskich klinikach. Istotnym elementem kształcenia projektanta miał być jego bezpośredni kontakt z pacjentami, w warunkach, w których są leczeni i zarazem żyją (dzieci chore na mukowiscydozę żyły tam wtedy kilkanaście lat...).

Rekonstrukcja komputerowa tej wersji: Stanisław Półtorak. To on pomagał wówczas już bardzo słabo widzącemu Profesorowi w przygotowaniu projektu wspomnianego plakatu-folderu, w powstaniu tej wersji I-31 oraz analogicznej I-I.),



prostokątne obrazy w całości zostały wpisane w nową kompozycję, uzupełnienie do kwadratu stanowi tylko wtórnie dodana u dołu czerni.

To Genesis 1984.

Jak już wspomniałem modyfikacją obrazu I-3 I jest plakat Pawłowskiego do własnej wystawy „Omamy – Twórczość plastyczna 1948–1978”. Obraz ten, pionowo ułożony, stanowi lewą część poziomego plakatu, ku prawej przechodzi w czerni wypełniającą prawą część plakatu. Dzięki temu „twarz” urasta do rozmiarów monumentalnej góry. Z tłem czerni stanowi krajobraz.



Autorski plakat do wystawy prac Andrzeja Pawłowskiego w krakowskim BWA, 1978

- To znamienne zrównanie twarzy i ręki, jak powszechnie wiadomo twarz i rękę najdobitniej portretują człowieka.
- A dla nas plakat wystawy „Omamy” był po prostu portretem cioci Mańci – wtrącają synowie Andrzeja – Ciocia kapka w kapkę. Oczywiście trzeba było znać ciocię, żeby ją tu rozpoznać. Miała charakterystyczne wole...
- Pozwólcie więc, że temu podobne widzenia czy rozpoznania postaci w obrazach nazywać będą efektem Cioci Mańci.
- Czy istnieje widzenie wolne od efektu Cioci Mańci, to znaczy właściwe dla oczu, które nic wcześniej nigdy nie widziały, nic się w nich nie zachowało, nic w nich nie stoi – a przynajmniej nie muszą o tym pamiętać, potrafią się od tego uwolnić i jeszcze jednak coś widzą? Co dane jest samym zmysłom? Co widzą oczy same, bez uprzedzeń, przesądów czy skojarzeń umysłu?
- Same oczy widzą tyle, co same okulary.
- Czy widzenie czegoś w czymś, w obrazie, kiedykolwiek ma uniwersalne znaczenie? Czy zawsze zawęży się do kręgu znajomych Cioci?
- Nie bój się idiosynkretycznych form. Prawda często znajduje idiomatyczny wyraz. Bywa dostępna tylko w kręgu lub z wnętrza pewnej prowincji.
- O czym mówisz?

Śledząc dzieje obrazów Genesis Pawłowskiego, z pamięcią o ewolucji tego cyklu nie sposób nie przypomnieć sobie tej uwagi Malraux: „A Picasso i wszyscy malarze: «Są obrazy, które się porzuca, aby jeszcze do nich wrócić, a one dojrzewają same z siebie»”⁸¹.

Ewolucja Genesis to proces samokształtującej się formy, formy „naturalnie ukształtowanej”!?

⁸¹ André Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1978, s. 147.

Są obrazy, a zasadniczo wizje (intuicje, wglądy), praobrazy, do których się wraca, które ozywają w dziełach różnych epok, różnych sztuk, wielu artystów.

Wpływ Sandauera

Te fotograficzne obrazy od samego początku spotkały się z żywym oddźwiękiem krytyków. Na wiele sposobów wyrażali swój podziw. — A jednak ich wypowiedzi nie chybiają sensu tych obrazów tylko dlatego, że nawet w jego stronę nie mierzą.

— Za wyjątkiem Sandauera, który w ogóle o tych obrazach nie pisał, ale gdy je oglądał – a pamiętać trzeba, że tłumaczył wówczas *Księgę Rodzaju* zwaną też *Genesis* – zobaczył w nich i wykrzyknął „Genesis!”.

Historię reakcji Artura Sandauera na *Ręce* (jak wtedy nazywał się cykl) poznałem z ust samego Pawłowskiego będąc jego studentem. Stało się to podczas wspólnej wizyty na wystawie jego prac zatytułowanej „Omamy” w krakowskim BWA (1978). Profesor zaimponował mi tym bardziej: zna Sandauera! (Sandauera, którego przekład *Księgi Rodzaju* znany mi był już z miesięcznika „Literatura na Świecie” (1974), a którego krytyka przekładu *Biblii Tysiąclecia* była dla mnie niezwykle lekcją, jak powiedziałbym dzisiaj, lekcją hermeneutyczną, na temat (nie-)dostępności sensu dzieła, na temat złożoności zadania, jakim jest interpretacja – zresztą po próbie Sandauera wcale nie byłem skłonny sądzić, że oto komuś udało się jasno „po polsku” oddać chociaż fragment Biblii, że w Biblii jest coś jest napisane „czarno na białym”).

O szczegóły historii spotkania Profesora z Sandauerem pytać, dopytywać się nie przyszło mi nawet do głowy.

Syn Andrzeja, Maciej, nie potrafi dzisiaj potwierdzić okoliczności tej sandauerowskiej inspiracji, wie natomiast, że ojciec spotykał się z Sandauerem w Osiekach (ale w roku 1973, gdy wystawiał tam *Ręce* Sandauer mógł być nieobecny, przynajmniej w spisie uczestników spotkań w Osiekach w roku 1973 jego nazwisko nie pojawia się). Gdy mieli się spotkać, wedle zapamiętanej przeze mnie relacji Pawłowskiego, Sandauer zajmował się właśnie przekładem *Księgi Rodzaju* (dla Wydawnictwa Literackiego w Krakowie).

Pawłowski mówił o wpływie Sandauera w związku z „obowiązkiem podpisania tych zdjęć” przed planowaną wystawą fotografii:

„Dlaczego może mi jeszcze wpadł ten pomysł *Genesis*... Dostałem wtedy Sandauera *BÓG, SZATAN, MESJASZ*. ... On zrobił takie tłumaczenie Biblii na język polski. Ja mam pewien sentyment w ogóle do kultury żydowskiej. I zafascynowało mnie to jego tłumaczenie. Było ono tak żydowskie w języku polskim ... Zacząłem inaczej czytać Biblię w tym jego tłumaczeniu”⁸².

(W roku 1963 Henryk Mikołaj Górecki słowo „genesis” uczynił tytułem swego cyklu trzech utworów (op. 19). Słyszę w nich głosy wzniesione do nieba, płacz krzywdy, bólu utraty, rozpacz, larum ostatniego pożegnania, modlitwy... *Taps*... W domyśle syreny z filmu *Inni*, muzykę do *Tam i tu*...)

— W ten sposób *Ręce* stały się *Genesis*.

— One już nim były, tylko w ukryciu. Tytuł ten nie jest „dorabianiem gęby”, wtórną intelektualizacją, chwytym reklamowym czy retorycznym. Zauważmy na przykład... Wyobrażenie stworzenia należy do *Księgi Rodzaju*. Odkąd Michał Anioł namalował fresk w Kaplicy Sykstyńskiej, do tego wyobrażenia należy także obraz wyciągniętych ku sobie rąk Boga i człowieka. Adama. Echem tego obrazu jest jedna z fotografii *Genesis*, „Uczyńmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze...”.

— Pozwól, że przerwę, skąd wiemy, że Pawłowski nie dorobił tego zdjęcia z myślą o *Genesis*?

⁸² Andrzej Pawłowski w rozmowie z Adamem Hauptem, 1983, kasetą 1, strona B.

Genesis 1-26.

Uczyńmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze



— Jeśli nawet, to dlatego, że ręka i tworzenie są tak blisko...

— Rzeczywiście, wystarczy sięgnąć po dowolny tekst o symbolice ręki. Czytam na przykład: „Ludy w prastarych czasach widziały w ręce symbol tworzącej i kształtującej wszystko siły natury, mianowicie subtelnego, pełnego artyzmu formowania, które podziwiamy we wszystkich jej dziełach”⁸³.

— Ręka, tworzenie... I niebo, choćby dalekie...

— Sandauer ogląda, podpowiada, Pawłowski czyta Sandauera... Wyobraźmy sobie jakiegoś Boya-Zeleńskiego, który właśnie tłumaczy *Pensées* Pascala i oto jego oczyma patrzy na obrazy tego cyklu. Wyobraźmy sobie Słomczyńskiego, który właśnie tłumaczy *Paradise lost* Milтона. Wyobraźmy sobie...

— Milтона, św. Augustyna... Malarzy! Rafaela. El Greco. Salvadora Dali. Rzeźbiarzy! Rodina, na przykład.

— Na wszystkie ręce Rafaela...

— Na wszystkie ręce Jacka Malczewskiego!

— Tak, ale wszyscy oni są czytelnikami Księgi Rodzaju. Znają słowa Psalmu: „głębiny ziemi są w Jego ręku i szczyty gór do Niego należą. Morze jest jego własnością, bo On sam je stworzył, i ląd stały ukształtowany Jego rękoma”⁸⁴.

— Ortodoksyjny Żyd, już od wczesnego dzieciństwa, zna na pamięć, i nosi w żywej pamięci Pięcioksiąg, nie tylko pierwszy rozdział Księgi Rodzaju. Tymczasem, czy na przykład przeciętny katolik w ogóle przeczytał ten fragment Pisma chociaż raz?

— Psalm, który cytował ktoś przed chwilą rozpoczyna codzienne pacierze kapłańskie, w liturgii rzymskiej.

— Co by się stało, gdyby cykl *Genesis* pokazać na Wschodzie? Jeśli wykroczymy poza tradycję tego tekstu, poza judaizm, poza chrześcijaństwo?

— Platon może wprawdzie uchodzić za myśliciela przedchrześcijańskiego. Jaką perspektywę, jaką wrażliwość oczu kształtuje jego *Timaios* – tekst o stworzeniu świata – czy adekwatną wobec *Genezis*? Wobec *Genezis*? A wobec *Genesis*?

— „Podniesienie oka ku niebu nie było znane właściwej starożytności... odkąd spojrzenie ku niebu uznało się i monumentalnie w sztuce wyraziło? ... dopiero w katakumbach rzymskich, w wiekach zarannych Chrześcijaństwa, spotykamy istotnie spojrzenie ku niebu stanowczo przez sztukę objęte i skreślane... początek swój bierze od dnia tego i tradycji o dniu tym, kiedy w okolicach Betanii mężowie galilejscy stali, patrząc za odchodzącym w Niebo, aż go obłok odjął od oczu ich”⁸⁵.

— A *Koran*? A *Tao*? *Kojiki*? A B.?

Otóż, gdy chaos pramaterii już krzepł,
jeszcze się w niej nie przejawiał żaden dech ni układ.
Nie było nazw ani żadnego działania.
Któż by zdołał w tym stanie rozpoznać kształty?
Niebo i ziemia poczęły się jednak od siebie oddzielać,
trzy bóstwa powstały jako początek dzieła stworzenia,
czyli wyłoniły się pierwiastki męskie i żeńskie,
a potem dwa duchy zostały rodzicami wszechrzeczy.
Wskutek tego po wstąpieniu ze świata widzialnego w niewidzialny
i po wyjściu stamtąd
pojawiły się przy obmywaniu oczu słońce i księżyc,
a po zanurzeniu w morskiej wodzie
pojawiły się przy obmywaniu ciała duchy.
I tak, choć same początki świata są niewyraźne i ciemne,
to dzięki pradawnym pouczeniom poznajemy ...⁸⁶

Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię.⁸⁷

O Boże mój, Jahwe, jesteś bardzo wielki!
Odziany we wspaniałość i majestat,
Światłem okryty jak płaszczem.
Rozpostarłeś niebo jak namiot

...

⁸³ Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 351–352. Forstner w żaden sposób nie dowodzi tego twierdzenia (ono się jej „wrywa”). Symbolika ręki, jeśli wierzyć temu twierdzeniu, bynajmniej nie ogranicza się do chrześcijaństwa – nie jest specyficzna dla chrześcijaństwa (czy wyraża coś fundamentalnego, czy jest czymś uniwersalnym dla „natury ludzkiej” – tego nie sposób tu rozstrzygnąć).

⁸⁴ Psalm 95 [94]:4-5, BT 1965.

Czesław Miłosz: „ukształcony Jego rękami” (*Księga Psalmów*, Éditions du Dialogue, Paris 1981).

Leopold Staff: „w ręku jego są wszystkie krańce ziemi” (*Księga Psalmów*, Dabar, Toruń 1994).

⁸⁵ Cyprian Kamil Norwid, *Assunta. Spojrzenie ku Niebu*. w: *Pisma Wybrane*, t. II, s. 237–238.

⁸⁶ *Kojiki* czyli *Księga Dawnych Wydarzeń*, I, 2–16, przeł. Wiesław Kotański, PIW, Warszawa 1986, s. 39 [przedmowa]. *Kojiki* jest „biblią” Japończyków. Oryginał zaginęła, spisanie *Kojiki* datuje się na VIII w. po Chrystusie, por. Wiesław Kotański, „Od tłumacza”, tamże, s. 7–36.

⁸⁷ *Księga Rodzaju*, I:1, BT 1965 (przełożył Czesław Jakubiec).

W przekładzie Artura Sandauera: „Na początku stworzył Pan niebo i ziemię” (*BÓG...*, s. III). Obraz I-I z cyklu *Genesis* otrzymał właśnie ten tytuł.

**Umocniłeś ziemię w jej podstawach:
Na wieki wieków się nie zachwieje.
Jak szatą okryłeś ją Wielką Otchłanią.**⁸⁸

⁸⁸ *Księga Psalmów*, 104 (103): 1–2, 5–6 BT 1965, s. 43.

Psalm ten nieomal w całości poświęcony jest sprawie stworzenia świata, to „Psalm Rodzaju”, dlatego też zasadne jest czytanie go w tym kontekście, także w całej rozciągłości.

⁸⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, XIII, 15. (przeł. Zygmunt Kubiak, PAX, Warszawa 1982, s. 280–281). Tamże: „...jak baldachim ze skór rozpostarłeś firmament Twojej Księgi. Tym firmamentem są słowa Twoje, których żadna nie rozdziera sprzeczność”.

⁹⁰ Por. A. Sandauer, *BÓG, SZATAN, MESJASZ i...?*, s. 221 n.

⁹¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, XII, 19. (przeł. Zygmunt Kubiak, PAX, Warszawa 1982, s. 257).

⁹² Carl Gustav Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Ethos, Warszawa 1995, s. 71.

⁹³ Credo.

...uczyniłeś dla nas ten firmament: rozpostartą nad nami powagę boskiego Pisma Twojego. Niebo będzie zwinięte kiedyś jak księga, teraz trwa nad nami rozciągnięte jak baldachim ze skór.⁸⁹

— Hę, nie moge zaboczyć Józka, na holi, kiej se podpiał. W łące, zatonął. Astońce zniżało się na niebie. Ze coź hań mogło być? A rynce ku niebu dźwi-goł, kiejby co widziol w nich. Jakby co znajdywał. Jakby wciał za chmury się dźwignąć. Zapatrywał sie w przestrzeń nad sobą, jakby co tam tykał. Chmury niesło. Zaniósł się śpiewem... Kiek go uwidziała, jaze mi zagrzmiało. To moje serdecko skrzydłem sie mi stało.

— Sandauer zobaczył Genezis.

— W ten sposób Pawłowski uświadomił sobie trop, na którym w gruncie rzeczy już był. I odniósł te obrazy do Księgi Rodzaju, biblijnej księgi. Do księgi, która jednym z głównych motywów opisu stworzenia świata czyni oddzielenie ziemi i nieba. Jeśli pierwszy werset Księgi jest rzeczywiście „wypowiedzią sumaryczną” znaczyłyby to, że sumą stworzenia jest właśnie to odróżnienie, ziemi i nieba⁹⁰.

— To przeciwstawienie.

— To sprzeczność.

— Werset ten traktowany jest jako „sumaryczny” ze względu na fakt, że *Księga* nieco dalej znowu mówi o Bogu stwarzającym Niebo i Ziemię. Św. Augustyn pisze: „...ten świat widzialny podzielony jest na dwie dziedziny, «niebo» i «ziemię», które to dwa słowa stanowią zwięzłe określenie wszystkich natur stworzonych i umieszczonych w świecie”⁹¹. Wyobrażenie Boga Stwórcy ziemi i nieba nie jest oczywiście specyficzne dla judaizmu czy chrześcijaństwa. Wystarczy przewertować na przykład *Koran*, aby je tam znaleźć „co krok”. Czy najdonioślejszym faktem stworzenia byłoby rozdwojenie? Stworzenie sklepienia rozdzielającego wody górne od dolnych, sklepienia, które Bóg nazwał niebem, wniosło w świat dualizm, jak mówi Jung, „metafizyczne rozszczepienie”⁹².

— *Genesis* to obrazy rąk w akcie *genesis*, i stąd wersety z biblijnej Księgi Rodzaju.

— Ach ten patos *Genesis*! Czy jeszcze jesteśmy zdolni do tego zaangażowania? Czy wielkie słowa potrafimy jeszcze wypowiadać całą swą istotą?

— Oskarżenie o patos nasuwa się łatwo mentalności, która boi się spraw zasadniczych, nic nie jest dla niej doniosłe, kategorii wzniosłości nie zna, a ironia oddala ją od wszystkiego.

C H Ó R:

...Stworzyciela Nieba i Ziemi...⁹³

Obrazy a słowa

Wspomniany powyżej (we fragmencie „Prefiguracje”) scenariusz filmu *Inni* stanowi pouczający przykład w kwestii związku słów i obrazów. Dowodzi on, iż nie ma przepaści pomiędzy słowem a obrazem. Dowodem tego najlepszym poezja (czym byłaby bez obrazowości?). Dzisiaj warto i trzeba o tym wspominać tylko dlatego, że popularnym, również wśród malarzy czy rzeźbiarzy, stał się pogląd, iż dziedzinie słowa należy przeciwstawić dziedzinę obrazów, że obrazy należy wyzwolić spod wpływu słów itp. Twierdzenia te polegają na przeoczeniu faktu, iż słowa to także obrazy, że słowa niosą z sobą obrazowy komponent (obok pojęciowego).

Prawdą jest, że obrazowość słowa, być może za pewnymi wyjątkami, nie jest tak żywa, jak to się dzieje w wypadku postrzegania – słowa jednak nie tylko przywołują zmysłowe, pierwotne obrazy (już kiedyś przeżyte), lecz także je wywołują, formują i „utrześciowują”.

Otwarcie (się) na słowo bynajmniej nie jest tożsame z ikonoklazmem. To raczej sztuka współczesna, tak niechętna słowu, jest ikonoklastyczna, jakkol-

wiek jej twórcy mają wprost przeciwne wyobrażenia o tym, co robią. Obrazy malarskie jako kompozycje nie są już obrazami, nie jest już bowiem dla nich istotny związek z czymś, czego miałyby być obrazami. Siłą bezwładu malarze nazywają swoje produkty „obrazami”, podczas gdy są one już tylko „obiettami” (artystycznymi obiektami).

Szczególnie dziwi fakt, że nawet chrześcijanie dzisiejsi, w imię prawdy i w imię objawiającej mocy obrazu, skłonni są szydzić ze słowa. Dziwi ten fakt szczególnie wobec Janowego: „Na początku było Słowo...” (jakaż to przepaść dzieli słowa od Słowa, aby potępić słowa?).

Zarzut literackości wobec obrazu (niekoniecznie tylko malarskiego) skłonny jestem uważać za zasadny, jeśli obraz jest i ma być o czymś, ma o czymś mówić. Gdy jest obrazem o czymś (przykładami „obrazów o” są wszelki ilustracje, wizualizacje, przedstawienia, zobrazowania – to, czego to mają być obrazowania z góry już jest wiadome i określone, ono już uprzednio musiało być dane i znane, a teraz, w obrazie, ma być tylko wtórnie od-dane, np. „przelane na płótno”). Zarzut ten jednak trzeba oddalić, gdy obraz nie jest o czymś, ale jest tym czymś, czego jest obrazem. Co przez siebie uobecnia. Rozróżnienie to – obrazu-odbicia i obrazu-uobecnienia – nabiera szczególnego znaczenia w stosunku do *Genesis*. Na przykład pewna idea tworzenia nie jest czymś, o czym *Genesis* mówi, ale jest tym czymś, co od wewnątrz, przenika i określa samo *Genesis*. Ono samo jest jej ucieleśnieniem. Ona jego wewnętrznym ruchem. To treść immanentna temu dziełu, a nie zewnętrzna w stosunku do niego.

Fragmenty zaczerpnięte z *Księgi* ani nie są ilustrowane przez obrazy z cyklu *Genesis*, ani też nie stanowią wyjaśnień dla tych obrazów. Co najmniej w tym sensie nie są tytułami.

Niedorzeczną jest sugestia autora (w rozmowie z prof. Adamem Hauptem), aby te fotografie „potraktować jako ilustrację do pierwszej [części – J.K.] *Księgi Rodzaju*”. Pawłowski bliższy był prawdy, gdy mówił (podczas tejże rozmowy), że „słowa stwarzają jakiś inny podtekst”, tytuły stanowią „próbę uruchomienia jakiejś innej warstwy wyobraźni”.

Na czym polega związek tamtych Słów, Pisma i tych obrazów? Czyż z punktu widzenia ideału czystej sztuki związek taki nie przesłania artystycznego waloru samego dzieła sztuki, jako takiego?

Podstawowe pytania – hermeneutyczne – brzmią:

Czy sens jakiegokolwiek dzieła sztuki spełnia się i wyczerpuje w nim samym? Czy dzieło, z chwilą, gdy artysta ukończył swą pracę, istnieje już samo przez się? Jest ukończone i nic już się nie dokonuje?

— Przypadek *Genesis* Pawłowskiego każe raczej sądzić, że sens dzieła nie jest czymś dokonany, dopiero wraz z nim samym i raz na zawsze, ale że raczej staje się, przeistacza w odniesieniach, związkach. Sam krok Pawłowskiego od *Ręk* do *Genesis* to przyznaje. To krok, który ma oparcie w czymś, co już było, w ukryciu, może jeszcze nieświadomione, a może tylko przemilczane, nie podkreślone? Wcześniej jeszcze nie nazwane?

— Było w zarodku, jeszcze nie rozwinięte?

— *Genesis* samo wyprowadza poza siebie, jakże więc zajmować się nim samym!

— Wezwanie: „Poświęć dość uwagi dziełu!” brzmi raczej jako wskazanie, aby zajmować się nim samym. Właściwszy więc byłby postulat oddania się dziełu.

— Jednak określenie „oddanie się dziełu” uznajemy z kolei raczej za przymiot i przywilej twórcy.

— Pawłowski mówił o twórczym odbiorcy. Cytuję: „Sztuka staje się więc szczególnym rodzajem impulsu do samodzielnego działania twórczego odbiorcy (odbior jest w tym wypadku całkowicie tożsamy z tworzeniem)”⁹⁴.

— Co miałyby znaczyć: „odbior dzieła polega na oddaniu się mu”?

— Być z dziełem – nie mówię „odbierać dzieło”, unikam słowa „odbior”, które sugeruje ową biorczą pasywność, charakterystyczną dla kogoś, kto chce coś dostać, odebrać i mieć, w dyspozycji, posiadać na swój użytek – otóż, być z dziełem to podjąć jego własny ruch, ruch, w którym ono samo uczestniczy. Pójść za wiodąca je intencją. W jej otwartość. W przestwór ruchu, w którym uczestniczy...

⁹⁴ Andrzej Pawłowski, „Dzieła czy działania” (1973), przedruk w: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987, s. 15.

Po prawdzie określenie „twórczy odbiorca” jest paradoksalne, jeśli nie wewnętrznie sprzeczne. Czyż odbiorca, jako taki, nie odbiera tylko gotowych już obiektów, co najwyżej odpowiednio opakowanych na okazję nadania i przesłania? Toteż określenie widza czy słuchacza sztuki mianem „odbiorcy”, z góry odmawia mu twórczej roli. A jednak brak nam innego słowa o równie szerokim zakresie, a wolnego od takich znaczeń.

Ideę „twórczego odbiorcy” Pawłowski wyraża również w tym fragmencie: „Odbiornik w czasie procesu odbioru zaczyna być wytwornikiem własnej energii i staje się autorem własnego procesu. Energia wytworzona w ten sposób może być większa od energii wytworzonej przez poprzedniego autora” („Koncepcja pola energetycznego”, tamże, s. 11). Odbiorca nazwany tu został nie tylko „odbiornikiem”, ale i „autorem” (kolejnym).

Nad tym, czy widz albo słuchacz dzieła jest jego „odbiornikiem”, a dzieło „komunikatem” bądź „kanałem komunikacyjnym”, szkoda się rozwodzić. Tym niemniej cytowany fragment przede wszystkim podkreśla cud sztuki, cud tworzenia. Mówią, że przyczyna musi być większa od skutku, a skutek się w niej mieści, że z próżnego się nie należy, z niczego nic, że interpretacja oddaje intencje autora, itd. Tymczasem? Twórczość polegałaby na odwróceniu tego stosunku? Na *creatio ex nihilo*? Jeśli ma się pojawić cokolwiek, czego jeszcze nie było?

Z ideą „twórczego odbiorcy” spleta się u Pawłowskiego przekonanie, że twórca inicjuje. O wiodącej w myśli Pawłowskiego idei twórczego odbiorcy pisałem w: „Cztery idee filozofii projektowania. Czytając Andrzeja Pawłowskiego”, w: „Wiadomości IWP” 1990, „Suplement”, (materiały międzynarodowego sympozjum IDEA '89, dedykowanego pamięci Andrzeja Pawłowskiego, zorganizowanego przez Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie), s. 2–7; „Twórczy odbiorca. Tworzyć czy inicjować”, w: *Wzornictwo / design. Studium idei*, ASP, Kraków 1998, s. 62.

Niewątpliwie zainspirowany ideą „twórczego odbiorcy” (po inicjacji u Pawłowskiego) pisałem rozdział „Spojrzenie z góry?”, w: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. ASP, Kraków 1993, s. 108–112.

— Kocham bezruch, ciszę nieba, w duszy! Czy przypisując dziełu intencje w gruncie rzeczy nie utożsamiasz ich z jakąś, rzekomą, intencją sfery, na którą dzieło miałoby się otwierać? Kocham kryjówki, jaskinie! Me leże nie ma okien!
— Tak określona intencja dzieła, jako w gruncie rzeczy nie jego, oczywiście nigdy w pełni nie pokrywa się z intencją autora, a bywa, że tej ostatniej nawet przeczy. Wielkie dzieło jako takie przekracza intencje autora. On wraz z nim samego siebie. Zostawia siebie, jakim był, i to, czym żył, gdzieś z tyłu. Poniżej.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke, *August Rodin*, przeł. Witold Wirpsza, Kraków, 1963, s. 46.

Ręce są już jednak skomplikowanym organizmem, deltą, do której spływa z odległych sfer mnóstwo życia.⁹⁵

⁹⁶ Św. Augustyn, *Wyznania*, VII, 15, przeł. Zygmunt Kubiak, PAX, Warszawa, 1982, s. 123.

... w Tobie istnieją wszystkie rzeczy skończone, lecz w inny sposób, niż przedtem mniemałem: istnieją w Tobie nie jak w przestrzeni, lecz dlatego, że dzierzysz wszystkie rzeczy w Twojej prawdzie, jakbyś je trzymał w ręce.⁹⁶

⁹⁷ Antoine de Saint-Exupéry, *Twierdza*, przeł. Aleksandra Olędzka-Frybesowa, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1998, s. 363.

Tamten człowiek odczuwał coś, co nie dawało się wypowiedzieć, i dotknięciem palców nadał kształt glinie. Potem umieścił tę bryłę na twojej drodze. I jeżeli poszedłeś tą drogą, w tobie teraz zagościło jego niewypowiedziane uczucie.

Nawet jeżeli pomiędzy gestem jego dłoni i twoim przyjściem upłynęło sto tysięcy lat.⁹⁷

— Być z dziełem to raczej wejść w odniesienia, echa, pola, przyciągania, napięcia, jakie pociąga ono za sobą. I na odwrót, jakie poruszają nim. Które stanowią jego duchową atmosferę, duchowy szkielet. Nerw. Jeszcze za mało powiedziane. Te metafory brzmią wciąż zbyt statycznie. Dzieło jest raczej pozornym punktem za- i wywiązania, węzłem... Jest? Jest punktem skupienia takich obiegów, promieni, impulsów. Dróg. Orbitali. Ogniw, z którymi się łączy. Punktem skupienia. Czy aby jednak nie pozornym? Dla jakiego powodu mielibyśmy bowiem sądzić, że to oto dzieło, że w ogóle jakieś dzieło, stanowi sobą prawdziwy zwornik świata, na który się otwiera? Pozornym, jak rysujący się z naszego punktu widzenia ruch słońca na niebie, jak nasza centralna pozycja w świecie. To na naszych oczach – współcześnie z każdym aktem jego przyjęcia – następuje skupianie i rozbieganie się, wytyczanie i kreślenie się dróg, dróg i ich sieci. Bez mapy. Sama ta kraina ciągle, również w tym procesie, wciąż się dopiero rozpościera (formuje).

— Sama, to znaczy własnymi siłami, własnym rozpędem? Grą wzajem wzmacniających się ech, refleksów, sprzężeń, napięć...? Grą tych dróg.

— Rozpościera? To znaczy jak namiot? Jak skrzydła? Jak widok? Jak gałęzie i konary? A więc ku niebu? I namiot bowiem, i skrzydła, i widok, i gałęzie i konary ramiona swe ku niebu kierują. Być może rzeczywiście wszelkie tworzenie ten kierunek wiezie.

— Wszystkie drogi prowadzą do... – nie dokończył, nie zdzierzył, wzrok wbił w ziemię.

— Ostateczny punkt zaczepienia wszystkich nici niknie w przestworze.

— W pustce.

— Tam bytu wszelkiego przędzie.

— Jakże nasnuwają się spojrzeniu, dłoni?

— W ten podniosły sposób mówimy już o Genesis!?

— Być z dziełem to poczuć w dłoni splot różnorodnych nici... promieni..., które zawiązują jego sens. Poczuć w dłoni, czyli odczuwać nerwem ich poruszeń. Gdy każdy nerw ręki jest tylko przedłużeniem jakiejś nici, któregoś z promieni sensu dzieła. Każda... każdy... struną duszy.

— Słyszałam o odczuciach swędzenia w dawno utraconej kończynie, ale o czymś podobnym... Śmiesz mnie ta fantomatyczna estetyka. Chociaż, to prawda, nie mogę zapomnieć, jak uraziły, dotknęły mnie do żywego słowa Wata, iż kobiety czują bluesa macicą.

Konstelacje dzieł

W ten sposób wtargnął w nasz polilog duch muzyki. Mówiący powyższe słowa o dłoni, co każdym nerwem czuje i spromienia sens, był bowiem od lat pod wrażeniem Lutosławskiego. *Preludia i fuga* na 13 instrumentów smyczkowych wykonane pod ręką kompozytora... odbijały się niezmiennym echem w opuszkach jego dłoni. Utwór mistrza, który podobno zwykł podkreślać, że z ręki komponuje⁹⁸. Znaczyłoby to, że dłoń podpowiada, komponuje. Mistrz dłonią rysuje ciała, drogi, nimb nieba. Nimb nieba wiedzie dłoń Mistrza. Mówiący te słowa nosił też w swym wewnętrznym „imaginarium” ręce z obrazów Malczewskiego. Jakże często własne ręce Jacka... Je ponad wszystko. Ale przed oczyma miał teraz, gdy wtargnął duch muzyki, dłoń malarza z jego autoportretu *Chwila tworzenia*. Nie przykuwała jego uwagi Harpia „we śnie”, nadrzeczywista, wypełniająca swym nagim ciałem krajobraz. Pamiętał, że prawa dłoń artysty trzyma gryf instrumentu, widział zaś lewą... Lewa nasłuchuje linii... nut... , na których trop zdaje się już wchodzić, tonów, które zdają się już ją wzbudzać, nieść, unosić...

— Dzieło porusza. W ruchu, który inicjuje napina się i stroi struna. Jeden jej biegun w tobie. Chociażby w dłoni punkt zaczepienia ma. Drugi biegun tam... w splotach dzieła. W przestworze jego otwartości.

— Niknie?

— Bierze początek gdzieś w przestrzeni, na którą dzieło się otwiera. Ku której ono się kieruje, przed którą się, ciebie, otwiera? W otwartości?

— Ta struna tęczą się nazywa?

— I ty w tej pajęczynie? – Oponent uniósł się ironicznym śmiechem.

— Myślę o linii napięcia, o antynomii... istnienia.

— Struna? Strumień? To ledwie nikły wątek zawiązujący się dopiero w podjęciu ruchu otwartości dzieła.

— Wówczas, gdy struna rozpina i stroi się, już nie tylko jesteś z dziełem, ale jesteś dziełem, jego światem, utożsamiasz się...

— Właśnie podejrzewałem, że brnąc w tę metaforę struny powiesz, że czujesz się pudłem rezonansowym, że gra kto inny, a dzieło muzyką!

— ...utożsamiasz się z nim, w nim znajdujesz swą tożsamość. Nawet swym całym ciałem. Jego postawą, wrażliwością. Całego ciała. Po końce palców. —

— Przeciwnie – wtrącił Oponent – największe dokonanie sztuki polega na tym, że przygotowuje chwilę, zmierza do chwili, gdy wszystkie nici wymykają ci się z ręki. Nie myśl, że dzieło jest nicią Ariadny, artysta Ariadną... Labirynt życia nie ma wyjścia.

— Być z dziełem to być nim – żyć nim, całym sobą wejść w nie, w jego przestrzeń. Utożsamić się z jej ruchem. Oddychać tchnieniem otwartości.

— Otwartości? Otchłań tylko, widzę?, mnie powala! Cięży... Otchłań, której nic nie przemierzy, nic nie przebiegnie. Żaden wątek. Żaden głos. Bez rezonansu, bez echa...

— Gdyby ktoś nagrał, co my tu wygadujemy, i spokojnie posłuchał!

— Jest jedna podstawowa linia wszelkiego ruchu...

— Trampolinia uniesień!

— Jedna linia, oś, dwa kierunki. Odwrotności dwie. Dół i góra. Upadek i wzlot. Zstępowanie i wstępowanie. Poniżenie, upodlenie i podniesienie. Ta oś. Osią *Genesis*, a zarazem osią ucieleśnioną, uwidocznioną w *Genesis* jest ta linia, linia antynomii. Wyznaczająca drogę życia. Dlatego *Genesis* dotyka istoty procesu zwanego tworzeniem. Cóż warta koncepcja twórczości, jeśli nic nie wie o dramacie świata?

— Wejść na drogę? Ku czemu wszystkie prowadzą? Spocząć tylko pragnę! Osadzenia!

— Nie unikniesz napięcia, sprzeczności, której podlegamy, która nas rozrywa, do bólu. Wszelki kicz tylko tai ten fakt.

— Być z dziełem sztuki, to podejmować te drogi, co same poruszają się.

Na tym polega doświadczenie, które ono nam umożliwia.

— Drogi, co same poruszają się? Cytat to, nie cytat? Rilkego słyszę? Jakkolwiek „podejmować” to nie tylko „przyjmować”, nie tylko „odbierać”.

— Słyszę Saint-Exupéry’ego. Również on podkreśla, że sens dzieła nie spełnia

⁹⁸ Na taki sposób komponowania przez Lutosławskiego zwrócił mi uwagę dr Andrzej Nowak (w Niedzicy, podczas seminarium „Estetyka a ekologia” w roku 1991).

⁹⁹ Antoine de Saint-Exupéry: „Próbują znaleźć przyjemność w przedmiotach, a tymczasem można ją znaleźć tylko w drodze, zoboczony dzięki nim”, *Twierdza*, przeł. Aleksandra Olędzka-Frybesowa, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1998, s. 432.

¹⁰⁰ John Milton, *Raj utracony*, Księga ósma, 518–520 [Adam do Boga], przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

¹⁰¹ Dzieje Apostolskie, 7:48.

¹⁰² Księga Mądrości 13:10; 13:18; 13:19, przeł. ks. Stanisław Papier, BT 1971.

¹⁰³ Nicolai Hartmann nazywa tą sferę „duchem obiektywnym”, Karl Popper „Światem 3.”.

¹⁰⁴ August Rodin, *Dłoń Boga*, dzieło sprzed roku 1898. Kamienna, surowa bryła, niczym *materia prima*, materia ze stanu pierwotnej niezróżnicowanej jedności, sprzed początku świata, pośród której wylania się ręka, dłoń jeszcze nieco napelniona tą „ziemią”, „gliną”, w której z kolei unosi się, wylania, różnicuje, to znaczy rozdziela, mężczyzna i kobieta, tu jeszcze połączeni namiętnością pocałunku, para kochanków. Materia – dłoń Boga – miłość, oto kaskada, ciąg, następstwo postaci tej rzeźby.

się, gdy ono samo nas zajmuje, sens dzieła otwiera się, spełnia, gdy wchodzimy na drogę zobaczoną dzięki niemu⁹⁹.

— „Nie człowiek wyznacza swą drogę, i nie w jego mocy leży kierować swoimi krokami, gdy idzie” – pamiętam z Księgi Jeremiasza, 10, 23.

— Wejść na drogi otwierane, przeczowane i odczuwane przez dzieło.

— Ono samo Tam nie sięga.

**Aby osiągnąć wyżyny i głębie
Twych wiekuistych dróg, myśl ludzka cała
Jest nazbyt krótka, o Najwyższe z istnień.**¹⁰⁰

Najwyższy jednak nie mieszka w dziełach rąk ludzkich.¹⁰¹

**A nieszczęśni i w rzeczach martwych zadufani
ci, co bogami zwa dzieła rąk ludzkich:
złoto i srebro – dzieła sztuki**

...

do martwego modli się o życie!

...

O zarobek, o pracę, o rękę szczęśliwą,

O siłę prosi tego, czyje ręce są jak najbardziej bezsilne!¹⁰²

— Sztuka porusza się bezdrożami. Widzi nieistniejące drogi. Przeciera ścieżkę, co najwyżej.

— Sztuka zawsze jest na manowcach. Tylko kicz ofiarowuje ci złudzenie, iż wszedłeś na pewny grunt, nie pozostawia ci miejsca na wątpliwość, utwierdza cię w przeświadczeniu, że oto znalazłeś bity trakt właściwej drogi.

— Poświęcić się dziełu, to poruszać się w jego polu, to wkroczyć w konstelacje, które nadają mu byt i sens, to skupiać, a raczej próbować skupić, dokonywać wysiłku tego skupienia. Potencjalnie, to nieskończony proces. Kończy się – tu na ziemi – tylko dla przypadkowych, przyziemnych właśnie powodów. Odrywasz się, albo coś cię oderwało. Głód, nuda, śmierć. W niebie natomiast – gdzie wieczności zawsze starcza – toczy się on, wystacza i wystacza, wraz z dziełem. Toczy się tam dialog, polilog dzieł, idei. Przeglądają się tam one w sobie, dośpiewują wzajem, współbrzmia nowymi brzmieniami... Poza -izmami i poza wszelkimi interesami.

— Podglądnijmy to, na ile tylko jest to tu możliwe, w jakie związki, rozmowy, odniesienia wchodzi Genesis Pawłowskiego.

— Idąc tą drogą, czyniąc to metodą interpretacji dzieła zobaczymy w tym przypadku jak Pawłowski rozmawia na przykład z Rillem, z Moritzem, z Miltonem, Michałem Aniołem...

— Pod rękę idą?

— W niebie?

— Umarłych rozmowy.

— Czy w niebiosach może ich jeszcze obchodzić niebo?

— Jeśli wolisz mniej patetyczne określenie, zamiast „niebo” wolałbym też i ja mówić: „świat idei”, i myślę o nim niezbyt po platońsku. Może za Nicolai Hartmannem czy Popperem, jako o sferze, do której należy zawartość wytworów ludzkiego umysłu, obiektywna zawartość ludzkich myśli¹⁰³. Wszystko, co pomyślane, odczute, doświadczane.

— Niebios, w których duch-wiatr nosi strzępy myśli...

— W świecie idei Genesis uczestniczy, tam jego sens. To Genesis „rozmawia” z, na przykład, *Stworzeniem Świata* Michała Anioła, a Pawłowski... Pośrednio, za jego pośrednictwem? Nic nie wiem.

— A gdy do kontekstu Genesis włączymy to dzieło Michała Anioła, czy idąc tym tropem będziemy musieli uwzględnić te wszystkie wątki w sztuce, którym dał on początek, bądź które co najmniej podtrzymał? Które go wiodły?

— Jeśli nawet bez Michała Anioła, chcąc nie chcąc, jakiś Rodin wyrzeźbiłby *Dłoń Boga*, to ponieważ był Michał Anioł, sens dzieła Rodina się potęguje¹⁰⁴. Pamiętacie myśl, o artyście, który odrzuca tylko to, co zbędne? Ze względu na nią rzeźba Rodina zdaje się sugerować stawianie się samego Boga w procesie stworzenia. Nacznynie tej dłoni, która zarazem wciąż ukryta jest w materii

nieustannie stającego się świata, w różnicującej się materii... wewnątrz tej dłoni stanowi *matrix* miłości.

— Te wątki snuje idea „formy naturalnie ukształtowanej”.

— Dzieło żyje dzięki nawiązaniom do innych dzieł, do otwierających się w nich idei, praobrazów.

— Kto jednak, i po co, miałby chodzić po nitce tych powiązań, nawiązań czy rozwiązań?

— Pośród tych odniesień, czy dzięki tym odniesieniom wydarza się dzieło i jego sens. Interpretacja dzieła odkrywa zawiązki pewnych relacji. Idzie tak odkrytymi tropami, przeciera ścieżki, aktualizuje. Wpisuje się w konstrukcję...

— Czyżby istniał jakiś konstruktor? Jakiś plan? Wedle jakiego planu zawiązała się ta struktura?

— ...rozpisuje, wznosi konstrukcję, w której wylania się...

— Co?

— Zawsze tylko w wędrówce poza krąg, tego, co widać, poza horyzont.

— Zostańmy przy samym dziele!

— Przecież nie masz na myśli tylko dzieła artysty, tego, co artysta zrobił, co pozostawia. Samo dzieło tylko... ot, martwa rzecz. Jak gwóźdź w ścianie. Jak podobrazie.

— Węzłowymi punktami konstelacji dzieł nie były wcale one same. Raczej już idee. To one, niczym bieguny wytwarzają pola sił i bieg rzeczy?

— W ruchu konstelacji trafiają się koniunkcje.

— Jak widać fizyka dostarcza nam metafor dla pseudometafizyki. Model astro-nomiczny, konstelacji, model dendrologiczny korzeni, krystalograficzny sieci krystalicznej, i tak dalej.

— Idee, tyle razy padło to słowo. Wykładane było na tyle sposobów.

Za każdym razem wskazując na coś ponad człowiekiem, ponad jednostką... co czynne poprzez myśl wodzi i wiedzie. Co przyświeca umyślom. Układa świat przed nami... to, co ukazuje się naszym zmysłom... Daje rację, usprawiedliwia... bądź potępią? Daje podstawę naszym postawom? Tymczasem, samo pojęcie idei to nic więcej, jak postulat, echo własnej naszej tęsknoty.

Wotchlani każdy szuka punktu zaczepienia, łapie się chociażby takiego pomysłu, pojęcia... Fatamorganiczne miraż spragnionych źródła sensu to... idee.

— Jak nazwać osie czy bieguny pól sił, którym podlega myśl, umysł i zmysł człowieka każdy? Ciało?

— Źródła, to znaczy punkty, w których tryska i szemrze skryty zasób, sam pośród nieznanych pokładów. To miejsca, gdzie podziemne, niewidzialne staje się widzialne, w widomość wkracza... ródła sztuki, to miejsca, gdzie nad-niebne, niewidzialne staje się...

— Dłoń, ...*stąpa nie dalej niż uczucie zwraca się ku górze i w zwierciadle przyjmuje drogi niebieskie, co same poruszają się... do źródła idzie...*

— Czemuż rąk, czemuż ust mych przy nim nie ma?

— Ze struktury duchowej dzieła niewiele jest nam dostępne. Pasma cieni, w które się zaplątujemy. Zapodziani. Czy twarz, która zdaje się nam czasem z nich wylaniać, nie jest tylko przywidzeniem?

— Miłością mą jest ta niewidomość.

— Dzieło uczestniczy w świecie idei: Ta sama idea, bądź te same idee znajdują różne wcielenia, rozwinięcia – formują się – w różnych dziełach. Trop, którym idzie interpretacja wyznaczony jest tym meritum. Tak naprawdę nie chodzi o dzieła, tym bardziej nie chodzi o kult dzieła, nie chodzi o związki dzieł, lecz o prawdę idei, oryginalnych to znaczy źródłowych idei, które one odślaniają, uobecniają, formują. Których są obliczem. Być może jest zaledwie kilka, kilkanaście idei, które żyją w dziełach człowieka, w dziełach ludzkości całej, we wszechdziejach świata, jakkolwiek potencjalnie mają one nieskończenie wiele oblicz.

— Kilka fundamentalnych idei... Poza tymi kilku czy kilkunastoma ideami wszystko byłyby to tylko pomysły, wymysły, przetwory i potwory – twórczości pozory?

— Uczeni w Piśmie twierdzą, że Bóg posłużył się dziesięciu „słowami” do stworzenia świata¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Por. Emmanuel Lévinas, *Trudna wolność*.

Eseje o judaizmie, przeł. Agnieszka Kuryś, Wydawnictwo ATEXT, Gdynia, 1991, s. 34.

¹⁰⁶ Mircea Eliade, *Dziennik emigranta*, (6.02.1960), przeł. Adam Zagajewski.

Eliade w swym dzienniku notuje myśl, że dzieje ludzkości krystalizują się wokół kilku fundamentalnych przeżyć religijnych, przybierając niezliczone formy, znajdując kolejną ekspresję – te są „historyczno-religijne” ¹⁰⁶. Podobne przekonanie dzieli Jung czy Ortega y Gasset. Zresztą sama natura również wydaje się opierać na skąpej liczbie pierwotnych zasad (a przynajmniej takie wyobrażenie świata motywuje badania naukowe). Jak długa jest lista cząstek elementarnych (prawdziwych atomów)? Biologia odsłania podobny obraz życia (gdzie ja to czytałem?): istnieje tylko 37 (słownie trzydzieści siedem) podstawowych planów budowy organizmu, przenoszonych przez geny typu Hox. Przynajmniej to sugerują znane nam wykopiska. Najstarsze znane organizmy (wielkości drobiny piasku) zawierające geny typu Hox, datowane są na 580 milionów lat. 37 typów – oto pozorność i powierzchowność różnorodności. Oznacza to, że inżynieria genetyczna (nowonarodzona „boska sztuka”) przekroczy istotny próg w chwili, gdy uda się jej „wykreować” typ 38 (oto nowa, druga natura). Czy człowiek skonstruuje istotę doskonalszą od siebie? To pytanie nie ma już sensu biologicznego – biologia nie ma prawa wartościować, a gdy to robi przekracza swą kompetencję. Wspominam o tym wszystkim, gdyż jak sądzę, wrażliwość spojrzenia, które zatrzymuje się na Genesis jest ukształtowana także pod wpływem wyobrażeń posiadanych przez właściciela tych oczu, wyobrażeń na temat ewolucji. Oczywiście, które znają pojęcie ewolucji. Oczywiście, lamarckisty, oczywiście, darwinisty...

Gest ręki, chmury, gwiazdy, tożsamość człowieka

- Obrazy Pawłowskiego kierują nasze spojrzenie ku najwyższym wysokościami naszego wewnętrznego nieba, sklepienia umysłu. Tej najgłębszej głębi naszej duszy, jej wewnętrznej, drugiej strony, strony gwiazd myśli...
- W widoku nieba, w geście ręki ku niebu skierowanej, rozpoznaje swe wnętrze człowiek?
- Rozpoznaje siebie?
- Czy można sporządzić listę takich idei, wiodących idei, właściwych dla Genesis?
- Sam tytuł – Genesis – wiele podpowiada.
- Komu? Komu, skoro nawet krytycy pisząc o tym cyklu zatrzymują się przy naskórku, formie – strukturze naskórka, grze światłocienia?
- Bądź pisząc o Genesis uważają za stosowne powtórzyć hipotezę o pracującej ręce jako o genezie ludzkiego mózgu.
- To piszą gorliwi słuchacze wieczorowych kursów marksizmu. Stamtąd wynieśli...
- Jak można być wiernym dziełu Pawłowskiego i równocześnie zignorować tytuł i tytuły, tytuł cyklu oraz słowa z wersetów biblijnej Księgi Rodzaju przyporządkowane poszczególnym obrazom?
- Do idei dzieła trzeba się przebić, ale z chwilą, gdy zacznie chociaż majaczyć, nawet gdy tylko daje się ledwie domniemywać, staje się wiodącą – i prowadzi w głąb, poza krąg tego, co dotąd było widać. Jak mówimy: otwiera horyzonty, widnokrąg rozsuwa czy przesuwa..., światło niesie... Idea dzieła rozpościera, rozpina, jak przestwór...
- Bezdeń, nieba.
- W bezmiar rozkwita..., roz... – Ogrodnikowi urwał się głos, a zarazem machnął ręką, odpędzając tym gestem widok chwastu i uciekając przed słowem „rozplenia”, które obraz ten z sobą przyniosło mu przed oczy. Nie dokończył.
- Tak rozumiana interpretacja dzieła oznacza prowadzoną przezeń rozmowę z innymi dziełami, rozmowę, której tematem jest wspólna im wszystkim idea? Inaczej: to podjęcie drogi idei, drogi, której punktem wyjścia jest dane dzieło?
- Pachnie – ten donośny głos, wężycieli-tropicieli wszelkiej zdrady formy, słycać wciąż – co tam pachnie, to wprost cuchnie, literaturą!
- Estetyka formy jest próbą ucieczki przed zadaniem interpretacji. Twierdzi, że właściwe ujęcie... Przeżycie, doświadczenie dzieła uwagę swą bez reszty zatrzymuje na jego formie i na tym się wyczerpuje...
- Ze zmęczenia sobą – odpowiada ironia.
- ... kontynuuję, pozwól. Estetyka formy opiera się na założeniu, że forma

jest czymś zmysłowym, a narządy zmysłowe, pomijając ślepych, głuchych i im podobnych, są dane wszystkim ludziom takie same. Stąd miałoby wynikać, że przynajmniej potencjalnie wszyscy mają dostęp do dzieła sztuki w jego istocie, to znaczy formie. Stąd twierdzenie o uniwersalnym języku sztuki, który przekracza wszystkie granice, i tak dalej, i tym podobnie. Rzekomo, forma jest tym, co widać. Czymś, co same oczy widzą. Zmysłom dana. Jak gdyby forma nie miała umysłowego źródła.

— Same oczy widzą tyle samo, co same okulary. Kto sądzi inaczej, ten pada ofiarą błędnego równania, narządy zmysłowe utożsamia ze zmysłami, niczym mózg z umysłem, a zmysły ze zmysłowością. Zmysł zaś każdy, jak i umysł, o czym język polski pięknie uczy, niesie z sobą myśl. Słowem, tu i tam myśl czynną jest.

— Co widzą w *Genesis* oczy, które nie znają mitu upadku?

— Co widzi w *Genesis* człowiek, którego określa krwiożerczy, zachłanny, gwałtowny, chwytny, przemyślny gest ręki? A nie mówię przecież o kimś z mazinesu, wprost przeciwnie, ten typ gestu określa człowieka współczesnego, człowieka nauki, nauki i technologii, i przemysłu. Czymże jest bowiem nauka, jeśli nie wolą pojęcia, a czymże są pojęcia, jeśli nie chwytem, wzięciem w garść, poddaniem swej kontroli, posiadaniem?

— Podobnie po niemiecku, *Begriff*, pojęcie, od *greifen*, tzn. od pojąć, uchwycić, złapać, pochodzi. Pojęcie chce pojąć, uchwycić...

— Gwałtem ino! Torturą! Terrorem! Przemocą!

— Wolą mocy!

— Bez wątpienia człowieka określa ten czy inny gest ręki.

— Na wszystkie ręce Rafaela... Gdy mówimy o tym wszystkim w tle mej pamięci cały czas majaczy malarstwo Rafaela. Spróbujcie wraz ze mną przypomnieć je sobie! Rafael, *Szkola ateńska*, w Stanza della Segnatura, fresk w lunecie, podstawa 770 centymetrów, ten wymiar. W centrum łuk wypełniony przestrzenią nieba, w tych ramach postaci Platona i Arystotelesa. Prowadzą spór, dialog na ręce. Całą postawę filozoficzną, cały nastrój ducha – metafizykę – każdego z nich przepelnia i określa jeden gest. Poza nim postawa, filozofia byłaby czczym wymysłem.

— Znajduję dziś pokrewną myśl w słowach Swanna: „prosty, a wzniosły gest świadczą o głębszym zrozumieniu życia niż wszystkie traktaty filozofów”, Swann ceni to sobie u ukochanej Odetty wyżej niż jej „głębokie poczucie sztuki”¹⁰⁷.

— Duch znajduje swą tożsamość w poruszeniu ręki, w napięciu dłoni, w ciele. Nawet Platon o ideach tylko śpiewa, ciałem.

— Być może rzeczywiście, każdego człowieka, nawet bezrękiego kalekę, określa jakiś pierwotny gest. Machnięcie, na wszystko. Zaciśnięcie, skurcz, „a figę”, echo odmrożenia, drapanie ukąszonego miejsca, *Heil. Typing...*

— To lista gestów ekstrawertycznych. Introwertyka, zapewne, określa odczucie gestu drugiego człowieka. Nie własna aktywność ręki, lecz ślad dłoni. Jak dotyk ukochanej, cios wroga, ścisk czy pieszczota? Kim jest ktoś, kto czuje tylko własną dłoń?

— Każdy tylko czuje wrażenie własnej ręki, bądź tylko własne wrażenie skądinąd wywołane przez kogoś tam, chociażby nazywał go ukochanym. Kocha go ze względu na to wrażenie, jakie w nim wywołuje...

— Wrażenie? Zmysłów drżenie. Drgawki! Oto, po co się dziś żyje. W konsekwencji sztuka współczesna jest sztuką drgawek. Konwulsji.

— Człowiek znajduje swą tożsamość, siebie, iści się, w geście dłoni. Pamiętać jednak trzeba, że dłoń napelnia się światem, głębia jej wzbiera w odczuciu. Gdy czuje. Skupia w otwarciu się.

— Poeci często łączą niebo, chmury, los, ręce, gesty. Obrazy takie znajduję u Rilkego... Także on kreśląc obraz zawierania siebie, bycia sobą?, mówi o przemianie świata, i życia, w głębi, we wnętrzu ręki. Dłoni?

— Jakże chciałbym zrzucić z siebie świat! Strząsam rękoma, strząsam...

... zawierać siebie znaczy: świat
z zewnątrz, wiatr, deszcze i ciepłiwość wiosny,
winę, niepokój, los zamaskowany
i ciemność ziemi wieczornej aż po
zmiennność obłoków, ucieczkę i przyłot

¹⁰⁷ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1992, tom I, s. 236.

¹⁰⁸ Rainer Maria Rilke, *Waza z różami*
(*Die Rosenschale*), przeł. Mieczysław Jastrun.
Por. z wierszem *Handinnres* Rilkego (poniżej).

aż po niepewny wpływ dalekich gwiazd – zamienić wszystko to w dłoń pełną wnętrza? ¹⁰⁸

W oryginale:

... Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal
und Dunkelheit der abendlichen Erde
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Aflucht,
bis auf den vagen Einfluss ferne Sterne
in eine Hand voll Innres zu verwandeln.

- Ręce Genesis tak samotne. Brak drugiego człowieka. . .
- Skoro jeden, każdy z osobna ma sprawę z niebem i sobą?
- W wielu obrazach cyklu widzę ręce dwojga ludzi, widzę rozmowę, spotkanie dłoni.
- Spór? Napięcie?
- Spotkanie. Bez śladu rozszczepienia, rozdarcia, bez żadnego naprzeciw? Czyżby pokój i pojednanie ciszą swą przepelniały Genesis? Jak trudno spotkać się dwu stronom nas samych! Pękniecie, linia antynomii biegnie przez środek nas samych! Cóż dopiero spotkać drugiego człowieka?
- Do dzisiaj nosi mnie żar dłoni Pawłowskiego, które oparł na mych ramionach.
- *Szkoła*. . . Rafaela. Co znamienne, gest Platona i gest Arystotelesa nie stanowią prostego przeciwieństwa, nie są prostym zaprzeczeniem czy dopełnieniem. Jak góra i dół. Wzniosłe i niskie.
- Proste dopełnienie? Jak góra i dolina? Raczej jak on, gór, i ona, dolina.
- *Fallus i vagina!*
- Tutaj natomiast? Palec wskazujący, a nawet całe przedramię Platona biegną pionem ku górze. Spróbuj, sam powtórz ten gest z obrazu! Poddaj się jego kinestetyce. W łokciu poczujesz płaszczyznę odbicia. Natomiast Arystoteles wcale nie wskazuje na ziemię, a tym bardziej nie w świat podziemny. Jego dłoń rozwiera się i zawisa w płaszczyźnie umiaru, płasko nad ziemią. Słowem, jego dłoń rozpląszcza się, rozpościera się. Otwiera się najszerszej jak potrafi. I ta dłoń, podobnie jak dłoń Platona, najdalsza jest od wszelkiej drapieżności, nie chwyta, nie ujuje, nawet nie chce pojąć. Platon: oś, kierunek. Arystoteles: płaszczyzna, czucie. Platon – jak wiadomo o twarzy Leonarda – podobnie ukazany na fresku *Dysputa św. Sakramentu*, określanym też jako *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, również w Stanza della Segnatura. Niewątpliwie ręce nie są statystami na scenie *Dysputy*. . . Ręka Boga, dłonie Chrystusa zmartwychwstałego, sklepienie niebios, kurtyna niebios, łuk niebios, ile niebios?
- Na wszystkie ręce Rafaela!
- Co w Genesis widzą oczy, w których tle pamięć podsuwa ręce, dłonie Chrystusa? Chrystusa triumfującego?
- Jezusa, którego niebo opuściło, którego opuścił nawet ten, który jest w niebie?
- Z ukrzyżowań Grünewalda? A jeśli widziały wzniesione ręce Marii Magdaleny, dłonie jak korona cierniowa, płonące w poświęceniu prześwitu czerni zaćmionego nieba, z ukrzyżowania z Oltarza w Isenheim? Je także zaliczyłbym do linii, czy raczej rodziny, konstelacji ikonograficznej Genesis.
- Czerń ta, kosmiczna?, na równi chociażby z *Czarnym Kwadratem* Malewicza, także należy do ikonograficznej konstelacji Genesis, konstelacji czerni, którą wyróżniłbym obok konstelacji rąk, dłoni. . .
- A oczy, które widziały dłonie Chrystusa z ukrzyżowań i ostatnich wieczerzy Salvadora Dali? *Chrystus św. Jana od Krzyża*, *Ukrzyżowanie* znane też jako *Corpus Hypercubus*, *Sakrament Ostatniej Wieczerzy*. . . Dali widział „niebiosa dokładnie pośrodku klatki piersiowej człowieka, który wierzy”. Tak też mówił i malował. Z oddechem przestworzy.
- W oczach mam Żywy Krzyż. Jego ramiona to ręce. Ramiona przechodzą w dłonie. Najwyższa, środkowa dłoń otwiera niebiosa. . .
- Nieomal skłonny jestem siebie pytać, czy aby Genesis nie ukazuje czwartej dłoni tego krzyża.
- To efekt Cioci Małci.

Fotogenia

Uwaga krytyków *Genesis* skupia się na rękach i technice ich fotografowania. Ręka jako obiekt fotogeniczny¹⁰⁹.

— Zaden się tak nie wyraził.

— Ale bezwiednie przyjęli ten punkt widzenia. Ten typ wrażliwości, fotograficznej.

— Fotogeniczność oznacza intrygujące ujęcie, korzystny, ujmujący widok.

Z tą chwilą, po prawdzie, nie chodzi o rękę, lecz o jej widok. Rysunek, obrys, rzeźbiarskość bryły. Ostatecznie o układ – kompozycję czerni, szarości i bieli...

Chodzi o formę, dla której ręka była surowcem i pretekstem.

— Krytyk M. dopatrywał się „oryginalnych skrótów dłoni”. H. zajęty jest „deformacją syntetyzującą kształt”. K. nie tylko ceni sobie *Genesis* za to, że bada ludzkie ręce „w strukturze naskórka”, rozpisuje się również o „ujęciach perspektywicznych, zbliżeniach” i „operowaniu zróżnicowanymi kontrastami światła i cienia”. D. nie wiele widzi poza „monumentalnymi bryłami rzeźbionymi mocnym światłocieniem”, *Genesis* ceni sobie za to, że eksponuje „graniczne możliwości ... plastycznego kształtowania”... Nie jest tylko zbyt jasne, co ma na myśli, kształtowanie rąk czy tych brył?

— Tytuł cyklu, samo słowo *Genesis*, jak widać pozostało niezauważone, jak gdyby tytuł nie należał do dzieła.

— Na usprawiedliwienie krytyków można dodać, że poszczególne obrazy z cyklu *Genesis* oglądali bez tytułów. Do roku 1984 sam Autor ani ich nie umieścił na żadnej wystawie, ani nie opublikował.

— Tytuł ukierunkowuje uwagę, wytycza krąg skojarzeń. Nawet wówczas, gdy tytuł służy tylko ironii, zabawie, jeśli jest tylko dymną zasłoną, jeśli jest tylko produktem odurzenia bądź zachłyśnięcia się przez autora jakimś słowem, tym niemniej przedwcześnie nie wolno go zlekceważyć. A że tak jest, że dany tytuł nie ma znaczenia, jeśli nawet jest to XXX, dopiero pokazać trzeba. Nawet „XXX”, nawet „Bez tytułu” są znaczące.

— Czy głuchota krytyków na słowo *Genesis* nie była tylko reakcją typową dla mentalności o anty- bądź areligijnym nastawieniu? Zresztą bez-duch czasu, w którym pisali, łagodnie mówiąc dusił.

¹⁰⁹ O *Genesis* Pawłowskiego pisało wielu krytyków, że wymienię tylko cytowanych tu:

Leszek Danilczyk, *Andrzej Pawłowski*, „Fotografia” nr 1, 1986, s. 7

Wiesław Hudon, *Pejzaż ludzki*, „Polska”, nr 6, 1969

Wiesław Hudon, *Lekcja widzenia*, „Fotografia”, nr 11, 1969

Bożena Kowalska, *Pawłowskiego dialog z naturą*, „Projekt”, nr 4, 1987

Jerzy Madeyski, *Pawłowski*, „Życie Literackie”, 2 marca 1986

Mieczysław Porębski, „Andrzej Pawłowski”, w: *Andrzej Pawłowski*, Galeria Krzysztofora, katalog wystawy, Kraków 1988

Niebo jako tło

O niebu obrazów *Genesis* bądź to krytycy nawet nie wspominają, bądź to widzą w nim tylko tło dla rąk.

— Sam Autor mówił: „na tle chmur”.

— Stwierdzenie „na tle nieba” pozostaje prawdziwe dla pewnego sposobu patrzenia. Mam na myśli patrzenie „na”. Znaczący, oglądacz, a więc ci, którzy obrazy oglądają i je badają, oni patrzą na obrazy. Od patrzenia „na” odróżniam



Genesis I-12.

I wydała ziemia ziele



patrzenie „w”. Patrzyć w obraz to wejść w jego świat, to uczestniczyć w tym, czego jest on obrazem, czego z kolei nie należy mylić z tym, co on przedstawia. Wejść w jego przestrzeń, w jego pole oddziaływań, napięć. Poddać się jego własnemu ruchowi. Kto wchodzi tego spotyka odpowiedź, ruch przeciwny, tamta strona płynie... splywa... otwiera się... uderza ku niemu. Kto patrzy na obrazy Genesis ten widzi ręce na tle nieba. Dla kogoś, kto spojrział w, niebo przestało być tłem, czymś drugoplanowym. Przeciwnie, same ręce Genesis są znakiem nieba, są naznaczone odniesieniem ku niebu, są w swej istocie między ziemią a niebem, ich pierwotny ruch, ożywiający je ruch z ziemi wyprowadza je ku...

— Gdy mowa o tle w obrazie zwykliśmy mieć na myśli bądź to jednolite pole, na którym pojawia się coś, bądź to dalszy plan w przestrzeni, przed którym coś się pojawia, przed który coś występuje, od czego się odcina itp. Słowo „tło” posiada jednak jeszcze i to znaczenie, które zapewne język polski przejął wraz ze słowami takimi jak *background* czy *Hintergrund*. Te bywają tłumaczone jako „tło” właśnie. Dosłownie jednak słowa te wskazują na coś, co stoi za, z tyłu, co stamtąd, z głębi, daje oparcie, a co jest gruntem, *ground*, *Grund*, podstawą, podłożem, warunkiem czy zapleczem. Zapleczem, a więc czymś ukrytym dla nas samych, skoro jest za plecami... Czy potrafisz jeszcze pomyśleć, odczuć, że niebo jest podstawą człowieka, twoją podstawą?

— Pod- czy nad-stawą?

— Warunkiem? ródłem człowieka? A więc czymś, co człowieka tworzy?

— Stamtąd wyrastają korzenie człowieczeństwa?

— O wykorzenieni!

— P. pisze: „dalekie niebo”.

— Jest dalekie. Zawsze Niebo jest dalekie.

Tradycyjnie w języku japońskim niebo określane jest jako *hisakata*, „odległe i wieczne”. Znamienny fragment sztuki teatru *no*, pt. *Hagoromo* (*Szata z piór*):

Mówimy zawsze „wieczne

i odległe Niebo”;

... Najwyższe przestworze

granic jednak nie ma

więc mówimy: „wieczne i odległe Niebo”¹¹⁰.

— Dzisiaj Niebo stało się wręcz obce! Zniknęły niebiosa.

— Obce panującemu duchowi scjentyzmu, w trzeźwym spojrzeniu oświeconego umysłu stało się niczym.

— W świetle naukowego światoołgądu tajemnica podzieliła los guseł i zabobonów.

— Zostało niebo, które zapełniają już tylko gwiazdy. I satelity.

— Puste.

— Żyjemy po Gagarinie.

— Po Kołymie. Po Auschwitz...

— Ależ, zostało zjawisko optyczne. Plastyczne...

¹¹⁰ Cyt za: *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, przekład i opracowanie Jadwiga M. Rodowicz, Pusty Oblok, Warszawa 1993, s. 82; jak we wstępie pisze autorka opracowania, dramat ten, *Hagoromo*, czerpie swe motywy z tekstów z VIII wieku, na pewno wystawiany był już w wieku XVI.

Bohaterką dramatu jest Niebianka – m.in. przynosi ziemianom z nieba sztukę (sztukę tańca) – tylko dzięki sztuce człowiek być może odczuje „podmuch niebiańskiego wiatru” (s. 84), sztuka może przybliżyć go do wyżyn nieba, sfery doskonałości, gdzie „kłamstwa nie ma” (s. 80). (Samej Niebiance nie udaje się już wznieść z powrotem do nieba.)

Zabobon scjentystyczny

O stojącym za plecami krytyków Genesis scjentyzmie nie wspominałbym nawet, gdyby właściwa mu (nie-)wrażliwość, na niebo i Niebo, na przykład, nie była dalece znamieną dla naszego czasu. To uprzedzenie, które to, co najcenniejsze utożsamia z dokonaniem badawczym, właściwe nauce kryteria i ideały przenosi na dziedzinę sztuki.

Nie brak zresztą artystów, którzy w to uwierzyli lub przynajmniej zasymilowali tę ideologię i mówią, iż badają, że przeprowadzają badania. Eksperymentują...

Najwyższym ideałem duch scjentyzmu czyni postępowanie i dokonanie nauk przyrodniczych („analiza”, „badanie”). Konsekwentnie miałoby to nawet znaczyć, że dzieło sztuki poddaje się ujęciu naukowemu, że potencjalnie istnieją stosowne narzędzia analityczne, konceptualne czy pomiarowe, które je ogarną i wyczerpią (jak gdyby dało się ogarnąć, wyczerpać, oderwać od jego otwartości, jak gdyby dzieło miało określone granice).

Nie miejsce, aby tu bliżej zajmować się kwestią czy, kiedy i w jakim stopniu tej estetyce scjentystycznej uległ sam Pawłowski.

Pisał Pawłowski na przykład: „Teoria i krytyka są naukami i jako takie muszą posługiwać się racjonalnymi metodami i obiektywnymi kryteriami”¹¹¹. W tym samym tekście Pawłowski pojmował chce dzieło sztuki jako „nośnik energii”, energię definiuje, jak twierdzi, za fizyką jako „zdolność do wykonania pracy”. W konsekwencji obiektywna ocena dzieła sztuki miałaby polegać na dokonaniu pomiaru jego energii. W tamtym czasie, dodajmy, nie brakowało poważnych myślicieli deklarujących nadzieję, że rozwinięta teoria informacji pozwoli na naukową analizę dzieł sztuki (dzieło sztuki pojmowano jako „nośnik informacji”).

Jak sądzę, w czasach, które boją się mówić o „duchu” i „duchowości” termin „energia” skrywać może pojęcie ducha. Jak duch tchnie, tak „energia”.

Z ducha scjentyzmu poczęta świadomość estetyczna o dziele sztuki każe myśleć i wypowiadać się w kategoriach właściwych poznaniu naukowemu (takich jak „badanie”, „analiza”, „eksperyment”, „metoda”).

— Scjentyzm? Brzozowski nazywa tę postawę właściwą świadomości naturalistycznej, intelektualistycznej, pozytywistycznej wprost. Określa ją jako „zabobon naukowościowy”¹¹².

— Co brzmi zresztą jak „laicystyczny kościół”.

Czytamy więc, że Pawłowski przystąpił do wykonania fotografii kierując się „chęcią poznania rzeczywistości i rządzących nią praw” (M. [Madeyski]), kierując się potrzebą zanalizowania i „zbadań możliwości wyrazowych rąk ludzkich w ich kształcie ... a także strukturze naskórka (K. [Bożena Kowalska]). Krytyk M., z iście engelsowskiej szkoły, zobaczył w Genesis: „... dłoń, która stworzyła człowieczy mózg poprzez pracę”.

Aby wyrazić swą najwyższą ocenę krytycy najczęściej uciekają się do klisz, które w ich przekonaniu są synonimami tego, co najlepsze. Panująca estetyka podpowiadała im obowiązujące w niej słowa-zaklęcia. Jak mają się one do istoty konkretnego dzieła, do tego, co dla danego dzieła swoiste? Oczywiście nie twierdzą, że krytycy tacy zmyślają. Przeciwnie. W dziele widzą to, co piszą. Rzecz w tym, że nie widzą nic więcej, niż pozwalają im te klisze, estetyki, które nimi kierują. Zresztą ile czasu, ile uwagi może krytyk piszący o sztuce poświęcić jednemu dziełu? Tym bardziej, że aby mu się poświęcić nie może zatrzymać się na nim samym? Jeśli krytyk odejdzie od klisz najpewniej nie będzie zrozumianym, cóż zaś warta krytyk, który do kucharek nie trafia?

Dodam jeszcze, że uwagi te obciążone są błędem przeniesienia uwagi z dzieła na artystę, mówią o jego intencjach. Tymczasem, gdyby nawet takie scjentystyczne intencje przyświecały samemu Pawłowskiemu, należałoby je tym bardziej odróżnić od intencji dzieła.

— Badanie, poznanie... Praw, struktury naskórka...

— I w ten sposób nie bujamy w obłokach. Twardo stoimy na ziemi.

— Grząsko, nie sądzisz?

— ... z nieba na ziemię?

— Pawłowskiego miałaby zajmować wyrazowość struktury naskórka?

Jakaś dermatologia ekspresyjna? To bezsensowna interpretacja, to pseudo-interpretacja.

— To dezinterpretacja.

— Jeśli ktoś twierdzi, jak to podpowiada dzisiejszy relatywizm i subiektywizm,

¹¹¹ Andrzej Pawłowski, „Koncepcja pola energetycznego”, *Inicjacje*, s. 11 – tamże.

¹¹² Stanisław Brzozowski, *Idee*, cyt. za: Czesław Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*. PIW, Warszawa 1982, s. 71 (sam Miłosz pisze „zabobon naukościowy”, tamże, s. 73, 74). Określenia „zabobon scjentystyczny” używa Hannah Arendt w: *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1994, s. 47.

że interpretacje dzieła sztuki bywają rozbieżne, odmienne, ale pośród nich nie ma ani prawdziwych ani fałszywych, wszystkie są równie dobre, ten chce tylko usprawiedliwić swe... cisną mi się na usta pieprzne określenia. Mam na myśli nieodpowiedzialne gadulstwo?

— Dzieło uderza w dzwon. Och, w jak wielki dzwon uderza *Genesis*! W ileż dzwonów? Odpowiadają im echa nieświadomości, złożonych tam relikwii, najskrytszych tęsknot...

— Atawizmów!

— Pogłos mroku duszy!

— ...dźwięk budzi wielu, jeśli nawet dzwoni im tylko w jakimś kościele scjentystycznej pseudoreligii. Swe poruszenie wyrażają więc w słowach, które za dnia łączyć zwykli z tym, co uważają za najlepsze.

— Prawo do nieodpowiedzialności rodzi się jednak tam, gdzie nie ma czegoś, przed czym, a przede wszystkim, na co trzeba odpowiadać. Twierdzą więc zarazem, że dzieło przywołuje, wyzwala czy niesie ze sobą jakieś wezwanie, wyzwanie czy pytanie, którego interpretacja nie może pominąć, i na które odpowiada. Albo nie odpowiada? Nie przeszkadza to i tej możliwości, iż dzieło staje się dopiero wraz tym przywoływaniem, wyzwalaniem czy przenoszeniem wezwania, wyzwania czy pytania?!

— Oto krąg, orbital, konstelacja odniesień dzieła. Struktura jego otwartości?

Wyblakłe niebo

O niebie obrazów *Genesis* krytycy albo w ogóle nie wspominają, albo widzą w nim tylko tło. Niebo miałoby posłużyć za tło dla sfotografowania rąk, słowem pełni rolę swoistego atelier. Niczym umieszczony z tyłu karton, rozwieszony płótno, draperia...¹¹³

A ponieważ sama szarość tego nieba jest zbyt monotonna, przygnębiająca, krytyk cieszy się odkrywając ożywiające ją ulotne obłoki¹¹⁴.

— Chmury wprowadzają ożywienie? Podobnie jak czyni to rzucik na tapecie?

— Dekoracja?

— Niebo jako ekran tła.

— Wiotkie jak karton, papier. Bez mięszu błękitu.

— Zwietrzałe.

— Spłowiaste.

— Tynk ściany.

— Nawet nie ściana. Ściana obiecuje swoją drugą stronę.

— W żadnym razie nie sklepienie.

— Sklepienie obiecuje schronienie. Spina, wiąże, dopełnia.

— Nawet nie sufit! Wspomniani krytycy oglądają *Genesis* i patrzą tylko przed siebie, nie patrzą ponad siebie. Oś ich spojrzenia przebiega poziomo. Wolni od wysiłku głowy, która kieruje się ku górze. Ich pozycji nie określa oś łącząca ziemię z niebem.

— Stracili orientację? Ukierunkowanie?

— O jakże polskie to niebo *Genesis*. Szare, nijakie... Bez ptci.

— Lecz dłonie, dłonie chcą wieczności.

— Wietrzności? Lotu?

— Głębi! Otchłani chociaż. Czeluści, nawet, niechby.

— Transcendencja wertykalna już wygasła.

... jeśli nie zawołasz:

„Ojczy! I niebo już nudzi mnie płowe,

Jako wytartej szaty wielka poła –”

O ! wtedy będę wierzył Muzie twojej¹¹⁵

— W zdaniu, iż w *Genesis* widzimy „niebo, ożywione ulotnymi obłokami” najtrafniejsze jest ukryte w nim twierdzenie, iż to niebo jest martwe! Tymczasem autor tych słów, P., instynktownie ucieka przed tym obliczem zgonu, natychmiast skrywa je przed sobą, i jeszcze w upadku, na gwałt szukając ożywienia, tapie się obłoków. Jeszcze one reanimują niebo i jego samego.

¹¹³ D.: „Ujęte na tle nieba, w zmaksymalizowanej głębi ostrości ...” [D. – Leszek Danilczyk].

¹¹⁴ P.: „... dłonie i dalekie niebo, ożywione ulotnymi obłokami ...” [P. – Mieczysław Porębski].

¹¹⁵ Cyprian Kamil Norwid, *Próby (jako wstęp do «Zarysów obyczajowych pięciu»)*, w. 73–78, w: *Pisma Wybrane*, t. I, s. 243.

Tamże fragment: „Błogosławione otchłanne niebios / Obłoki wiatrem gnane jak stada, ... Odetchnąć dosyć, by odetchnąć Bogiem!” (s. 241. w. 3, 4, 8).

(Zupełnie brakło w tej rozmowie oddechu, jaki zazwyczaj w powieści wnosi z sobą portret krajobrazu. W naszym przypadku nawet skrawek nieba miesza się pomiędzy rozmówców.)

— Zmarniało, biedne niebo. Milcząca pustka szarości.

— Oko błękitu śpi w sobie zspoczęte. Sny przekłete. Tęcz. Po... wieki zamknięte. Ciepłe. We mnie zastyga... O...

— Boże, chyba się upileś, nie mogę poznać twego głosu!

— ... o, jak chciałbym oglądać marzenia nieba senne, jego gwiazd źrenicami!

— Co się snują chmurnie? Transcendencja już wygasła.

— O... Płonie, lecz nam nie świeci.

— Oznaczałoby to, że zawałił się świat. Albowiem świat możliwy jest tylko dzięki temu ukierunkowaniu. Ono stanowi kolumnę, która podtrzymuje, tworzy świat.



Genesis I-3.

I stało się światło

— Kolumna ta oparcie w niebie ma. Innymi słowy w niebie korzenie świata...

– mówiący te słowa Ogrodnik miał przed oczyma obraz drzewa odwróconego, którego korzenie wyrastają z nieba – ...tam życiodajne soki, tam grunt, podstawa, zasada, niebo jest bowiem ugruntowaniem, na nim wszystko stoi, tam się zasadza!

— Pion kominów Auschwitz starannie wyprowadzony był.

— Czy rozpoznalibyśmy zbrodniczy charakter największej zbrodni bez tego odniesienia ku górze? Bez tego odniesienia kwalifikacje takie jak „morderca”, „zbrodnia”, a nawet „ciało”, okazują się wyładowaniami psychiki, formami ekspresji kogoś subiektywnej oceny. Nie odpowiadają im przecież żadne fakty naturalne.

— Kaznodzieje, a nawet religioznawcy, myślą się, gdy sądzą, że to odniesienie, ku górze, zapewnia dobro. Być może zapewnia rozróżnienie dobra i zła.

— Wróćmy do *Genesis*, czy można twierdzić, że przestrzeń jego obrazów przenika oś czyniąca świat możliwym?

— Te ręce nie tęsknią za miejscem wyróżnionym, wywyższonym, odmiennym niż każde inne. Nie chwytają się tej osi. Żadnych znaków nie ma na ich niebie.

— Prosił o ukazanie im znaku z nieba – pamiętacie? „Lecz On im odpowiedział: Wieczorem mówicie: «Będzie piękna pogoda, bo niebo się czerwieni», rano zaś: «Dziś burza, bo niebo się czerwieni i jest zasepione». Wygląd nieba umiecie rozpoznawać, a znaków czasu nie możecie!”¹¹⁶

— Być może niebo *Genesis* jest już tylko dalekim planem. Planem bez planów, bez przeznaczeń. Została tylko odległa, powierzchniowa szarość.

— Wyblakło?

— Bezbarwność?

— Bładość, która z wysoka na nas opadła...

¹¹⁶ Ewangelia według św. Mateusza (16:1-3), przeł. O. Waleń Prokulski TJ, BT 1971. Bohater dramatu Sartre'a *Diabeł i Pan Bóg*, Gotz: „Błagałem, zebrałem o znak, posyłałem do nieba posłańca: żadnej odpowiedzi. Niebo nie wie nic, nie zna nawet mojego imienia. W każdej minucie zadawałem sobie pytanie, czym jestem w oczach Boga. Teraz znam odpowiedź: niczym. Bóg mnie nie widzi, Bóg mnie nie słyszy, Bóg mnie nie zna. Widzisz tę pustkę nad naszymi głowami? To Bóg (...) Bóg to samotność ludzi” (Jean Paul Sartre, *Diabeł i Pan Bóg*, przeł. J. Kott, w „Dialog”, 1959, nr 9, s. 66-67).

Niczym jest wszystko w poczuciu tej samotności, tego opuszczenia, w bolesnym braku głosu z góry? Skoro tak to Gotz/Sartre zaprawdę jest (a)teistą, żyje w perspektywnie pytania o Boga. Komu jest ona obca, ten nie zna kategorii nicności, śmiać się może z dotkniętych trwogą. Wszystko jest niczym wobec pustki nieba, której nie wypełniają, skrywając jej próżni, nawet echa wołań człowieka?

Niech usłyszę i zrozumieć, co to znaczy, że na początku uczyniłeś niebo i ziemię.

Widzę, niebo i ziemię. One same wołają, że zostały stworzone. Zmieniają się bowiem i przekształcają. ... Niebo i ziemia wołają także, że nie stworzyły siebie same: „Istniejemy dlatego, że zostałyśmy stworzone. Abyśmy mogły wyłonić się z samych siebie, musiałybyśmy istnieć, zanim zaczęłyśmy istnieć”. ... To Ty, Panie, je stworzyłeś, Ty, który jesteś piękny – bo one też są piękne.

... czyż może mi przynieść szkodę to, że tamtym słowem Księgi Rodzaju można nadać parę różnych interpretacji, z których każda może być prawdziwa?

Prawdą jest, Panie, że Ty uczyniłeś niebo i ziemię. ... iż, ten świat widzialny podzielony jest na dwie dziedziny, „niebo” i „ziemię”, które to dwa słowa stanowią zwięzłe określenie wszystkich natur stworzonych i umieszczonych w świecie.

Tę czy tamtą z owych prawd wybierają sobie poszczególni ludzie, gdy wyjaśniają znaczenie słów: „Na początku uczynił Bóg niebo i ziemię”. Jeden mówi: „To zdanie znaczy, że współwiecznym Słowem uczynił Bóg dwa twory, jeden poznawalny dla umysłu, czyli duchowy, drugi dostrzegalny dla zmysłów, czyli cielesny”. Inny mówi: „To zdanie znaczy, że współwiecznym sobie Słowem uczynił Bóg cały ogrom materialnego świata ze wszystkim, co on w sobie zawiera, ze wszystkimi zjawiskami, jakie widzimy”.

Jeszcze inny twierdzi: „To zdanie znaczy, że współwiecznym sobie słowem uczynił Bóg bezkształtną materię, z której miały być uczynione Jego twory duchowe i cielesne”. Jeszcze inny powiada: „To zdanie znaczy, że współwiecznym sobie słowem uczynił Bóg bezkształtną materię dla swego stworzenia cielesnego, w której ziemia i niebo były jeszcze pomieszane – to niebo i ta ziemia, które teraz w ogromie otaczającego nas świata, oglądamy jako już rozdzielone i ukształtowane”. Jeszcze ktoś inny interpretuje: „To zdanie znaczy, że na samym początku aktu stworzenia ...

To samo dotyczy interpretacji dalszego ciągu tekstu. Z wymienionych przez nas prawd każdy wybiera sobie tę czy inną, gdy stara się wyjaśnić słowa: „Ziemia była niewidzialna i nieukształtowana, a ciemności były nad otchłanią”.

Jeden mówi: ...

Jeszcze inny: „To znaczy, że całość tego, co nazywamy niebem i ziemią, była jeszcze materią bezkształtną i mroczną, a z tej materii miało być utworzone niebo poznawalne dla umysłu, nazwane w innym miejscu Pisma Świętego niebem nad niebiosami, oraz ziemia, czyli cała natura cielesna, obejmująca także to nad nami niebo cielesne; czyli miało być utworzone z tej materii całe stworzenie, tak niewidzialne, jak i widzialne”.¹¹⁷

¹¹⁷ Św. Augustyn, *Wyznania*, XI.3., XI.4., XII.18., XII.19., XX.20., XII.21. (przeł. Zygmunt Kubiak, PAX, Warszawa, 1982, s. 220, 221, 256, 257, 257–258, 258).

— Szarość, bladeść. Oto sens nieba *Genesis*. Nie służy za tło dla pierwszoplanowych rąk, dobrane dla uwypuklenia ich własnego znaczenia. To jego,

Genesis 1-5.

Nastal poranek – dzień pierwszy



pierwotny sens, wyznacza przestrzeń, w której ręce znajdują i gubią swe przeznaczenie, naznacza ich czyny, gesty i dzieła.

— Jaki sens wiąże Pawłowski z niebem skoro nie czekał na malarską pogodę zamgleń, chmurzeń, burz czy zamieci, i zaakceptował tę szarość, bezbarwność? Zjawisk i sił niebieskich nie uczynił aktorami dramatu, a człowieka nie zmieszał z nimi, nie ulokował na jednej płaszczyźnie. Nieosiągalna, odległa powierzchniowa bezbarwność.

— Tępe jak blacha puszek. Jak plama kałuży. Jak zewłok bieski. Jak...

— Nie szukaj dziury w tym niebie!

— Nie wypatruj w niebie prześwitu, żadnej szczeliny.

— Ależ niebo jest jedną wielką szczeliną, bez granic!

— Wiecznie otwartą raną... Oceanem łez, z których żadna nigdy nie wypływa.

— Niebo?

— Powłoką, z której pragniemy się wykluć. Ponownie narodzić...

— Niebo Genesis nie ma nic z tej gęstości atmosfery, która przynosi nadzieję, iluzję być może, możliwości zanurzenia się, nurzania się, płynięcia, lotu...

— Niebo, czyli przestrzeń naszego stawania się, wysokość, ku której dążymy...

— Dążyliśmy – wtrąca Historia zatrzymawszy się u nieba podnóża.

CHÓR:

Niebo i ziemia przemina...¹¹⁸

— Zaraz, zaraz. Windowsy otwierając się błękitnym widokiem obiecują: „Nieba ci przychylę”.

— Niebo utraciło wymiar wysokości.

— Wyblakło?

— Niebo zgasto, utraciło barwę jak twarz, jak usta umierającego¹¹⁹.

— To brzmi jak „Bóg umarł”.

— Umarłby więc i człowiek? Ziemia – niebo, to jedno słowo. Mówisz „Ziemia”, a myślisz od strony nieba. Mówisz „Niebo”, a myślisz od strony ziemi.

— Ja?

— ?

¹¹⁸ „Niebo i ziemia przemina, ale słowa moje nie przemina” (Jezus, Mk 13:31, Mt 24:35; przeł. O. Walenty Prokulski TJ, BT 1971).

¹¹⁹ Florenski pisał: „Niebo blakło i traciło kolor, jak usta umierającej. Niebo umierało, a wraz z nim umierała cała nadzieja na lepszą przyszłość. Gasły i traciły blask, jak policzki umierającej, wszystkie dobre porywy i oczekiwania” (*Stołp i utwierdźdzeniej istiny*, s.261–262). Cyt. za: ks. H. Paprocki, *Posłowie: „Święty jako symbol świata innego”*, w: Paweł Florenski, *Sól Ziemi*, przeł. Ks. H. Paprocki, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok, 1996, s. 115.



Genesis 1-7.

I oddzielił wody pod sklepieniem

— Nie przeocz poświęty z tła. Niebo Genesis, przynajmniej w niektórych obrazach tego cyklu, świeci, jest światłem, świetlistym okiem, ożywia same te dłonie, daje im życie, na jaw wyprowadza, z niebytu... Rozlewa się po nich, wlewa w nie... Karmi jak kwiat... Gdy w pewnej chwili, zamiast widzieć to lub tamto, coś, co skądinąd światło uczyniło widzialnym, czemu pozwoliło się pojawić, gdy wreszcie zauważysz samego światła obecność, odtąd widzisz...

— Ołów, stygnący.

— ...jak trwa.

Magia

- Przez kogo niebo w ogóle jest jeszcze przeżywane jako dalekie?
- Raczej upadło do rangi kartonu, dykty, tapety. Dogodne tło dla fotografii rąk, uczynienia ich de-formami, od-kształtami, foto-geniami.
- Już nawet nie tyle dalekie, nie tyle obce, co w ogóle nieobecne.
- To pod takim niebem znajduje dziś człowiek swe miejsce zamieszkiwania?
- Zauważa się je jeszcze jako koloryt rozlany nad głowami. Rozkosz dla oczu. Zjawisko atmosferyczne, optyczne... Niebo stało się widokiem.
- Widowicą.
- „Kochaj ... splendor nieba”. Pamiętaj *Przesłanie Pana Cogito*?
- Ale przecież wszelkie takie określenia nie odpowiadają niebu Genesis Pawłowskiego. Powtórzę, jego niebo jest raczej szarą płaszczyzną, której granic nie opuszcza i nie rozmywa żadna malarskość. Tu nic nie majaczy. Nie maluje się ani nie rysuje żaden znak. To niebo ani nie mruży ani nie puszcza do nas oka. Niebo Genesis unika tych rozmazań i przemyć, które artysta, fałszywy metafizyk, smakuje, by zaraz przywidzieć sobie w nich postacie, znaki tajemne. Szyfry. Gra, jaką ci artyści często prowadzą ze sobą polega na mazaniu i dopatrywaniu się w swym malunku Tego. Maziąją, wpatrują się w swe rozmazy, zmaży czy mazy, i mówią, że to obrazy, że widzą, i widzą, że oto Coś zjawia się, objawia... Im właśnie! Coś Tajemniczego, Niewystłowionego. Tracą oddech. Drżą aż z podniecenia, aż ich unosi. Rozpiera.
- Pierwszą treścią środków artystycznych, poetyk, estetyk, retoryk, form, jest wpędzenie odbiorcy w swój rytm, tak, że słuchacz, widz, zahipnotyzowany, pochwycony w zachwycie, popada w konwulsje, w trans. Oniemia, letarg, nawet, bywa, stupor. Bądź szal.
- Poetycki?
- Byłyby więc dzieła sztuki wehikułami uniesień? Wehikułami wieczności, przenosząc nas w boski wymiar?
- Oto nobliwość, jaką światu forma nadaje.
- W ten sposób spełnia się tylko magiczna samouluda, fałsz samouniesień. Wyciąganie siebie samego na/za własne oczy z ziemi do nieba.
- To „Inny” (autor pamiętników, pod których wrażeniem Pawłowski pisze scenariusz filmu) zmaga się z próbą odróżnienia tego, co rodzi się z istotnego przeżycia i tego, co rodzi jego wyobraźnia. Natomiast powszechnie praktykuje się te zabiegi magiczne.
- Działanie magiczne pozornie skierowane jest na zewnętrzny świat. Z intencją zmiany świata podejmuje ktoś takie działanie, a przy tym wcale nie uważa go za magiczne. Jednak wbrew tej pozornej intencji działanie magiczne przynosi ono rzeczywiste skutki tylko we wnętrzu samego „działającego”. Buduje go, daje mu poczucie wielkości, wzlotu. Wynosi... Ku niebu. Nad niebo. Przebija siedem nieb. Po niebiosach nad niebem. Tronu najwyższego sięga.
- Magia oddziałuje na maga, chociaż on sam sądzi o sobie, że oddziałuje na świat, i że działa w świecie (a przy tym mag najdalszy jest od myśli, że to, co robi jest magią). Po prawdzie, tym samym ruchem zapełnia świat wytworami swej duszy, która się nimi karmi, nadyma, rozpiera, unosi (i nic przy tym nie wie, że sama je zarazem wynajduje, konstruuje, wyobraża, zmyśla). W ten sposób my wszyscy na co dzień żyjemy iluzjami. Złudą własnego (wielkiego, wyniosłego...) Ja. I złudami własnego Ja, czyli swym światem (Nie-ja odbiciem Ja).
- Karykaturalny, jakże okrutny, obraz obnażający próżność naszych wysiłków i dzieł, także tych rzekomo najszczytniejszych, widzę w scenie opisaną przez Baudelaire'a: przez długie godziny palacz haszyszu z uwagą studiuje kółka błękitnawego dymu, który wypuszcza przed siebie, czuje się do tego powołany, oddaje się temu z poczuciem misji...¹²⁰
- Widziałem ludzi, którzy w ten sposób oglądają swe ręce, przed sobą. Nad sobą!
- ...w tym oddaniu spełnia się komunika ja i świata. Jedno przenika drugie, są jednym. Palacz haszyszu spala się w dymie ze swej fajki¹²¹.
- „Religia to opium dla ludu”. Autor tego twierdzenia sformułował je najpewniej w najgłębszym przekonaniu, że sam jest wolny od wszelkiej magii.
- Mówiąc o magii, sami się ekscytujemy. Tym odkryciem, tym obnażeniem.

¹²⁰ Spostrzeżenie Baudelaire'a relacjonuje Rolland Barthes (w: *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 60–61).

¹²¹ Z inspiracji Baudelaire'a Barthes pisze: „«pali się» cały zawarty w dymie ze swej fajki palacz haszyszu” (*Sade, Fourier, Loyola*, s. 70; słowa te padają z myślą o technice mistycznej Loyoli, jak sądzą stawiają pod znakiem zapytania granicę pomiędzy mistycyzmem fałszywym a prawdziwym).

Demaskacją kultury. Nie bez poczucia wyższości! Ja też pobudzam się teraz tonem swego głosu...

Mechanizm powstania takiego „naszego” świata próbuje wyjaśnić pojęcie projekcji: nieświadomie dla samych siebie rzutujemy przed siebie na zewnątrz swe wewnętrzne treści, a w swym własnym odczuciu zastajemy je w zewnętrznym świecie i traktujemy jako od nas niezależne, samoistne, same w sobie rzeczy właściwe rzeczywistości. Już chociażby w samym spojrzeniu konstruujemy to, co wydaje nam się, że tylko spostrzegamy. W najprostszym przypadku byłoby to nieświadome przydawanie spostrzeganej rzeczy w samym spostrzeżeniu własności faktycznie przez nią nie posiadanych i przy tym spostrzeżenie jej w tych własnościach. Jak gdyby należały do niej samej. W spostrzeżeniu cechy takie narzucają się nam, „projektodawcom”, jak cechy rzeczy samej, jako jej własne, jej własności.

Simone Weil zamiast „projekcja” mówi: „gra wyobraźni”. To jej krytyce „gry wyobraźni”, gry skrywającej nicotę życia, zapelniającej pustkę, zawdzięczam najwięcej pisząc o „magii”. Ona sama pamięta słowa Sofoklesa pogardzające człowiekiem, „który rozgrzewa się próżnymi oczekiwaniami”. Pośród form fałszywej mistyki Weil wylicza „szukanie jakiegoś szczególnego stanu”, piętnuje przekonanie, że wystarczy się znaleźć w odpowiednich okolicznościach, spełnić jakieś warunki, by „wzbic się w powietrze”¹²², bowiem „kiedy się naprawdę lata, wykroczyło się poza siebie i nie ma już pychy”¹²³.

— Spojrzenie zaklinające świat.

— Uwagę człowieka, samego człowieka pochłania świat wytaniający się w jego, zaklinającym?, spojrzeniu. Wyciąga ręce po tak powstały świat.

Niebo i wszystko, co z niebem wiążemy jest dobrym przykładem projekcji. Każdy, kto widział na niebie „baranki”, „okręty” o tym wie.

— W chmurze z obrazu I-24 cyklu *Genesis* widzę, nad sobą, *en face*, patrzące w mą stronę stworzenie o strzępiastych uszach, jasnych wargach. Skądinąd ten obraz cyklu nosi tytuł „*Niech ziemia wyda istoty żywe*”.



Niebo zaludnione jest wytworami naszych projekcji¹²⁴. Mniej chętnie przyzna to ktoś, kto na niebie widział Duży Wóz. Strzelca, Koziorożca, Barana czy Wodnika. Tym mniej chętnie przyzna to ktoś, kto wznosi swe myśli i ręce do nieba, kto nieba sięga czy w niebie się rozpływa.

Mechanizm projekcji świetnie służy magii. Tej podwójnej iluzji, w której równocześnie wzrasta, rozdyma się wewnątrz i jego zewnątrz, człowiek (Ja) i jego świat.

Projekcje są co najmniej niczym pędzel, którego się chwytamy. Są niczym włosy, za które się wydobywamy... Są czymś o wiele więcej. Co tam pędzel. Są niczym namalowany świat, w który wkraczamy, w który ulatujemy. Na miarę ludzkiej potrzeby wielkości. Na miarę upragnionego Ja, którego wzniesieniu służą.

Maluje sobie, i w rozmazaniach, przetarciach, rysach wypatruje. W rysach zarysy. Rozpala go myśl, że oto on dotyka Tajemnicy, że oto Tajemnica wycho- dzi mu naprzeciw, mgli się, prześwieca. Oto człowiek.

¹²² Simone Weil, *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism*, wybór i przedmowa Andrzej Wielowiejski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Biblioteka „Więzi”, Warszawa, 1961, s. 173.

¹²³ Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Znak, Kraków 1991, s. 154.

Genesis I-24.

„*Niech ziemia wyda istoty żywe*”

¹²⁴ Por. np. Ernst Gombrich, „Obraz w chmurach”, w: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. Jan Zdrański, PIW, Warszawa 1981, s. 181 i n.

To nie astrologowie, lecz współcześni nam astronomowie mówią o „mirowskich” obiektach niebieskich – z pamięcią o obrazach Miro!

Przygrywa sobie, i słysząc wlatuje. Duchy wywołuje. Duch się w nim dźwiga. Oto człowiek. (Oto artysta w człowieku? Artyzm szczytem człowieczeństwa?)

¹²⁵ Kazimierz [Przerwa] Tetmajer, *Na Skalnem Podhalu*, SN Książka, brak daty wydania, wydanie z „obrazami Leona Wyczółkowskiego”, wstęp, s. 10.

Na to samo sprzężenie zwrotne zwraca uwagę Słowacki: „... śpiewakowi objawia się w głosie moc nowa, gdy tonów krzyk chóralny porwie i w piersi mu wpadłszy rozprute zadziwionemu – wyrwie nową nutę”. Juliusz Słowacki, *Król Duch*, RV PI IX (cytuje za: *Dzieła*, Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, tom V, s. 161).

¹²⁶ Por. np. Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, przeł. Stanisław Tokarski, PAX, Warszawa 1994, s. 26, por. także jego studia „magicznego lotu”.

¹²⁷ Kazimierz [Przerwa] Tetmajer, tamże, s. 231 i n.

¹²⁸ Do rozwiniętego tu pojęcia magii skłania mnie uwaga, jaką na temat magicznej roli rysunków naskalnych czyni Eliade: „Mówi się tu o magii, ale w jakim sensie? Jej efekt nie przenosi się na zwierzyne, dotyczy wyłącznie myśliwego”. Mircea Eliade, *Religia literatura i komunizm. Dziennik Emigranta*, przeł. Adam Zagajewski, Puls, Londyn, 1990, s. 154. Podkreślić jednak muszę, że Eliademu obca jest demystyfikacja kultury, obca jest mu myśl, że kultura miałaby być „czystą konstrukcją, maską”. W przekonaniu Eliadego myśl taka jest przejawem postawy neurotycznej. Neuropata „nie jest w stanie uchwycić realności, która jest rzędem duchowego ... głębokiego sensu rzeczy” (tamże, s. 265 (19.11.1961)).

Góral, gdy ubierze kapelusz z piórem, orlim, „co mu migoce”, to już nie chodzi, nawet nie biegnie. On leci. „Jaze leci”. Cały świat jego („co se widzis – syćko twoje”), oddycha całą pieśnią/pięsnią, „jakby mieścił w sobie wszystkie przestrzenie świata”. I wtedy wie, że żyje.

Stary, siedemdziesiąt letni góral pyta się: „«Panie! ... Co to jest za krew w człowieku?! Jo, kiedy uslisem muzyke, to jaze rosnem!» – I podnosi ręce w górę, jak stary orzeł stare skrzydła” ¹²⁵.

(Odnoszę, że do form przedstawiających „nieśmiertelność” należy obraz człowieka tańczącego i machającego przy tym ramionami, z których wyrosły skrzydła. ¹²⁶) Tetmajer, nie bez podziwu, zauważa, iż w tańcu „Podhalanin” się „zapamiętuje, unosi i upaja”.

Pewien sceptycyzm wobec tego procesu samoupojenia Tetmajer zawarł natomiast w swym opowiadaniu *O tym jak Dziwnego Juhasa zatańczowało* ¹²⁷. Gdy Juhas grał „na fujerze”, zlatywały się ku niemu „widma”. Wtedy „zapatrywał się w przestrzeń nad sobą, a nie widział wtedy nic i nie słyszał” (z tego, co wokół niego się działo). Słuchał bowiem widm. Muzyk nie tylko bowiem gra, ale i przede wszystkim słucha, nawet widzi. Podobnie malarz, nie tylko maluje, ale i widzi. Nawet słyszy. Słucha. „Dziwny Juhas słuchał i grał”, widma „leciały ku niemu z przestworów i w miarę jego gry tańczyły. Hej!”. Muzyk nie odgrywa nut. Juhas „nie grał na żadne nuty – on się na fujerze niósł, jak żeby go niebo ciągnęło, jak żeby się rozpiąć chciał, jak ino widno było po niebie”.

Opowiadanie kończy się upadkiem Juhasa w przepaść.

Przykłady te unaoczniają (jeśli tylko potrafimy widzieć) magiczny charakter kultury.

Przykłady można mnożyć. Oto obraz trybuny, pełen dostojników pojących się widokiem przelewu – idącej się poniżej ludzkiej rzeki, pełnej uniesionych ku górze rąk. Oto maszerujący podeksycytowany faktorem, iż mija trybunę, z której wychyla się uniesiona ręka dostojnika...

Świat układa się przed nami takim, jakim zaklinają go nasze zmysły i umysł. Zaklinające spojrzenie. Ręce wyciągają się po tak powstały świat.

Kuszenie samego siebie. Człowiek widzi, słyszy, zastaje to, co wzbudza przed nim jego wnętrze. Z kolei to – echo jego własnych pragnień, tęsknot – wzbudza jego samego. Upojenie, samopodniesienie. Oto jak człowiek rośnie, nadyma sam siebie. Wzbudza się tonem własnego głosu, spiralą uniesień.

Nasze życie umysłowe i zmysłowe, nasze myśli i spojrzenia, widzenia, podobnie odpowiadające im czyny, przedmioty i dzieła, to wszystko, być może nawet bez reszty, posiada magiczny charakter.

Cała tak zwana kultura to nic więcej, jak tylko ukryta magia ¹²⁸.

Kultura jest magią, poczynając od rzekomej natury, która zawsze jest dla nas tylko tym, co za naturę uchodzi, która jest zawsze tylko echem naszego pojęcia natury. Poczynając od nieba, które jest projekcją projekcji. Ze swą wysokością, wyniosłością, tchnieniem, nieskończonością, bezmiernością.

— Splendorem. Obietnicą. Tajemnicą. Coś majaczy, coś prześwieca, rysuje się i znaczy...

— A każdy, komu coś tam majaczy czuje się wielki... Skoro przeczuwa, domniemywa, dotyka głębi.

— Kto chociaż raz w życiu nie tęsknił za zupełnie innym sposobem istnienia? Kto nie gotował się do skoku? W inny wymiar.

— Któż głębi nie pragnie? Skoczkowie *bungee*, straceńcy z *roller coastera*, ślizgacze *canyoningu*, jeźdźcy *snow-boardu*, wszyscy w nakręcającym ich jazgocie muzyki dyskotekowej, uderzającej chociażby z *walkmana*, pragną dotknąć krawędzi istnienia, chociażby końcem włosów ocierających się o pędy traw, obojętne czy to wówczas, gdy „diabelska” kolejka mknie głową w dół, tuż nad ziemią, wprost na ścianę, by w ostatniej chwili odskoczyć ku niebu... czy to w wodospadzie, uskokiem skalnym, kaskadą, lecąc w przepaść po stromiznie kanionu, na którego oślizłych ścianach ledwie utrzymują się kępki traw, głową pikując w tafle głębokiego stawu, poniżej, tnąc odbicie nieba... czy to w chwili, gdy napięta do granic lina *bungee* za moment pociągnie śmiałka z powrotem gwałtownie ku niebu, w tej konwulsji...

— Wirtualnej populacji?

— ...dygotań, w szaleńczych wahaniach między niebem a ziemią... Za cenę biletu, wszyscy oni chcą dotknąć krańców, pragną przekroczenia codziennego sposobu bytowania. Tego skoku.

— Sami nazywają się „maniakami głębi”.

— Upadek, odwrocie uniesienia. Uniesienie, odwrocie upadku. Miotanina. Ruch.

Charakterystyczne autokomentarze maniaków głębi: „Poczucie ryzyka mile techcze”, „Kuszenie śmierci to ostatni narkotyk w koktajlu życia” (słowo „narkotyk” pada najpewniej nie przypadkowo)¹²⁹. Inne autokomentarze: „No bo jak człowiek lata saltą głową do dołu, to mało potrafi go w życiu ruszyć”, „Chwila, w której lecisz głową do stoku, to ta, dla której warto żyć”¹³⁰. Jak widzimy dla wspomnianych form aktywności wcale nie dostarcza wyjaśnienie, że podejmowane są dla wypoczynku czy rozrywki.

Jeśli dla rozrywki, to w znaczeniu bycia rozrywaniem między niebem a ziemią?

Wprawdzie *snow-board* bądź *roller coaster* („diabelska kolejka”, technicznie najbardziej wyrafinowane, projektowane przez nieprzeciętnych konstruktorów obiekty tego typu spotykamy przede wszystkim w USA) kojarzyć się mogą ze sportem bądź wesołym miasteczkiem, a elitarny punkt widzenia odmówi im nawet miana kultury, to jednak... Czy ukrytym motywem dla wielu uczestników tych form aktywności, wydających się niczym więcej jak tylko rozrywką, nie jest tęsknota za, że użyję takiego ogólnikowego określenia, innym wymiarem bytu, za wykroczeniem poza krąg życia?¹³¹ Odnoszę również za krytykiem życia tę receptę: „Życie to bunt w trzewiach materii nieorganicznej, tragiczny zryw inercji: życie to drobina ożywionej i – musimy to powiedzieć – zrujnowanej przez ból materii. Z tej szamotaniny, z tej dynamiki, zaaferowania, wyrwać się możemy tylko tęskniąc do bezruchu, do ukojenia, gdzieś w głębi pierwiastków”¹³².

Cała tak zwana „kultura” to nic więcej, jak tylko ukryta magia – to znaczy konstrukcja uniesień. Poczynając od magii rąk. Od magii gestu małego palca. Od kiwnięcia tego najdrobniejszego spośród aktorów... Co na scenę niebo wybrać sobie potrafi. To znaczy sceną potrafi uczynić coś, po czym się nie stąpa.

Najdrobniejszy spośród aktorów w magii tej uczestniczy.

— Czy mówimy już o dłoniach Genesis?

— Genesis oszczędza nam powabu nieba-widoku. Nie zatrzymuje nas przy cudowności... wschodów, zachodów. Trzyma się z dala od tajemniczości... świtów czy zmierzchów. Żadnego zaćmienia. Ani olśnienia. Oszczędna szarość, bezbarwność. Niepozorne niebo. Gołe. Uff. Dalekie, dalekie aż do nieobecności. Uświadamiam sobie to wreszcie: Już-nie-niebo. Zatrącone. Utracone. Wymarłe. Bez atmosfery, bez powietrza, bez wietrznych tchnień. Żadnej gęstości. Nie daje więc żadnego pretekstu siłom psychicznym widza, by zanurzył się w ogromie nieba, by dusza rozplynęła mu się w uniesieniu takiego zanurzenia. Nieprawda?

— Pozostaje tęsknota...

— Otwartość pustki?

— Otchłań!

— Zostały tylko ręce, zapatrzenie człowieka w swe własne ręce i ich dzieło: igraszkę?

— Które obrazy cyklu masz na myśli, bez chmur?

— Puszczę wam taśmę z nagraniem rozmowy Andrzeja z Hauptem. Kaseta I, strona B. Posłuchajcie, to dwa urywki z jego wypowiedzi: „Dla mnie to była jakaś interesująca przygoda z obserwacją własnych rąk, z notacją gestu, wyrażaniem czegoś przy pomocy gestu”. Drugi fragment: „Pierwszy powód to był – rzeczywiście – spróbować obiektyw. W momencie kiedy już wsadziłem łapy pod ten obiektyw” – dlaczego mówi „pod”? Już nie przerywam – „wiesz, zobaczyłem to na tle chmur... no to, to zaczyna się zmieniać stosunek, to już przestaje być techniczna próba, jakoś człowiek to sobie tam zaczyna układać, szukać jakiegoś wyrazu, jakiegoś...”

— Jakiegoś?

— Tu Pawłowski urwał wypowiedź. Po chwili zmienił się temat rozmowy.

— W tych słowach wyraża się jego skromność. Był wrogiem zadęć, egzaltacji. W rozmowie z Hauptem ustawił się też w ten sposób. „Łapami” nazwał swe ręce...

— Andrzej miał piękne ręce – wzdycha z przeszłości Marysia, niosąc z sobą ich widok od czasu studiów, asystentury, do dzisiaj.

— ...ograniczył się do przypomnienia minimum faktów. Resztę pozostawia w nieokreśloności słowa „jakiegoś”, zawiesza głos i milczy, o czym mówić mu się nie należy...

— Tylko dewoci tarzają się – imaginatywnie – w niebiosach przestworze.

— A my tyle gadamy!

¹²⁹ „Der Spiegel” 10 VII 1994.

¹³⁰ „Magazyn Gazety”, 21 marca 1997.

¹³¹ Wysokie pojęcie kultury, jakie kreśli autorytatywnie Arendt, poza jej zakres wyrzuca wszystko, co związane z życiem (zob. Hannah Arendt, „O kryzysie w kulturze...”, w: *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1994, s. 233–266). W szczególności rozrywka jako taka należy wciąż do kręgu życia, stanowi, podobnie jak wypocznik, niezbędną fazę pomiędzy pracą, a konsumpcją (aby wydajniej pracować, trzeba także rozerwać się, czyli odreagować, z kolei wydajniej pracując będziemy więcej konsumować, itd.). Z tej perspektywy rozrywka, jak cała tzw. „kultura masowa” czy „pop kultura”, w ogóle kulturą nie jest. Nasuwa się uwaga: czy klasyfikacja „To pop kultura!” nie niesie z sobą zarazem przedwczesnej oceny intencji ludzkich działań?

¹³² Emil Cioran, *Upadek w czas*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Wydawnicza, Kraków, 1994, s. 64–65 (myśl ta powróci jeszcze w tym tekście pod postacią, mniej lub bardziej jawną, licznych sformułowań, por. np. kuszenie św. Antoniego).

— Zapatrzenie w siebie. Igraszka. Dewocja, to jedynie różne formy narcyzmu człowieka, jedne z wielu. Komu, kiedy udaje się porzucić narcyzm?

— Tu, myślę o niebie *Genesis*, tylko szara powierzchnia. Karton. Pakowy papier. Żadnego oparcia. Lipne dno, które nie dźwiga żadnej pełni.

— Pustka!

— Z próżni odlany kształt?

— Tkany powietrzem!

— Pustka? Ta właśnie dopomina się jakiejś pełni, wskazuje na nią. Opowiada się jako miejsce opuszczone bądź zarazem czekające. Jak dziura, jak brak, który krzyczy o wypełnienie. Kto dochodzi do pustki dotyka pełni. Kogo ogarnia i dotyka ciemność, tego olśniewa tęsknota za jasnością. Natomiast niebo *Genesis* swą ołowianą szarością, twardą płaszczyzną jest bezgłośnie. Nieme? Nawet nie milczy. Za dużo zostałoby powiedziane również ze słowem „milczy”. Co milczy, w ogóle mówić może. Nieme powinno mówić. Tu nie ma powodów dla takich domniemań. Tu nie ma nawet myśli o niewypowiedzianym Słowie. O ustach nieba. Żadnego języka.

— Obecność nieobecności, czyżby tyle zostało z nieba w *Genesis*?

Należy zawsze brać pod uwagę pierwotne przeżycie sakralności nieba oraz zjawisk niebieskich i atmosferycznych. Jest to jedno z rzadkich przeżyć objawiających spontanicznie „transcendencję i majestat”.¹³³

¹³³ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom I, przeł. Stanisław Tokarski, PAX, Warszawa 1988, s. 20.

Można powiedzieć, że symbolika transcendencji wynika z prostego uświadomienia sobie nieskończonej wysokości nieba. ...

¹³⁴ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, OPUS, Warszawa 1993, s. 44.

Powtórzmy raz jeszcze: niebo objawia swą transcendencję, zanim jeszcze nastąpi przypisywanie mu wartości religijnych. Niebo symbolizuje transcendencję, moc, niezmiennosc po prostu dlatego, że istnieje. Niebo istnieje dlatego, że jest wyniosłe, nieskończone, niezmiennie, potężne.¹³⁴

¹³⁵ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, PIW, Warszawa, s. 133.

Sacrum niebieskie, wyrugowane z życia religijnego w ścisłym sensie tego słowa, działa nadal poprzez symbolikę.¹³⁵

¹³⁶ Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PAX, Warszawa, 1983, s. 138 [362.].

– Jakże to! Czy nie powiadasz sam, że niebo i ptaki dowodzą Boga?

– Nie.

– A twoja religia nie powiadaż tego?

– Nie. Mimo bowiem że to jest prawda w pewnym rozumieniu dla niektórych dusz, którym Bóg dał to światło, jest wszelako fałszem w odniesieniu do ogółu.¹³⁶

— Natomiast niebo naszego czasu sprzedaje się jak słodycz. Jak słodzik.

— Idylla.

— Masz na widoku widokówkę? Plakat biura podróży? Przystawianą reklamę dymka, co dech zapiera? Lukrowane biblijnymi morałami obrazki z dziełem Największego Architekta, Największego Artysty, obrazki Stworzenia?

— Mam w ręce pocztówkę ze słodkim niebem i pobożnym nadrukiem: „Wspaniałość wysokości, sklepienie z przeźroczyściej jasności, tak wygląda niebo w przepięknym widoku. Mądrość Syracha 43, 1”.

— Niebo stało się widoczkiem. Satyrą, żartem, nawet u Magritte’a. Mam w oczach jego pustaki, bloki nieba... Niebo w kawałkach, na wagę...

— Niebo. Tapetą.

— Niebo stało się częścią pejzażu. Widoczkiem.

— Widoczkiem? Czyli obrazem? Czyżby obrazem w tym wewnętrznym sprzecznym znaczeniu, które się dzisiaj w świecie sztuki nadaje temu słowu: to sam obraz, on i nic więcej. Obraz, który nie jest już niczego obrazem. Który nie jest czegokolwiek obrazem?

— Jest obrazem niczego.

— Obrazem, który sobą przystoił prawdę. Który zastąpił drogę do rzeczy-wi- stości.

— Sferą kolorytu. Sceną i tygłem barw. Malarstwem czystym. Ulotną przestrzenią plam i linii. Fajerwerkiem światła.

— Akwarelą.

— Z podtekstem: „jakże cudowna jest natura”. Stworzona ku radości oczu człowieka.

Czerń, biel, szarość

- Niebo największą paletą, ekranem największym.
- Deszcz, grad słów. Niebo w głębie, już ziewa.
- Religioznawca przesadza twierdząc, iż nawet dla zlaicyzowanej duszy niebo wciąż pozostaje symbolem transcendencji?
- Powyżej nie mówiłem o zlaicyzowanej świadomości, mówiłem o zestyzowanej świadomości. Nie potrafię natomiast od razu odpowiedzieć czy wszelka estetyzacja religijności prowadzi do laicyzacji.
- Zaćmione. Szarość nieba *Genesis* wygasza je...
- Ono? A może to nas dzisiaj zaćmiło?
- Niebo zawsze było obojętne, grzeje i zlewa nie wybierając, każdego. Wygaśł raczej entuzjazm, który pozwalał wsłuchiwać się w nieba głosy, nasłuchiwać przesłania, wypatrywać szyfrów. I je słyszeć, widzieć, czytać.
- Nie wyobrażam sobie prawdy *Genesis* w kolorze. Czarno-biała fotografia jest formą właściwą jego treści, jego prawdzie.
- Ujrzeć tę prawdę, prawdę czerni i bieli to przestać widzieć w kolorze. Jakkolwiek niebo *Genesis* nie jest ani całunem, ani niebem lamentacji...
- Widzieć w szarościach. Dosłownie. Nie wiecie, o czym mówię? Znacnie tylko metaforę o czarno-białym widzeniu świata? Nie, nie mówię o metaforze. Na świadka przywołać mogę Wata. Aleksandra. Spielberga, ojca reżysera. W najgorszy czas II Wojny, Wat jako sowiecki więzień, Spielberg jako Żyd, obaj pośrodku zagłady, widzą czarno-biało, widzą, chociaż nie wiedzą, że widzą w ten sposób. Dopiero z chwilą, gdy wraca widzenie w kolorze uprzytamniają sobie, że miesiącami, że latami w kolorze nie widzieli. I nie znali świata w kolorze. Wszystko było „szare”¹³⁷.
- Również za obrazami *Genesis* stoi przeżycie II Wojny, tak bliskie doświadczeniu „Innego”, które zachował scenariusz Pawłowski. Nie wiemy, czy ten scenariusz do filmu *Inni* Pawłowski zamierzał realizować na błonie czarno-białej. Wiemy, że scenariusz ten czerń i biel czyni wręcz aktorami obrazu.
- Koniec filmu *Inni* to czerń i wycie. Czerń, czerń, na całym ekranie, oraz wycie syren. Z takiego wyobrażenia zakończenia filmu zwierzył się swemu synkowi autor. Maciej Pawłowski obraz ten nosi do dzisiaj. Podczas tej samej rozmowy ojciec z bólem opowiadał mu o tym, że Niemcy mordowali psychicznie chorych – „innych”.
- Czerń i wycie? Jaka czerń? Taka, w której oko tonie, nie mogąc na niej spocząć? Na niczym nie mogąc spocząć? W niczym nie znajdując oparcia?
- Otchłań, bez dna?
- Kolor jako jakość wrażeniowa odpowiada raczej naszemu punktowi widzenia, naszemu położeniu, niż temu, na co patrzymy. Niebieski, na przykład, kolorem nieba wcale nie jest. Niebo objawia się jako „światło, czyli blask, a nie jako kolor”. Innymi słowy, „złoci się”¹³⁸. Chyba, że niebem nazywać chcecie nasze widzenie, nasze przywidzenie.

¹³⁷ Aleksander Wat wspomina o tym w swej autobiografii: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, do druku przygotowała Lidia Ciolkoszowa, część druga, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 237, 256). O doświadczeniu swego ojca wspominał w wywiadach Spielberg, wyjaśniając dla jakiego powodu nakręcił *Listę Szindlera* czarno-białą.

Na marginesie luźna uwaga: dumni jesteście ze swego widzenia w kolorze aż do zaślepienia. Pytanie: czy zawsze nie jest raczej tak, że tylko ledwo widzimy? Jakże ubogie jest spektrum światła „widzialnego”, nie wspominając fal, na które w ogóle jesteście niewrażliwi. Przykładem tego zaślepienia może być politowanie, z jakim wybitni kolorysty patrzyli na późne obrazy Józefa Czapskiego. Ledwo widzący Czapski malował bowiem już tylko w szarościach. (Bogactwo, dar widzenia nie leży w zmysłowości. Widzieć z zamkniętymi oczami, oto dar!)

Ledwo widzący Pawłowski tworzy *Epitafia II* – odciski (fotochemiczne ślady, „chemiogramy”) własnego ciała, tułowia skrępowanego powrozem, związanego jak tobolek mumii, jak kokon, jak całun.

¹³⁸ Paweł Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, przełożył i przypisał opatrzył Zbigniew Podgórzec, Wydanie nowe, przejrzone i uzupełnione (trzecie), Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 188.

Modlitwa

— Gdy słyszę słowa o prawdzie czerni i bieli, o otchłani czerni wyjącej ku światłu wraca ma obsesja. W obrazach Genesis widzę tylko gest modlitewny... Nic innego w tych dłoniach nie ma dla mnie takiego znaczenia, jak właśnie ta modlitwa gestu.

Genesis I-6.

Niech się stanie sklepienie pośród wód



— Zapatrzyłeś się w osiemnasty obraz cyklu! Szósty...

— Czy modlitwa uchyla się od podejrzeń, że podobnie jak cała kultura, jest tylko zabiegiem magicznym, to znaczy pociągającym za sobą korzystne skutki we wnętrzu samego człowieka spełniającego ten akt? Myle się sądząc, że modlitwa wywołuje stany duszy cenne dla samego modlącego się? Na przykład uniesienie? A chociażby nawet tylko korzystne nastawienie, czy uprzedzenie? Kto modli się do Anioła Stróża wzbudza przecież w sobie stan czujności, przypomina sobie, że świat jest pełen niebezpieczeństw, we dnie w nocy, a więc może, będzie się ich wystrzegał się, może dzięki temu szczęśliwie ich uniknie. Modlitwa ta wyrabia czujność, i jest zbawczym zabiegiem psychologicznym, nawet, jeśli żaden anioł nie istnieje.

— Czyżby religijne symbole, rytuały, obrzędy, opowieści, nadzieje i pocieszenia, czyżby same religie były usprawiedliwione ze względu na swą funkcję psychoterapeutyczną? Jeśli tylko przynoszą szczęście, wewnętrzną równowagę... Czy jakiegokolwiek formy kultury w tej funkcji psychoterapeutycznej znajdują rację istnienia, bądź nie istnienia? Czy ma to cokolwiek wspólnego z prawdą?

Jak sądzę, ponizamy religię i wiarę sugerując, iż dają komfort wewnętrzny.

— Cóż za mentalność wydała słowo „komfort”, takie pojęcie. Uff.

— Być może to tylko ma obsesja, ale wiąże prawdę bieli i czerni, prawdę szarości?, nie szarości, lecz właśnie bieli i czerni?, z sensem modlitwy. Jednak jako prośba, jako błaganie bóstwa o coś, modlitwa nie ma dla mnie sensu. To wszystko interesy. Naprawdę zaś... Modlić się to afirmować...

Obłoki lotne, żagle uniesień

...

**Ciche obłoki! znów mnie mijacie, światła płynące,
cienie dalekie.**

Wiarą was nazwę.¹³⁹

¹³⁹ Krzysztof Kamil Baczyński, z wiersza

Elegja, w: *Utwory wybrane*, wybór i postłowie Kazimierza Wyki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

— Układasz równanie: modlitwa to afirmacja to dziękczynienie?

— Zapewne przejście takie się rysuje.

— W mgłę modlitwy afirmacji?

— Otóż, mniemam, że modlić się to afirmować egzystencję, jaką jest, i jako taką: zawsze na zboczu pomiędzy istnieniem a nieistnieniem. Na tym zboczu coś albo już było, albo go jeszcze nie ma. To afirmacja, jak to napisałbym: „(nie)istnienia”. Z natury, z konieczności bezinteresowna. To afirmacja tak

ulożonego świata, tego tu oto świata, bez myśli o innym świecie, bez myśli o zaświatach. Afirmacja. Afirmacja nie dlatego i nie w tym, że świat jest taki a nie inny, kolorowy, barwny czy nie, nie w zamian za zaświat jakiś, nie dlatego, że świat bądź to układa się z prochu, a nie w proch, bądź to w proch, a nie z prochu, lecz akceptacja tylko dlatego, że po prostu w ogóle jest. Bez wartościowań, i w tym sensie „poza dobrem i złem”.

— Albo raczej mimo dobra i zła. Mimo tej biegunowości, napięcia pomiędzy istnieniem i nieistnieniem?

— Wprowadzając problem moralności sprowadziłbym go jednak do „Nie”, bądź „Tak” wypowiedzanemu istnieniu. O ile negacja egzystencji pragnie nieistnienia i tylko nieistnienia... nicości, to afirmacja egzystencji pociąga za sobą, tak mi się wydaje, pociąga za sobą nieuchronnie, „Tak” wypowiedziane istnieniu. Dobro polegałoby na ukierunkowaniu w stronę istnienia, na służbie istnieniu, zło zaś, przeciwnie. Tylko ukierunkowanie. Tylko „Nie” nieistnieniu i „Tak” istnieniu. A ponieważ egzystencja człowieka toczy się zawsze na zboczu, nie-istnienia, nigdy człowiek nie zazna spokoju, nie znajdzie siebie...

— Człowiek jest czym nie jest, czym pragnie być, czym się nie stanie, bądź stanie, jest projektem samego siebie, planem...

— Na planie nieba, w obrocie wznoszeń i upadków.

— Czy modlitwa oprócz afirmacji egzystencji nie polega zarazem na odczuciu i współczuciu tego dramatycznego położenia? Czy obok dziękczynienia nie ma w niej poczucia winy za nieistnienie, jakie pociąga za sobą każdy ruch, każdy gest? Przenika ją żal? Wina, ból i żal. Rozpacz nawet, może. Skoro współczuje, kto się modli, współczuje ciężar istnienia, które upada, które obsuwa się w niebyt, ciężar pustki. Nieważkość bytu...

— Właśnie. Czy jakiś ruch człowieka mnoży istnienie czegoś bez ceny nie-istnienia czegoś innego? Dla tego to już powodu budzi mą wątpliwość ta blade i mętne tu zarysowana etyka afirmacji. Próbując ją przeprowadzić zaraz utoniesz w rachunkach, w próbach skalkulowania tego ile istnień utrzymuje, potęguje, a ile istnień wyklucza najmniejszy wybór, czyn. Nie wystarczy ci myśl o istnieniu, na ratunek wprowadzisz myśl o wartościach, spróbujesz wprowadzić tabele i tablice wartości. Uciekniesz się do etyki wartości. Do tej fatamorganicznej konstrukcji spragnionych nadziei, spragnionych jakiegoś punktu archimedesowego dla katapultowania świata w nadnaturalne, nadzmysłowe, idealne wyżyny, konstrukcji umysłu, jaką jest już samo pojęcie wartości.

— Zaprzeczeniem i klęską etyki istnienia, wyrastającej z afirmacji egzystencji, jest myśl o kimś: „obyś się nie narodził”. Albo: „dobrze żeś umarł”. Albo: „dobrze ci tak”. Etykę tę obnaża dylemat: czy w imię istnienia czegoś, coś innego powinno nie istnieć. Czy istnienie czegoś może być przeciw istnieniu całego świata, istnieniu wszystkiego?

— Czy etyka ta, etyka afirmacji istnienia, wymaga totalnego przyzwolenia? Wszystkiemu?

— W afirmacji egzystencji nie chodzi o abstrakcyjne istnienie w ogóle, lecz o życie rozpoznane w swej naturze. Egzystencja zawsze toczy się na zboczu nie-istnienia, wypełniona konkretem tego, co nie będzie, a już odchodzi, tego, co się zapowiada, tego, co jeszcze nigdy nie było, i nie będzie...

— Cóż więc naprawdę jest? Czego naprawdę nie ma? Zostaje nam tylko gest w smudze szarości? Z czerni, w czerń, ku bieli, do bieli, jasności? Gest ślepeca? Igraszka? Cień?

— Przeciwstawiając się próbom wyzwolenia przez uwolnienie się od natury, próbom podejmowanym, na przykład, za pomocą medytacji, Jung pisał: „Natura, dusza i życie jawią mi się jako odszczepione części bóstwa, a czegoż więc mógłbym chcieć? Najwyższy sens bytu sprowadza się w moim pojęciu do tego, że to jest – a nie że tego nie ma albo że tego już nie ma”¹⁴⁰.

— Dość, że mówisz w swym sercu tak istnieniu świata. To już modlitwa. I tyle. I nic więcej. Gdy jawi ci się on, świat, dusza i życie, jako odszczepiona część bóstwa nie mówisz już tak światu, lecz światu ze względu na bóstwo, a więc bóstwu. Gdy jawi ci się jako odszczepiona część bóstwa ulegasz jawieniom. Roisz sobie. Zaakceptuj, przyzwól istnieniu, gdyby nawet Boga nie było. Oto sztuka! Modlitwa afirmacji.

— Dziękczynna, przy czym bez pytania o to, czy komuś dziękować należy?

— Autentyczna wiara miałaby więc polegać na życiu, jak gdyby Bóg, Stwórca istniał, nawet gdyby go nie było?

¹⁴⁰ Carl Gustaw Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez Anielę Jaffe, przeł. Robert Reszke i Leszek Kolankiewicz, Wrota, Warszawa 1997, s. 240.

— To głos małej wiary!

— Pod szarym niebem, szarym szarością, której nie prześwietla żadna obecność, żadna nadzieja. Której błękit głęboki nie daje żadnych powodów, by w nieboskłonie kurtynę widzieć. W spojrzeniu bez przy-, w-, roz-, naczy nad-widzenia. To tylko autosugestywna nadzieja rozpościera te zasłony, za którymi potem domniemuje swego oblubieńca. Objawienia są tylko echem naszej tęsknoty.

Genesis I-18.

...by dzielić światło od cmy



— Czy Pawłowski sięgnął po przykład Sandauera, dlatego, że nie pojawia się w nim słowo „Bóg”?

— Nie wchodzę w intencje Pawłowskiego. Jednak to znamienne, że w tytułach obrazów tego cyklu brak słowa „Bóg”.

— Jedno pozostaje ważne, dopóki jeszcze ktoś kojarzy *Genesis* z boską kosmogonią i Stworzeniem dopóty idea Boga będzie dlań obecna bez wypowiedzenia boskiego imienia. Nawet samo odczucie w obrazach Pawłowskiego napięcia ziemia-niebo prowadzi myśl w tym kierunku. Zapewne żadna kosmogonia nie może pominąć tego rozróżnienia. Ziemi i nieba.

— Niechęć do wypowiadania się o Bogu, radykalna powściągliwość w tej kwestii, jest uczciwsza – a może nawet jedynie ona ma religijnie autentyczny sens, podobnie jak teologia negatywna, apofatyczna – w przeciwieństwie do wszelkiego gadulstwa. Iluż to mamy znawców i rzeczników, kaprali, a nawet doradców Pana Boga, którzy wiedzą, czego On chce, o czym On myśli, i co myśli, co zrobił i co powinien zrobić... Jak gdyby było przy tym oczywiste, że Bóg w ogóle myśli, chce, robi, nie wspominając kwestii Jego istnienia...

— Jedno wiem. Że Bóg istnieje, reszta jest jednym nieskończonym: wydaje mi się. To znaczy domniemaniem, kwestią wiary... Niczego innego nie jestem pewien!

— O fakcie nie występowania w tytułach *Genesis* słowa „Bóg” nie mówię po to, aby podjąć dochodzenie w sprawie niewiary czy wiary Andrzeja. Nic nie wiem o jego rezygnacji z Boga. Prawda, wspominam często, że kiedyś... A zadzwonił wtedy Zygmunt, na znak wyboru Wojtyły... Zdradzam wam to pełen wahania, czy mogę, z wyrzutem sumienia. Otóż, powiedział mi wtedy, że stracił wiarę, gdy jeszcze jako ministrant, służąc do mszy zobaczył, iż ksiądz ma pod sutanną spodnie. Oniemiałem w wewnętrznym proteście. Przejęty tym wyznaniem. Skąd protest? Burzyłem się w duchu, jak to, z takiego powodu? Wcześniej tylko z lektury Camusa znałem ten typ wyjaśnień. Bohater *Obcego* zabił, ponieważ słońce silnie świeciło... Po prawdzie, pytam się dzisiaj, czy dla wiary lub niewiary istnieją jakieś powody, lepsze, silniejsze? Dobre motywy? Dowody? Nie, przecież poruszamy się w irracjonalnej sferze. Przy czymkolwiek przyjdzie chwila samoświadomości, świadomości... Podczas pierwszej pielgrzymki papieża razem z Profesorem chodziliśmy pod Pałac Biskupi, pod filharmonię, aby przez moment towarzyszyć przejeżdżającemu w papamobile... Krajnowi, także z Wadowic?

— Kto z nas może orzekać o czyjejs wierze czy niewierze? Tym bardziej, jeśli istnieje tylko (nie-)wiara?

— Tylko (nie)wiara, czyli słaba wiara?

— Psychoanalityczne rozróżnienie świadomości i nieświadomości pociąga za sobą możliwość rozbieżności na tych dwu poziomach. Świadomie wierzący nieświadomie może być niewierzący, lub na odwrót.

— Dostojewski wskazuje znowuż na wywrotowy charakter samoświadomości: „Stawrogin, gdy wierzy to nie wierzy, że wierzy, jak nie wierzy, to nie wierzy, że nie wierzy”. Jakkolwiek uważam za zupełnie chybioną próbę oderwania wiary od religijności, akt religijny jest przecież formą poznania, doświadczenia treści wiary, to z kolei za dowód wiary wcale nie mogę uznać zachowań religijnych!

— Czy po Dostojewskim w ogóle można jeszcze wypowiedzieć „Wierzę!”, albo „Nie wierzę!”? Czy można jeszcze to jasno sądzić o sobie samym, bądź wyznawać? Chyba, że są to co najwyżej formy samozakłęcia, autosugestii. Ale i wówczas – tym bardziej – czy można, chociażby w duchu, wypowiedzieć to z przekonaniem? Mamy chwile, gdy skaczemy w nieznane, nic nie widząc i nic nie wiedząc.

— Pawłowski wierzył, czy nie wierzył... To kwestia intencji autora? Intencji autora nie wolno mylić i utożsamiać z intencją jego dzieła, nawet jeśli się pokrywają. Fakt ten, iż w tytułach *Genesis* brak słowa „Bóg” traktowałbym raczej jako wyraz przeniesienia uwagi i tematu z Boga na człowieka. Z boskiego stwarzania na ludzkie tworzenie.

— Dzieło, nawet dla swego autora, przede wszystkim dla niego, może być miejscem przypomnienia pewnego problemu, pytania, na przykład problemu wiary, czy niewiary. Autor w dziele spotyka swe *alter ego*.

— Drugą, nawet zapoznaną, a może wcześniej nie istniejącą, stroną samego siebie? Za którą podąża niczym cień. Zaskakującą go, wyprzedzającą wszelkie jego intencje?

— Wchodzi w rozmowę ze swym drugim ja? Przeżywa swe pytania?

— Modlitwa afirmacji nie wypowiada imienia Boga.

— Afirmację egzystencji, rozpoznanej w swej naturze jako tocząca się na zboczu pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, wiążecie z modlitwą, z moralnością, tymczasem w kontekście naszych rozważań podkreślić należy, że afirmacja ta stanowi istotny rys postawy twórczej, tworzenia. Jest twórcza. Gdzie twórczość, tam nawet dziękczynienie, błogosławieństwo. Temu co było, temu co jest, i temu co będzie. Daru, daru istnienia, łaski doświadczenie. Jak poeta mówi: „uczczenie”. A za tym idzie także ufność, ufność, cokolwiek by było, nie w cokolwiek, ale cokolwiek by było. Ufność. Zawierzenie? Które na nic, na nic: ani na nicość ani na to czy owo, nie liczy?

— Twórca nie zna rozpacz? Otchłani bez dna?

— Zna, ale w nią się nie rzuca. Dociera do tej krytycznej krawędzi nie-istnienia, zna grozę widoku tego uskoku...

— Całe zbocze życia, egzystencji, ukazuje mu się jako krawędź tylko?

— Doświadczenie grozy jest doświadczeniem granicznym. Rozrywa między negacją a afirmacją. Pierwotny wybór: Twórca staje na krawędzi. U początku istnienia. Stamtąd zaczyna. Gdzie, jak pisze poeta, „z prochów lub w prochy”.

— Gdy widzi, że wszystko obsuwa się w niebyt, w swój cień, nieistnienia? Lub z mroku wysuwa, zarazem?

— Tylko z krawędzi istnienia, a nawet tylko patrząc od strony nicości może człowiek powiedzieć „Tak” istnieniu. Tylko w ten sposób istnienie go doświadcza, inaczej nawet go nie zna... Punktem wyjścia ku tworzeniu jest ten ruch ku istnieniu. Pierwotna afirmacja istnienia, o której mówimy, nie znajduje motywu w żadnej nadziei, jest absolutnie bezwarunkowa. Irracjonalna, czyli bez racji. Nie zna żadnego czynnika, ze względu na który mówiłaby „Tak” istnieniu. Żadnego „ze względu”.

— Dlatego mówi się o „tworzeniu z niczego”? Z nicości doświadczenia?

— Nie przerwę wątku. Dodam, że dla podobnych powodów z istotą twórczości, a więc i twórczej sztuki, wiązałbym religijność, religijność źródłowo pojętą, jeszcze wspomnę o tym może... Bez afirmacji istnienia jakże możliwym byłoby otwarcie się na to, co inne? Natomiast... Destrukcja stoi zaś na przekleństwie! To ono jest negacją, nie rozpacz. O jakże często destrukcja pozostaje nierozpoznana, i za twórczość uchodzi. Przecież i ona dzieła pozostawia. Cóż.

Jednak tylko jakaś naiwność pozwala sztukę za dziedzinę, za synonim twórczości uważać. Jak gdyby sztuka, ze swej istoty, była wolną od jadu przekleństwa, od woli zdeptania, twórczą, a nie mogła być destrukcyjną... Jak gdyby nie było misternych, wyrafinowanych dzieł ruiny pozostawiających w duszy człowieka, nicości pragnienie, nieistnienie... Wybiera nieistnienie, nierzeczywistość, nie-byt, zdradza Byt, odwraca się od niego, ucieka przed nim, także i ten artysta, który zdaje się na radosne bujne fantazjowanie, na erupcje wyobraźni... , artysta, który ulega ulud urokom... , najpewniej.

**Och! nie!... Nie sam to geniusz arcydzieła tworzy,
Nie sam talent, ni sama znajomość i praca,
Lecz i uczczenie w dziełach dziwnej ręki Bożej,
Co kwiat wywodzi z prochów lub w prochy powraca.**¹⁴¹

¹⁴¹ Cyprian Kamil Norwid, *Spółcześni*, w. 27-30, w *Pisma Wybrane*, t. I, s. 326 (w słowach tych wyraża się także bliski Norwidowi ideał, który nazywam ideałem łaski twórczej).

— Przeciwnością modlitwy nazwanej tu modlitwą afirmacji jest równie bezprzedmiotowe przekleństwo. Przekleństwo nie tego lub owego, ale wszystkiego. Oby nic nie było. Natomiast modlić się to przekraczać fakt obecności zła i cierpienia. Przekraczać bez zgody na to czy tamto zło, bez usprawiedliwienia cierpienia. Raczej pomimo wszelkiego zła. Znowuż: widząc zło i rozpoznając je jako takie, nie przystaniając go, nie skrywając, nie zaklamując jego obecności jakąś pociechą, a jednak... Pomimo to... W tym pomimo zjawia się piękno. Zapewne, dlatego zjawianie się piękna ma zawsze coś z modlitwy. Piękno się nie narzuca. Ach, sztuka współczesna nie chce nawet piękna znać, dumnie pogardza nim, w gruncie rzeczy traktuje je jako stęchlą iluzję przeszłości. Dumą jej jest przemoc, bierze za pysk, zadziwia, szokuje. Cieszy się szokując, to znaczy urażając czyjąś godność, uwłaczając jego wyobrażeniom i świętościom.

— A może bluźniąc, w tym gwałcie, sama chce być dotkniętą przez zagubioną świętość? Prowokuje?

— Tymczasem piękno się nie wraża, nie uderza, nie łapie za oczy, nie porywa, nie uwodzi, przeciwnie, jest ciche. Bez twego przyzwolenia, wyczekującego przyzwolenia, nawet się tobie nie pojawia, dla ciebie nie istnieje.

— Przecież: „Głos piękności cichy jest: on wkradła się tylko do najczujniejszych dusz”¹⁴².

— Warunkiem naszego otwarcia się na to, co piękne, obecności piękna, jak uczył już Kant, jest przyjęcie przez nas postawy przychylności¹⁴³.

— El Greco, *Zestanie Duchy Świętego*. Maluje dłonie jak ogniki. Płoną, płyną w prądzie powietrza. W duchu. Płoną i chłoną. Płyną, niesione...

— Mówimy o przychylności. Zjawianie się piękna jest więc zarazem zbieżne z twoim przyzwoleniem. A gdy, chociaż mgniem, jest, wówczas na jego obecność nie odpowiadasz inaczej, jak tylko pragnieniem by było. Sam do niczego nie dążąc, nie stawiając sobie żadnych celów. Niczego nie oczekując. Dlatego zjawianie się piękna ma zawsze coś z modlitwy. Dłonie Genesis stają się sceną światła. Krajobrazem, który jest modlitwą, dziękczynieniem natury i naturze, a znakiem tego piękno jest...

— Dłonie Genesis muska i opływa światło... One wznoszą się, lgną do niego, sycą się nim każdą porą swą!

— W ten sposób pięknieją.

— Ostatnie słowo Genesis brzmi: „I spojrzal na wszystko, co był uczynił, a toć bardzo dobre było”.

— Pięknie.

— Pewne przekłady tego fragmentu, przekłady czy wykładnie, podobno zamiast „dobre było” mówią „piękne było”.

— Septuaginta, przekład Pisma na język grecki, bodajże zaaprobowany przez teologów żydowskich, w ten sposób oddaje ten fragment.

— Natura sama śpiewa sobą pieśń dziękczynną?

— Czyżby etyka, etyka afirmacji istnienia, brałaby swój początek w takim estetycznym doświadczeniu? Mówiąc „piękne” wyrażasz afirmację istnienia? Tyle, i nic więcej.

— Pojęcie łaski także wydaje się wywodzić z doświadczenia estetycznego, doświadczenia piękna. Gdy myślano o niej jeszcze po grecku, jako o *haris*, kojarzyła się, etymologicznie, ze światłem, świeceniem, ściślej: z blaskiem. Bodajże z urokiem, wdziękiem. Podobnie łacińskie słowa *gratia*.

¹⁴² Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. *Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Wacław Berent, Nakład Jakóba Mortowicza, Warszawa 1907, „O cnotliwych”.

¹⁴³ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Roman Ingarden, 72.

— Wszystko, jako całość? Wszystko, każda rzecz bez wyjątku, wszystko piękne? Z perspektywy człowieka? Jakże on ogarnie wszystko, jakąś metafizyczną wizją? Zarazem jednak pytam się sam siebie, kto zna inną perspektywę, pobożny czytelnik Księgi Rodzaju? Cytowane słowa, przypisywane Bogu, traktowałbym raczej jako religijny ideał ludzkiego spojrzenia na istnienie, świat...

W tle tej części wielogłosu słychać było cały czas muzykę, a w tej chwili pieśń przebiła się na pierwszy plan:

*Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, ach! alles wieder gut!
Alles! Alles! Lieb' und Leid!
Und Welt und Traum!*

To słowa Mahlera – „...było wszystko, ach! Wszystko znowu dobre! Wszystko! Wszystko! Miłość i cierpienie! I Świat i marzenie!”. Nie, nie wystarczy znajomość tych słów, trzeba słuchać, pieśni Mahlera, śpiewu Minton, z orkiestrą Solti'ego ¹⁴⁴.

...co sił w płucach dmuchali w dłonie, które trzymali przy ustach, potem zaś obracali je wnętrzem do słońca. ... Ten obrzęd Elgonów to najwyraźniej ofiarowanie się słońcu, które jest boskie o wschodzie. ... Co do oddechu, ... po grecku pneuma, czyli wiatr i duch. Całe działanie wyraża zatem mniej więcej taką myśl: „Ofiarowuję Bogu moją żywą duszę”. Jest to niemal modlitwa, modlitwa gestyczna, która równie dobrze mogłaby brzmieć tak: „Ojczy, w Twoje ręce powierzam ducha mego”. ¹⁴⁵

...wyciągał ręce do tego promiennego, nieskończonego błękitu i płakał. Dręczyło go, że jest dla tego wszystkiego zupełnie obcy. Cóż to za uczta, coż to za nieustanne uroczyste święto, które nie ma końca i do którego ciągnie go coś zawsze, od dawna, od samego dzieciństwa, i do którego w żaden sposób nie może się przyłączyć? ... każda „maleńka muszka, co brzęczy koło niego w palącym promieniu słońca, jest uczestniczką powszechnego chóru, ma swoje miejsce i jest szczęśliwa” ... on jeden tylko nic nie wie, nic nie rozumie, ani ludzi, ani dźwięków, dla wszystkiego jest obcym, jest wyrzutkiem. ¹⁴⁶

Tymi słowami ksiądz Myszkini wyraził swe przeżycie z przed lat, z gór w Szwajcarii. On, czytamy, „nie mógł wtedy mówić tymi słowami i wypowiedzieć swych wątpliwości; jego męka była głucha i niema; ale teraz wydawało mu się, że wszystko to wypowiadał i wtedy, wszystkie te same słowa, i że o tej «muszce» Hipolit wziął od niego, z jego własnych ówczesnych słów i też” ¹⁴⁷. Wspomniane słowa Hipolita pochodzą z jego „artykułu” („MOJE NIEZBĘDNE WYJAŚNIENIE”) – „spowiedzi” ciężko chorego na „suchoty” Hipolita Tierientiewa, któremu dawano kilka tygodni życia, ze „spowiedzi” spisanej z myślą o samobójstwie i odczytanej przez autora m.in. w obecności księcia. Tamże padają także te słowa odrzucenia świata: „słońce wszędzie i «zawdzięczy na niebie», i olbrzymia, nieogarniona siła rozleje się po całym wszechświecie. Niech będzie, co ma być! Umrę parząc prosto w źródło energii i życia i nie zechcę tego życia! Gdyby w mojej władzy było nie rodzić się, na pewno nie przyjąłbym istnienia na takich obraźliwych warunkach” ¹⁴⁸. Wkrótce po odczytaniu tych słów Hipolit wskaże księciu wschodzące słońce „jak jaki cud”, a nawet wypije „za zdrowie słońca” ¹⁴⁹.

— Jakże dzięki czynić bez gestu dłoni? A byłby to gest, który do niczego nie dąży, nie szuka żadnej korzyści, bezinteresowny?

— Zakład swój, że Bóg istnieje, Pascal przyjmuje tylko dlatego tylko, że chodzi mu o nieśmiertelność, śmieszniej, o wieczną szczęśliwość. W swe pojęcie Boga Pascal wkłada wyobrażenie, iż jest on gwarantem jego wiecznej szczęśliwości.

— Jak pisze św. Paweł „wzdychamy, pragnąc przyodziać się w nasz niebieski przybytek”, przekonany jest przy tym, że czeka nas „dom nie ręką uczyniony, wiecznie trwałe w niebie”. Za daremną uważałby swą wiarę, gdyby nie zmarł w chwale. Odmieniony. Nosząc wówczas „obraz człowieka niebieskiego” ¹⁵⁰.

— W podobny sposób modlą się na ogół wszyscy, z tą czy inną intencją. Boga potrzeba im dla zdrowia, wyrównania krzywd, pomsty. Nawet Bóg Psalmów jest nieomal tylko Bogiem pomsty. Stroną kontraktu. Modlący o pomstę do nieba wołają. W ich złożonych dłoniach czai się pięść.

¹⁴⁴ Gustav Mahler, pieśń „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz”, z *Lieder eines fahrenden Gesellen*, słowa samego kompozytora. Słucham właśnie wykonania z roku 1970, Chicago Symphony Orchestra, sir Georg Solti (dyrygent), Yvonne Minton (mezo-sopran), Decca (41 I 583–2), 1985.

¹⁴⁵ Carl Gustav Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez Aniełę Jaffe, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, Wrota, Warszawa 1997, s. 232–233.

¹⁴⁶ Fiodor Dostojewski, *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1984, s. 471–472.

¹⁴⁷ Tamże, s. 472.

¹⁴⁸ Tamże, s. 462. Znajdziemy tam również krytykę „akademickiego błogostawieństwa świata” (s. 460).

¹⁴⁹ Tamże, s. 463, 467.

¹⁵⁰ Św. Paweł, Pierwszy list do Koryntian, 15:12n; 15:47; 15:49. Ten ostatni ustęp brzmi: „Pierwszy człowiek z ziemi – ziemski, drugi Człowiek – z Nieba” (przeł. ks. Kazimierz Romaniuk, BT 1971).

— Natomiast modlić się w ten bezinteresowny sposób to, to... Pytam się sam siebie, to spojrzeć na wszystko, widzieć i, całym sobą, powiedzieć: „A toć dobre”, „piękne”, „wszystko”? Nie dlatego dobre, że jest takie, a nie inne, czy że nie jest inne, tylko dlatego, że jest – że w ogóle jest. Jakikolwiek by było, a to chociażby w tym sensie, że o to „jaki” w ogóle się nie pyta. W tej modlitwie jest najwyższa ufność i najwyższe oddanie.

Przyjmij wszystko, co przyjdzie na ciebie

...

**Biada sercom tchórzliwym, rękom opuszczonym
I grzesznikowi chodzącemu dwoma ścieżkami.
Biada sercu zniechęconemu, ponieważ nie ma ufności**

Tak każdy rzemieślnik i artysta

...

Wszyscy ci zaufali swym rękom,

...

podtrzymują oni odwieczne stworzenie, a ich modlitwa ma za przedmiot pracę ich zawodu.¹⁵¹

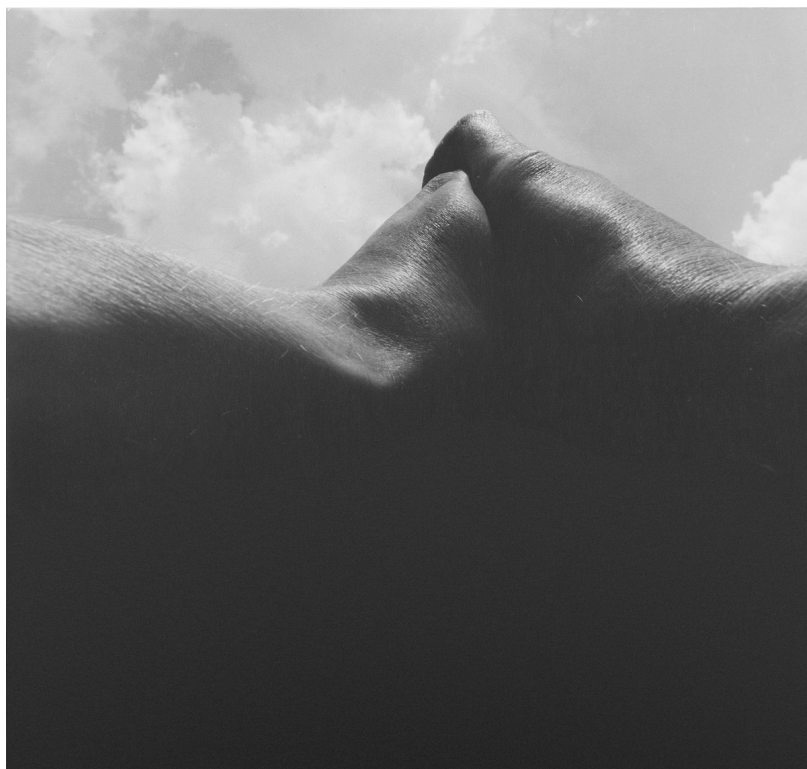
¹⁵¹ Mądrość Syracha 2:2, 2:12–13; 2:38,

2:27, 2:31, 2:34 (przeł. ks. Rzemieślników, BT 1965). Księga ta nie jest tekstem kanonicznym judaizmu.

Por.: „I wspieraj prace rąk naszych, wspieraj dzieło rąk naszych” (Psalm 90 (89):17, przeł.

O. Augustyn Jankowski OSB i ks. Lech Stachowiak, BT 1971).

— Genesis w wersji z roku 1984 wyróżnia pierwszy i ostatni obraz cyklu. Wyraźnie stają się początkiem i końcem. Klamrą całości. Zrównaniem wstępowania i znikania, wyłaniania się i znikania. O całości, o wszystkim, o dokonanym... A więc z zewnątrz, już z tamtej strony...



Genesis I-I, 1984

– wersja z plakatu-folderu przygotowywanego do publikacji przez Andrzeja Pawłowskiego; rekonstrukcja komputerowa: Stanisław Półtorak

— Konania? Do konania?

— W spojrzeniu na wszystko, co było, wypowiada tę akceptację.

— Słowa „a toć bardzo dobre było” wyrażać mają akceptację? Jedno wielkie Tak? Och, jeśli nawet coś, czy wszystko, byłoby chociaż tylko złe, tym samym istniałby sens. Jak i bezsens. Odważcie się na myśl o świecie poza sensem i bez-sensem! Tymczasem zbyt łatwo swe odczucie zła i dobra mylicie z myślą, że zło czy dobro w ogóle istnieją.

— Modlić się to przyjąć świat przed wszelkim pytaniem o sens czy bezsens.

Poza sensem czy bezsensem. Modlitwa, modlitwa afirmacji, wymyka się pytaniu

o to czy jest sensowna czy bezsensowna. Jak dłoń na wietrze, jak gest na tle chmur.

— Ufność i bojaźń znają już te pytania. Czy zna je także gest, w którym *duśa kładzie siebie na dłoni Boga i oddaje siebie*¹⁵².

— Na dłoni jak gdyby istniejącego Boga. Ech!

— Otóż podkreślić chcę właśnie ten fakt, że ostatni obraz dopełnia Pawłowski właśnie tymi słowami Księgi Rodzaju: *a toć...* Perspektywa spojrzenia na życie z zewnątrz, pozazyciowa, towarzyszy ostatnim jego dziełom.

— *Sub specie aeternitatis?*

— Spojrzenie wstecz dobitniej wyraża ostatni obraz cyklu, I-3 I, nie zmodyfikowany, w wersji pionowej. Jak pamiętamy, w górnej dłoni rysuje się profil twarzy. Twarzy starczej, której zgasłe oko kieruje się wstecz... Mam w pamięci ekspozycję z wystawy „Omamy”. Z oddali widzimy cały cykl, graficzny rytm ram, obrazów. Ich pozioma linia, niczym linia życia, zatrzymuje się, urywa, hamuje na pionie ostatniego obrazu. Oko twarzy z tego obrazu kieruje się wstecz tej linii, ku własnej przeszłości. Zgasłe oko.

— Czym innym miałyby być jego *Epitafia II*, także z roku 1984?

— Nie miał jeszcze sześćdziesięciu lat.

— *Epitafia II*. Określane jako chemigramy. Odciski, nikłe ślady ciała. Jego własnego ciała. Nie widzę odcisków, śladów, widzę rozbite, miażdżone, skrepowane ciało, po którym został ledwie ślad. Roztarte, jak plama. Rozlane. Miazga. Kleks. Wyparowało.

— Wsiąka na twoich oczach w grunt tła, w niebyt czerni.

— Cień światła, prześwietlenie... rentgenowskie. Powidok ciała.

— Ciało, cięte powrozem jak uderzeniem bicia.

— Na rany Chrystusa, co ty opowiadasz!?! Mękę Pańską, Pasję tu widzisz?

— Och, raczej przypominałbym tylko, że Pawłowski pamięta o Hiroszimie. Może nosi w tle pamięci ten obraz: cień, jaki na ścianie domu po przebiegającym człowieku pozostawił podmuch fali uderzeniowej. Opalony knot zdmuchniętej świecy mniej mówi o płomyku istnienia, niż ten cień. Z pamięcią o Hiroszimie Pawłowski kręcił fragmenty, otwierający i kończący, pierwszy i ostatni, do swego filmu *Tam i tu*. Obrazy te przedstawiały deformacje ciała. Twarzy i rąk. Rąk wyrrywających się ku górze. Były klamrą dla obrazów skomponowanych z resztek taśmy po *Kineformach*, to znaczy obrazów samorodnej materii, przelewającego się życia form, przemian jednych w drugie, wyłonień zgaśnień, przyjsć i odejść, zapaleń i spaleń, metamorfoz, nieustannego cyklu narodzin, życia, śmierci i pozornych zmartwychwstań, pozornych, gdyż wstań pod wciąż nową postacią, już innego bytu.

— Utwory Schönberga, na przykład *Kammersymphonie*, co krok zdają się kończyć, by nutę zgonu kolejnym dźwiękiem przemienić w początek, punkt wyjścia. Bez finału, bez żadnego amen.

Twórczy pierwiastek

— Wróćmy do kineform!

— Sny o materii, materii sny... Alchemia. Wirująca przestrzeń jaw, zjaw, jawień, pojawień... Przejść odejść i nadejść.

— W tych obrazach widzimy narodziny, życie, śmierć. Żywot to jednak raczej niż życie, biologiczne. Ducha los. Witalność ustępuje duchowości. Ta materia nie tylko się ożywia, nie tylko podlega zamieraniu, ale uduchowiona cierpi, uczestniczy w tragedii.

— Tak powściągliwy, ostrożny myśliciel jak Kant zna to doświadczenie. Pisał: „Gdy widzę w kropli materii podstęp, gwałt i sceny wzburzenia/buntu, i podniosę stąd oczy wzwyż, tak nie może żaden ludzki język wyrazić uczucia, co wzbudza taką myśl, a wszystkie subtelne metafizyczne rozróżnienia ustępują dalece wzniosłości i godności, która właściwa jest takim oglądom”¹⁵³.

— Twory, ręce-nie-ręce *Genesis*, wyłaniają się z materii-ziemi-natury...

— W tle idei „formy naturalnie ukształtowanej” leży ufność w porządek natury. Przedstawia obraz materii, w której spoczywa twórczy pierwiastek.

¹⁵² Wyobrażenie o kimś, kto „kładzie swoją duszę na dłoni Boga i oddaje mu siebie” ma rodowód biblijny. Wyraża ryzyko. Por. Martin Buber, *Dwa typy wiary*, przeł. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków, 1995, s. 150. Buber opisuje wiarę w znaczeniu zaufania (i odróżnia ją od wiary w znaczeniu uznania, że jest tak a tak). Również u Bubera rysuje się splot wiary-ufności i modlitwy.

¹⁵³ Immanuel Kant, KW II, I 17A, cyt. za: P. Menzer, *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952.

¹⁵⁴ O „chrześcijaństwie kosmicznym” pisał wielokrotnie Mircea Eliade, m.in. w: *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, przeł. Stanisław Tokarski, PAX, Warszawa 1994, s. 262–265, oraz w: „Świętość natury i religia kosmiczna”, w: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

¹⁵⁵ Mircea Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik Emigranta*, przeł. Adam Zagajewski, Puls, Londyn, 1990, s. 211.

¹⁵⁶ Mircea Eliade, *Survivals and Camouflages of Myths*, s. 38–39.

¹⁵⁷ *Genesis z Ducha. Modlitwa*, w. 83–96; cytuję za: Juliusz Słowacki, *Dzieła, Pisma Prozą*, część druga, opracował Władysław Floryan, wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, 1952, t. XII, s. 11 (dalej cyt. jako *Dzieła, Pisma Prozą*).

¹⁵⁸ *Z listów do Heliona*, List II, 26–30; cyt. za Juliusz Słowacki, *Dzieła, Pisma Prozą*, t. XII, s. 246.

¹⁵⁹ *Rozmowa o teraźniejszości*, 420–423; cyt. za Juliusz Słowacki, *Dzieła, Pisma Prozą*, t. XII, s. 110.

— Numen?

— Piękno?

— „Kto chce zrozumieć poetę, powinien jechać do jego kraju”. Z pamięcią o tej, już wspomnianej maksymie, zwrócę uwagę na fakt, że w Europie Południowo-Wschodniej chłopom bliskie jest chrześcijaństwo kosmiczne, wiara, iż sama materia, natura, podobna jest do Chrystusa, nieustannie przechodząc cykl narodzin, męki, ponownych narodzin ¹⁵⁴. Iż sama materia nosi już w sobie twórczy pierwiastek.

— Numinotyczny?

— Wyobrażenia właściwe chrześcijaństwu kosmicznemu zapewne były wciąż żywe również w kraju naszego artysty, chociażby w okolicach jego rodzinnych Wadowic. Jednak w Polsce to Słowacki, autor *Genesis z Ducha*, dał, i daje im, najpełniejszy wyraz.

Eliade twierdzi, że chrześcijaństwo jest przede wszystkim religią wejścia Boga w dzieje, w czas, dlatego „natura jako taka nie mogła egzystencjalnie interesować chrześcijan. Tylko chłopci Europy Wschodniej zachowali kosmiczny aspekt chrześcijaństwa” ¹⁵⁵. A gdzie indziej odnotowują te jego słowa: „Chłopi europejscy rozumieli chrześcijaństwo jako kosmiczną liturgię. Misterium chrystologiczne uwikłane jest również w przeznaczenie kosmosu. «Cała natura oczekuje na rezurekcję [ponowne powstanie]» – to centralny motyw nie tylko liturgii wschodniej, lecz również folkloru religijnego wschodniego chrześcijaństwa. Mistyczne wczucie w rytmy kosmiczne, z taką bezwzględnością atakowane przez starotestamentowych proroków i ledwie tolerowane przez Kościół, jest centralnym motywem religii ludów wiejskich, zwłaszcza w Europie południowo-wschodniej. ... Kosmiczne chrześcijaństwo społeczności wiejskich zdominowane jest nostalgią za Naturą uświęconą obecnością Jezusa, swego rodzaju nostalgią za rajem, pragnieniem, aby ponownie znaleźć naturę przemienioną i nieskalaną, wolną od kataklizmów. ... to bierny opór przeciwko tragedii i niesprawiedliwości historii, ostatecznie przeciwko faktowi, iż zło nie okazuje się już sprawą indywidualnej decyzji, ale, coraz bardziej wyraźnie, ponadosobową strukturą świata historycznego” ¹⁵⁶. Do „folkloru” słowiańskiego, w którym przetrwało „chrześcijaństwo kosmiczne”, jak sądzę, należą Słowacki. Przy czym autor *Genesis z Ducha* kładzie nacisk nie tyle na cykl narodziny, męka życia, śmierć, zmartwychwstanie, co na rolę ofiary i ofiarowania się w zastępstwie czegoś innego. W tym sensie znajduje on Chrystusa w cierpieniu świata, już na poziomie samej materii, w perspektywie ewolucji świata. Można traktować jego wyobrażenia jako metafizyczną fantastykę. Nie ignorowałbym jednak podstawowej wizji Słowackiego: Ofiarę dostrzega w centrum przemian, stawania się bytu. Bez ofiary nic się nie iści, nic się nie (prze-)jstoczy. Jego *Genesis z Ducha* ofiarę i ofiarowanie ukazuje jako istotę istnienia, jako bycie bytu. W tym sensie ofiara byłaby pierwotnie kategorią samego bytu, kategorią rzeczywistości – ontologiczną. Znaczyłyby to, że chrześcijaństwo wypływa ze źródła istoty samego bytu, jest prawdą rzeczywistości.

Charakterystyczne fragmenty ze Słowackiego (oprócz cytowanych gdzie indziej):

„Kazałeś li Duchowi samemu zniszczyć się? Aż ze stłuczonych skał dostał ognia, skrę pierwszą, która może miesiącowi podobna, wybiegła z gruchotu kamieni, zamieniła się w słup ognisty i stanęła na ziemi jako Anioł Niszczyciel, a dziś jeszcze leży w głębi ziemnej, pod siedmiową prac naszych i popiołów skorupą.

Wtenczas to, o Panie, pierwsze a idące już ku Tobie duchy w umęczeniu ognistym złożyły ci pierwszą ofiarę. Ofiarowały się na śmierć. Co zaś dla nich śmiercią było, to w oczach Twoich, o Boże, było tylko zaśnięciem Ducha w jednej, a obudzeniem się jego w drugiej, doskonalszej formie, bez żadnej wiedzy o przeszłości...” ¹⁵⁷;

„Wypracowani pracą wieków, pełni echa mąk dawniej wycierpianych, pełni przeczucia przyszłych radości – gotowi przez cierpienie dodzierać się do szczęścia, przez pracę form zdobywać coraz większą ciał naszych niebieskość” ¹⁵⁸;

„Duch twój wpół wyduchowiony już cierpieniem i miłością – a po pas jeszcze przez glinę cielesnych form owinięty... widzisz, z węży ci dają spódnicę... a z tęczy koronę” ¹⁵⁹.

Powszechnie znane słowa Słowackiego, o „słowiańskim papieżu” uchodzą za sprawdzoną przepowiednię. Tymczasem słowiańskość, którą ma na myśli Słowacki, nie sprowadza się do kwestii miejsca urodzenia. Mówiąc językiem Eliadego „słowiański papież” odrodzi chrześcijaństwo jako religię kosmiczną, mówiąc językiem Słowackiego: „Boga pokaże w twórczości świata”. Czytajmy całość „przepowiedni”:

„Pośród niesnasek Pan Bóg uderza

W ogromny dzwon,

Dla słowiańskiego papieża

Otworzył tron

...

Wnętrze kościołów on powymiała,

Oczyści się

Boga pokaże w twórczości świata,

Jasno jak dzień. [1848]"¹⁶⁰

Czy dzisiejsze chrześcijaństwo pamięta jeszcze, że jest religią cierpienia, czy chrześcijanin dzisiejszy ma poczucie uczestnictwa w misterium powszechnego cierpienia (z polskich myślicieli pytanie takie z powagą stawiają jeszcze na przykład Gustaw Herling-Grudziński czy Stefan Chwin)?

Nie tylko teologia lecz nawet współczesna sztuka religijna świadczy, że chrześcijaństwo gdzieś się pogubiło w Hosannach. Nawet krucyfiksy nie ukazują już ukrzyżowanego. Krzyż stał się ornamentem, tłem, logo. Kościoły się aktualizują bardziej niż to się wydaje. Cóż, żyjemy w czasach pastylek na uspokojenie, na odlot, kultu „beztresowości”, „komfortu”, „luzu”.

Zaznaczę tylko, że religia cierpienia nie jest kultem cierpienia. Nie wychwala cierpienia, dobrze wie, że jest ono złem. Absurdem. Nie znajduje dlań żadnych uzasadnień czy wyjaśnień. Natomiast nie skrywa jego powszechnej obecności. Nie każe cierpieć (samo życie chłosta) tylko potępia ucieczkę przed cierpieniem i prawdą o jego obecności. Każe ścierpieć nie dla jakiegoś wyższego sensu lecz właśnie dlatego, że cierpienie jest złem. Dlaczego? Kto ścierpi (los, cios, policzek), nie odda, nie zareaguje, nie odegra się, ten nie pomnaża cierpienia wokół siebie, nie spycha cierpienia na innych. Umiejętność ścierpienia nie znosi cierpienia tylko pozwala je znosić. Wcale nie udręczające cierpienie jest drogą zbawienia lecz ofiarowanie siebie w zastępstwie innego człowieka. Przejęcie jego ciężaru? Rezygnacja z czynu, gdyż czyn obciąża cierpieniem innych (zgoda na bieg wydarzeń, wyrzeczenie się interwencji, poddanie się konieczności (choćby własnemu pragnieniu?), poddanie się biegowi rzeczy (naturalnemu?, pokrewną taoistyczna metoda *wu-wei*, „nie-działania”?).

Ta rezygnacja zna radość, nie jest cierpiętnictwem. (W XX wieku mistrzami w tej kwestii mogą być Emil Cioran czy Simone Weil. Tej ostatniej, jak sądzę, zupełnie błędnie przypisuje się fascynację cierpieniem. Nie była pasjonatką bólu.)

— W samej materii spoczywa coś wielkiego, co uwalnia się i staje w nieustannym procesie tworzenia się, się?, Świata. Artysta tylko uczestniczy w tym procesie, i podlega jego prawu. Błądzi, gdy nie jest mu posłuszny. Wówczas od piękna się oddala, a nawet go nie zna.

— Chrześcijaństwo widzi coś boskiego w ofierze cierpienia. Kosmiczne chrześcijaństwo ofiarę taką widzi w całym wszechświecie.

— Chrześcijaństwo albo jest kosmiczne albo go nie ma. *Katholikos*. Jest katolickie, czyli powszechne, po każdą drobinę, każde źdźbło. Albo zagubiło siebie. Gubi się w gadaniu o pięknie świata, myśląc je ze ślicznością lub ładnością, a nie zna związku piękna z cierpieniem. Jeśli piękno ma w sobie coś boskiego, to w związku z cierpieniem, ofiarą.

— Norwid zgłębiając ukryte w polskim słowie „piękno” rozumienie piękna... stwierdza, a może raczej w-słuchuje: „U Polaków określnik «piękno» dwa nosi brzmienia w sobie i rozwija się w trzecie: Złożony jest on albowiem z wyrazów «pieśń» i «jęk», a zamienia się w trzeci wyraz, jakoby «po-jęk-ność» i jakoby nad boleścią tryumf znaczący”¹⁶¹.

— To droga zbawienia?

— Wielkości tej estetycznej intuicji Norwida nie zmieni fakt, iż etymologicznie jest to wywód niepoprawny. Czy to polskie rozumienie piękna? Poprzez słowo podtrzymywane w Polaku? Chrześcijańskie to raczej odczucie. Nie znająca w ogóle Norwida, żyjąca sto lat po nim Weil podziela tę intuicję: zachodzi tajemniczy związek między cierpieniem a objawieniem piękna świata.

— Wszechświat został stworzony jako krzyż. Czytam słowa Weil, która zwywa: „Dotykać Boga w ten sposób poprzez wszystko”¹⁶². Która boleje nad tą „straszną luką”, iż świat i jego piękno są już prawie nieobecne w chrześcijaństwie. Weil dla której, wybaczenie, jeszcze cytuję: „Piękno świata jest uśmiech Chrystusa skierowany do nas przez materię”¹⁶³.

— Jej zdaniem do warunków wcielenia się chrześcijaństwa należy miłość do świata. Czy spełnienie tego warunku jest sprawą wewnętrzną chrześcijaństwa, czy chodzi raczej o ogólniejszą prawdę?

— Weil nazywa Buddę, Lao Tse..., obok Jezusa, innymi wcieleniami Jedyne Syna...

— Pierwiastek twórczy obecny jest więc wszędzie, we wszystkim?

— Wprawdzie Pawłowski mówił o tym w slangu naukowym, „autokorekt”, „krzywych łańcuchowych”, to jednak owa naukowość nie powinna nas mylić.

— Zresztą podobnie w jego teorii projektowania i wzornictwa obecna jest terminologia marksistowska, jakkolwiek Pawłowski marksistą nie był. Pod tym

¹⁶⁰ Juliusz Słowacki, *Dzieła*, wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, 1952, t. I, s. 254 (dalej cyt. jako *Dzieła*).

Słowiański to ten, który „Boga pokaże w twórczości świata”. Pokaże cudowność natury, „form naturalnie ukształtowanych”!?

Dla pełniejszego zrozumienia tej wrażliwości, która ma być szczególnym udziałem Słowian (zob. niżej, przypis 174), bliskiej istocie chrześcijaństwa, pomocna jest lekcja Mickiewicza: jego paryski wykład z 30 stycznia 1844 roku. Tam wygłosił m. in. ważkie w tym kontekście myśli: „Te wspomnienia świata niewidomego, co inni przez obawę, aby nie zaginęły wyciosują z kamienia, odlewają z brązu, rozpościerają na płótnie, Słowianie przechowują żywcem.

Dla nich nie są to wspomnienia, ale rzeczy istotne, obecne. Lud słowiański całe życie opowiada i opiewa co się dzieje pod ziemią, w powietrzu, na niebie. ... Sztuka wysila się na tysiące sposobów dla obudzenia w duszy mieszkańców Zachodu czucia cudowności; u nas dosyć na to samej natury. Ta dziewicza, wspaniała, dzika natura, co z każdym dniem przybiera nowe wdzięki i nową groźność, ma w sobie razem coś niezmiernie świętego i przejmującego strachem” (Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Tom IV, Literatura słowiańska wykładana w kolegium francuzkiem przez Adama Mickiewicza, tłumaczenie Felixa Wrotnowskiego, Rok czwarty, 1843-1844. Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań, 1865, s. 53; zachowuję pisownię tej publikacji – J.K.).

Sztuka łączy ducha ze „światem niewidomym”, „jest to przywilej stykania się z krainą duchów. Poeta polski, Malczewski, powiada:

I drży nić którą serce do nieba związane ;

To kropla słodkiej rosy spadła po niej w ranę.

Jakkolwiek słaba już ta nić co sztukę dzisiejszą wiąże z niebem, ale zawsze trwa jeszcze: rozbiór i rozprawianie nie zdołały jej zerwać” (tamże, s. 50). Jednak: „Osłabienie ducha chrześcijańskiego, paraliżując tę siłę co duchy ludzkie porywała ku niebu, wstrzymało i polot geniuszu artystowskiego. Skoro stracono wstęp do tego muzeum niewidomego, gdzie się znajdują prawdziwe modele, poczęto gadać że go i nie masz” (s. 53); „duch chrześcijański od dawna nie ma już innego organu na ziemi, jak tylko dusze ludzi bolejących...” (s. 55); „Podług naszego podania, duchy niskie ... duchy ludzkie cierpiące jeszcze, nie mogące oderwać się zupełnie od ziemi, przybierają formę i atrybucje jakie nosiły za życia na tym świecie, a omroczone swemi cierpieniami wydają się szare albo czarne ... Dodajmy, że wszystkie te ukazywania się mogą zdarzać się nie inaczej jak w nocy, i nie przy innym świetle jak księżycu.

Wiemy, że uczeni pozwalają sobie całą tą teorią gminną ukazywania się duchów nazywać bałamuctwem” (s. 50-51). Natomiast sam Mickiewicz podkreśli, że „uczucie gminne” to „nie jest niczem innym tylko prawdą” (s. 52). (Na wykłady paryskie Mickiewicza zwróciła mi Agata Pankiewicz, skądinąd szukająca tam wyjaśnienia stanu sztuk wizualnych w naszym kraju.)

¹⁶¹ Cyprian Kamil Norwid, *O sztuce (dla Polaków)* w: *Pisma Wybrane*, tom IV, s. 232.

¹⁶² Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 93. (Piękno, ten cud, jest Jego wcieleniem, tamże, s. 97, 98.)

¹⁶³ Simone Weil, „Oczekiwanie Boga”, przeł. Krystyna Konarska-Łosiowa, w: *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism*, Znak, Kraków 1961, s. 133.

Tamże Weil wyraża równocześnie przekonanie, iż „Piękno świata nie jest cechą materii samej w sobie, to jest stosunek świata do naszej wrażliwości...”.

¹⁶⁴ Andrzej Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987, s. 6.

¹⁶⁵ Karol Marks, *Rękopisy filozoficzno-ekonomiczne*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. I, s. 552.

¹⁶⁶ Andrzej Pawłowski, „Forma naturalnie ukształtowana”, pierwodruk w: „Fragmenty prac naukowo-badawczych...”, Akademia Sztuk Pięknych, Wydział Form Przemysłowych, Katedra Kształtowania Produktu i Komunikacji Wizualnej, Kraków 1966, cytuję za: Andrzej Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987, s. 9.

¹⁶⁷ Juliusz Słowacki, *Genesis z Ducha. Modlitwa*, w. 320–323 (cytuję za: Juliusz Słowacki, *Dzieła, Pisma prozą*, t. XII, s. 18). „Rewelacja”, czyli objawienie. Kto umie je przyjąć, podnieść, ten znajdzie.

¹⁶⁸ Juliusz Słowacki, *Król-Duch, Rapsod II*, Odmiana 10/1, w. 209–214 (cytuję za: Juliusz Słowacki, *Dzieła*, t. V, s. 251).

¹⁶⁹ Juliusz Słowacki, *Król-Duch, Rapsod III*, Odmiana 38, *Księga Legend*, w. 17–28 (*Dzieła*, t. V, s. 300).

¹⁷⁰ *Król-Duch, Rapsod II*, Odmiana 10/1, w. 204, w *Dzieła*, t. V s. 251.

słownictwem kryła się jego troska o autentyczność życia człowieka. Dyskusja nad istotą wzornictwa była dla niego sporem o wartości, chciał ja podejmować na płaszczyźnie moralnej, w duchu odpowiedzialności za los innych.

— Jak sądzę, scjentystyczny zabobon przesłonił Pawłowskiemu sens jego własnego dzieła, na poziom świadomości nie dopuszczał myśli, iż w naturalnym, w gruncie rzeczy, widzi nadnaturalne!

— Idea „formy naturalnie ukształtowanej” bliższa jest sakralizacji natury i materii niż tak zwanemu „światopoglądowi naukowemu” czy materializmowi.

Materializm, przynajmniej doktrynalnie, nie jest kultem materii. Materię traktuje wyłącznie jako materiał, to znaczy surowiec, tworzywo, coś, co samo żadnej wartości nie posiada, ma tylko wartość środka w świetle ludzkich celów, a nabiera wartości dopiero dzięki uformowaniu, jaki mu nadaje człowiek (poprzez pracę – bodajże w tym właśnie, a nie w twierdzeniu „wszystko jest materią”, istotę materializmu widzi M. Heidegger).

Pod tym względem cytując w swym tekście „Forma naturalnie ukształtowana” słowa Marksa „człowiek może postępować tylko tak, jak postępuje przyroda, to znaczy zmieniać tylko formę materii” Pawłowski popełnia lapsus (dla materialisty nawet dzieła człowieka są tylko obrobionymi, przekształconymi kawałkami materii, bez żadnego ducha – a rzekomy duch jest tylko złudną pianą, powstającą na fali rzeczywistych sił). Ale na tym cytat z Marksa u Pawłowskiego się nie kończy, czytamy dalej: „Co więcej: w samej tej pracy kształtowania jest on [człowiek] bezustannie wspomagany przez siły przyrody” ¹⁶⁴. Te słowa, wyrwane z marksowskiego tekstu, a tym bardziej czytane poza wszelkim marksistowskim kontekstem, wpisują się w myśl Pawłowskiego, zbieżne są z jego przekonaniem, że twórca na coś się zdaje, że czemuś coś zawdzięcza.

Siły przyrody, życie, samorodność natury... Czy w tę stronę Pawłowskiego kieruje „atawistyczny” panteizm? Animizm? Na gruncie panteizmu czy animizmu zmienia się oblicze „naturalizacji” człowieka.

Naturalizm dzisiejszy redukuje człowieka do natury naukowo pojętej, twierdzi, że człowiek w sposób wyczerpujący da się opisać w kategoriach nauk o naturze (przyrodniczych), odmawia człowiekowi „nienaturalnego” charakteru, pozaprzyrodniczej swoistości, istoty („natury”). Przykładem sformułowania Karola Marksa: „To, że fizyczne i duchowe życie człowieka jest nierozdzielnie związane z przyrodą, znaczy tylko tyle, że przyroda jest nierozdzielnie związana z sobą samą, gdyż człowiek jest częścią przyrody” ¹⁶⁵.

— Kineformy, *Manekiny, Omamy*... są obrazami, w których samej materii czynny jest twórczy pierwiastek. Natomiast czy słyhać w nich głos cierpienia, ofiary, pytam się siebie, sam. O piękności.

— W dziełach Pawłowskiego, jak sądzę, zawarte jest pytanie o obecność twórczego, by nie powiedzieć „stwórczego” pierwiastka w naturze. W materii.

Kształt powstały w takim procesie pozostaje doskonałym nawet, gdy odbierze się mu życie, a więc przerwie możliwość dalszego doskonalenia (kości, muszla). Piętno procesu, sposobu, w jaki powstał, nadaje mu autentyczność, prawdziwość. Mimo pozbawienia go możliwości dalszej autokorekty, nosi cechy prawdy swojego powstania, a zarazem określa jakby swoje możliwości rozwojowe. Jest formą otwartą. ¹⁶⁶

W każdym kształcie jest wspomnienie niby przeszłej – i rewelacja następnej formy. – A i we wszystkich razem kształtach jest rewelatorstwo ludzkości ... śnicie niby form o człowieku... ¹⁶⁷

... ile w tym granicie

duch wycierpiał – wieki na nim siadły,

Gniotły – a pierwszy tu raz uczył życie

W dwóch skał upadku – gdy na siebie spadły –

Pierwszy raz duch się tu przez form zużył

Wyzwolił – ... ¹⁶⁸

Ten sam... napelnia mnie... naturę małą

Chrystus, który był – piorunem i skałą...

Pod jego wielką mocą... trzymam pióro,

Snem piszę... a z mgieł rozjaśnionych biorę. ¹⁶⁹

Słowacki wie, że skały „cierpią – a nie płaczą” ¹⁷⁰.

Sugestia obecność ducha nawet na poziomie nieożywionej materii (kamienie, skały, minerały)

wydaje się niedorzeczna w czasach, gdy samo pojęcie ducha uchodzi za puste, a posługiwanie się tym pojęciem w ogóle ma uwłaczać godności człowieka oświeconego.

Słowacki występował z całą świadomością przeciwko takiej tendencji, gdy

...ksiądz księdzem być przestaje,

Bo już w Ducha nie wierzy... powiedz mu: Duch rośnie,

A on to wszystko weźmie za mowy przenośnie

I powie, że to w chłopie krew rozgrzana bryka¹⁷¹.

Na tym tle odnotowałbym stanowisko Junga w kwestii stosunku materia – duch. Otóż w wielu swych tekstach, w szczególności poświęconych alchemii, przekonanie alchemika o obecności pierwiastka duchowego w materii uważa on za efekt projekcji. Tym niemniej znajdziemy u niego i ten fragment, w którym z powagą mówi o („symbolicznej”?) jedności materii i ducha: „Materia zawiera więc załazek ducha, a duch załazek materii”. W ten sposób porzuca pojęcia czystego ducha i czystej materii, mówi o materialności ducha i duchowości materii. Wprawdzie stwierdza, że dotychczas „materię całkowicie pozbawiono duszy”, ale zarazem „fizyka zaczyna rozwijać się w kierunku intuicyjnych poglądów, które, jeśli niezupełnie «dematerializują» materię, to przynajmniej przypisują jej własne cechy i powodują, iż jej związek z psychiką staje się problemem ... Nauki przyrodnicze ... w samej materii postrzegają równowagę ducha”¹⁷².

Czy nasz sceptycyzm w stosunku do wizji Słowackiego wzrośnie wraz z lekturą analogicznych tekstów z jego epoki?

O jakiej lekturze myśleć? Otóż z początkiem XIX wieku, Schelling pisał: „Przyroda rozważana sama w sobie jest znów czymś najpierwotniejszym, pierwszym poematem w boskiej imaginacji. Starożytni, a za nimi i nowożytni, nazywali realny świat *natura rerum*, narodzinami rzeczy. W niej rzeczy wieczne, mianowicie idee, stają się po raz pierwszy rzeczywistymi, o ile więc jest ona udostępnionym światem idei, zawiera prawdziwe wzory poezji”¹⁷³. W swym wnętrzu przyroda kryje „wrodzone żywe słowo”, jest „jedynie świętą, wiecznie tworzącą prasiłą świata, która wszystkie rzeczy z samej siebie wylania i wytwarza”, doskonałość rzeczy jest „obecnością tworzącego w niej życia, jej siły” – i dalej, w tym duchu, co Słowacki, alchemicznie – „Nigdy więc nie uda się temu, kto wyobraża sobie naturę jako coś martwego, ów głęboki podobny chemicznemu proces, dzięki któremu, jakby oczyszczone w ogniu, pojawia się czyste złoto prawdy i piękna”. Sztuki plastyczne zostają zdefiniowane przez Schellinga jako wyraz „więzi łączącej duszę z przyrodą” (a więc z obecnym w niej „słowem”)¹⁷⁴.

— Próbuję sobie wyobrazić nastrój pierwotnej projekcji, z roku 1957, jeszcze nie sfilmowanych kineform¹⁷⁵. Mrok, ciemność, pośród której kosmos zapalają się istności, istnionka, jawy, i gasną. O migocząc jakże się puszą, nadymają, a już nikną. Giną w rozbłysku. W pięknym rozbłysku.

— Czy Pawłowskiemu nie zakręciło się w głowie, czy nie uderzyło mu do głowy, że jest stwórcą świata, kiedy tam kręcił, mieszał, w swym tyglu projekcyjnym?

— Jak się okazało, *Genesis* z roku 1984, obok *Epitafiów II?*, było ostatnim dziełem Andrzeja. Najdalszym od takich urojeń.

O!

○ niebo, w którego dłoniach było wszystko!

○ Niebo!

Gdzie usta, gdzie wargi, które czują smak i kształt słowa Twego imienia, szepcząc je cicho?

Na głos Twego imienia składały się niegdyś ręce.

○ westchnienie duszy, któremu zdawało się kiedyś, że przestwór przemierza, pomiędzy człowiekiem a Bogiem!

Niebo! Firmamencie, sfero niebieska! Sklepienie świata! Opoko! Szato!

○ „niebo”, w którym słyhać niegdyś było „niebiosą”.

○, obrocie spraw wszelkich!

○ „niebo”, przecież nie powinno być nijakiego rodzaju.

— ○ nie... Wpadłeś w trOOOOOns.

Odnotujmy: polskie słowo „niebo” posiada dwa znaczenia. Jedno odnosi się do sfery, gdzie widuje się chmury, słońce, gwiazdy, skąd pada deszcz, skąd pioruny biją, gdzie szybuje ptak. Drugie odnosi się do sfery, gdzie w szczęściu żyją bogowie, aniołowie i zbawieni. Podobnie w języku hebrajskim (*shamaim*) czy niemieckim (*der Himmel*). Słowa te, hebrajskie i niemieckie, są rodzaju męskiego,

¹⁷¹ Bukary, w: Juliusz Słowacki, *Samuel Zborowski*, Akt IV, 14–17 (*Dzieła*, t. X, s. 254).

„Krew rozgrzana bryka” – takie wykładnie w wersji Freuda wkrótce przemówię do gminu, ludu (gdy ten stanie się już masą).

Słowacki wykrzyknie: „Dureń!” z myślą o Faraday'u i jego odkryciach (*Dzieła*, t. XI, s. 205).

Dureń, jeśli absolutyzuje obraz świata ukazujący się z fizykalnego, naukowego punktu widzenia (zabobon scjentyistyczny)?

Pamiętamy z *Romantyczności* Mickiewicza:

Czucie i wiara silniej mówi do mnie,

Niż mędrca szkiełko i oko;

Martwe znasz prawdy, nieznanne dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd
iskierce;

Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!

¹⁷² Carl Gustav Jung, *O naturze kobiety*, wybrał i przełożył Magnus Starski, BRAMA, Poznań 1992, s. 46, 45.

¹⁷³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła Krystyna Krzemieniowa, przekład przejrzał Zbigniew Kuderowicz, PWN, Warszawa 1983, s. 333; pod mianem poezji, najpewniej za greckim *poiesis*, rozumie tworzenie, wytwarzanie, por. tamże s. 334.

¹⁷⁴ Tamże, s. 476, 475, 477, 474.

Przyjmując Słowackiego i Mickiewicza przekonanie o naturze ducha słowiańskiego, za właściwe mu należałoby uznać przytoczone tu tezy niemieckiego idealisty, Schellinga. W gruncie rzeczy jednak przekonanie tych polskich poetów w stosunku do słowiańszczyzny ma status bądź to postulatu, idealizacji, bądź hipotezy kulturoznawczej czy socjologicznej (wątpliwej). Natomiast na gruncie filozofii istotne pozostaje wyodrębnienie pewnego stanowiska światooogładowego (nieważne, czy faktycznie, statystycznie rzecz biorąc, jest ono popularne, powszechnie przyjęte, dominujące, wiodące w tym czy innym kręgu).

To stanowisko, które poeci kojarzą ze słowiaństwem określić można jako spirytualistyczną metafizykę natury, a nawet, ze względu na właściwe mu odczuwanie obecności cierpienia, jako dramatyczno-spirytualistyczną metafizykę natury.

Blisko „chrześcijaństwo kosmiczne” w rozumieniu religioznawcy M. Eliadego (zob. wyżej, s. 71, przypis 154). Eliade lokalizuje geograficznie występowanie tej religijności, ale o Polsce i polskiej kulturze nic nie wie.

¹⁷⁵ Powyżej, w związku z *Tam i tu*, omówiłem już kineformy od strony „technicznej”.

¹⁷⁶ Z zaginionej sztuki o nieznanym tytule, ustęp cytowany przez Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej*, tłum. D. Gromska, PWN, BKF, Warszawa 1956.

¹⁷⁷ Ajschylos, „Prometeusz w okowach”, w: *Tragedie Ajschylosa*, przeł. Z. Węclewski, Poznań 1873.

W obrazie tym, kreslonym przez Ajschylosa, chrześcijanin rozpoznać może bliski sobie wgląd. Prefigurację postaci Chrystusa. Czy jednak to nie tyle przedchrześcijańska intuicja sceny ukrzyżowania, co raczej obraz kondycji człowieka?

dzięki czemu uwypuklone zostaje znaczenie nieba, a mianowicie w stosunku do żeńskiej ziemi! Zapewne niebo Grecji, dla starożytnego spojrzenia, również w sposób oczywisty było rodzaju męskiego. Ajschylos pisał: „Czyste niebo (Uranos) pragnie przeniknąć ziemię, ziemia zaś wypelniona jest miłością i tęskni do błęgiego połączenia z niebem. Deszcz spadający z pięknego nieba zapładnia ziemię, tak, iż rodzi ona rośliny i zboże dla bydła i ludzi” (z zaginionej sztuki *Danaidy*). Podobnie pisał Eurypides: „Wyschnięta ziemia miłuje deszcz, a wyniosły nieboskłon, nabrzmiały deszczem, zniża się miłośnie ku ziemi” ¹⁷⁶.

Również postać Prometeusza zakłada to wyobrażenie, ten symbolizm, nieba oraz zawieszenie między ziemią a niebem. Ajschylos następujące słowa wkłada w usta Prometeusza:

Powietrze niebios boskie, chyżolotne wiatry
Potoków źródła, fali morskiej nieskończone
Rozkoszne kołysanie, ziemio wszechrodzico,
I ciebie, Heliosie, wszechwidzący, wzywam.
Wejrzyjcie na mnie, co ja bóg od bogów cierpię!
Spójrzycie na sromotne męki, które znoszę, ...
Przykuty łańcuchem wiszę na powietrzu... ¹⁷⁷

Natomiast te dwa zbieżne znaczenia właściwe dla polskiego „niebo” czy hebrajskiego „shamaim” zostają niejako rozbite, oddzielone w języku angielskim (*signum temporis*?). Angielski wyodrębnia *sky* i *heaven*.

Polskie słowo „niebiosa” wydaje się być znaczeniowo bliższe „heaven”, jakkolwiek bywa też używane w znaczeniu „sky”.

To repetytorium językowe ma ten sens w odniesieniu do obrazów, że słowa – podobnie jak frazy, w których one występują – czynne są w procesie widzenia. Bezśownie, niewypowiedziane, czute wraz z tym, co pozwoliły zobaczyć (co ujęły, Kant: „bez pojęć zmysły są ślepe”), przenoszą nań swe sensory. I wieloznaczności. Tak też w wypadku „nieba”. Polak, Niemiec czy Żyd myślący po hebrajsku, gdy widzi niebo (a w duchu, rozpoznając, wypowiada bezśownie „niebo”), bezwiednie, spontanicznie współmyśli zarazem „niebiosa” – w ten sposób zostaje w nim wprawiona w drżenie struna „niebios”. Może myśl jego biegnie ku niebiosom. Może nie myśli to, a tylko westchnienie. Być może nie ku, a odczuwane stamtąd, jak tchnienie.

— Tchnienie – złudzenie. Samotudzenie? Urojenie, urojenie wielkości, że się-gasz tam chociaż myślą, chociaż westchnieniem, domniemaniem, wierzeniem.

— Ja chętnie sięgnąłbym tam... kamieniem. Odetnijcie się raz na zawsze od tej pępownicy. Strzelajcie w niebo! – zaplątał się w nasz polilog fałset anarchisty, który z natury rzeczy wpierv ma zawsze sprawę z niebem.

— Struna niebios biegnie przez środek duszy, łącząc ziemię z niebem.

— Łącząc? Rozszarpując na dwoje. Życ przytomnie to żyć w łuku tego napięcia. Pośrodku tego rozdarcia. Między dwoma biegunami.

— O nie... Ba!

Języka modlitwy nie rozumie, kto go nie praktykuje. Dopiero, gdy słowa scalają się z ciałem, przenikają jego postawę, ruch, napięcie, gest, tętno, spojrzenie, jak to się dzieje (czasem?) w liturgii, chociażby w liturgii kochanków, gdy wyznają sobie (świętość istnienia?), wtedy rozświetla się (rozmracznia) słów treść. Sens. Drży struna. Drży, gra, śpiewa. Tylko w ten sposób słowo przekracza granicę języka, grą językową być przestaje.

O struno nieba!

O niebo, niebios przeczucie!

Oblicze świata!

Zasłono, przed którą drżało serce człowieka! Kurtyno serca, co wymalował na tobie rozum?

— Zejdźcie z nieba na ziemię!

— Kurtyna ta tyle zdawała się skrywać...

— A ponoć niektórzy widzieli, jak się rozsunała.

— Każdej nocy się rozsnuwa. Dzisiaj już tylko na pustkowiach, z dala od latarni. Poświata miast swym wyziewem przysłania gwieździsty majestat. Ponadto postęp cywilizacyjny mnoży zastępy krótkowidzów. Jeśli jeszcze nawet astronomowie patrząc w swe teleskopy wzdychają za Kantem: „niebo gwiazdziste nade mną”, to czy znajdują coś w sobie? Jeśli nawet pamiętają z kursu etyki dalszy ciąg zdania Kanta, „prawo moralne we mnie”, czyż nie brzmi on dla nich pusto?

— Obawiam się, że toniemy, w potopie skojarzeń. Duszę się. O...

— O niebo, dla którego niegdyś nawet dłoń była znakiem!

Między

- Do dziś pomsta wyciąga ręce do nieba.
- Także chiromancja zna związek ręki z niebem. W dłoni widzi obiekty astralne, gwiazdy, planety, los. Nieba odbicie.
- Wtrącę głos Rilkego: „Wnętrze ręki ... zwraca się ku górze i w lustrze przyjmuje drogi niebieskie, co same poruszają się”.
- Ten ruch samoistny, co z nami się dzieje, a bez naszej woli, to los.
- Dłoń los nieba dźwiga.
- Dłoń *Genesis* wpisuje się w ideogram dłoni charakterystycznej dla artystów, cechuje ją wyraźny pagórek Saturna, linia Apolla łączy wzgórze Księżyca z pagórkiem Apolla. Wielki mały pagórek Marsa, a według chirolologii chińskiej to „pałac błyskawic”, „zapis energii miłości i czynu”. Urwana, gwałtownie skończona, a przy tym jak na dłoń artysty zbyt wyraźna linia głowy... Cała dłoń łamie się na linii serca, rysuje ją cała sobą, krawędzią światła, które na niej się kładzie. To raczej dłoń Słońca niż dłoń Księżyca. Na pewno nie dłoń Saturna. Ani nie Ziemi. Niewiele więcej pozwalają mi stwierdzić te fotografie. Przyznam nawet, że już posunąłem się za daleko. Proszę traktować me uwagi jako wstępne hipotezy.
- Co za grawerunek dłoni! Jaka chirografia! Chodzi mi po głowie myśl: uwypuklić grawerunek dłoni przez wtarcie w jej linie np. czerni (happening? namaszczenie?), i fotografować, kserować, filmować, virtualizować, na niebie wyświetlić.
- „Bóg na ręce ludzi znaki położył, aby znali czyny swoje” – w Księdze Hioba powiedziane jest.
- Jaki ma Pawłowski znak zodiakalny? – zadaje swe pierwsze pytanie chiromanta.
- Zmyśla.
- Chiromancja wydaje mi się równie trafna, jak sowiecka selekcja typu *Grubyje ruki*. Sprawdzian rąk. Każdy, kto miał delikatną skórę na dłoni klasyfikowany był przez komisarzy jako wróg klasowy. Dzieje się to w ten sposób, wymyślasz klasy ludzkie, kryteria, co się ci tylko pojawia przepuszczasz przez filtr ich sieci, wtłaczasz w te szufladki, i odtąd wszystko, co znasz je potwierdza.
- Mój Boże, średniowieczni chiromanci w pigmentacji rąk doszukiwali się znaku paktu zawartego z Diabłem – w ten sposób wykrywano czarownice!
- Chiromancja dotyka intymnej strony człowieka – podkreśla Marysia, Dziedzic – dlatego właściwa chiromancji perspektywa w ogóle nie powinna być dopuszczona do głosu w stosunku do Andrzeja. To zbyt intymne.
- To tylko zmyślenia!
- Palec Merkurego – kontynuuje nieczuły na te uwagi chiromanta – należy do najważniejszych aktorów *Genesis*. Krainę tych dłoni... Podkreślam, nie mówię o osobie, do której należą te dłonie, mówię o ich wyrazie w tych obrazach. Otóż krainę tych dłoni budują tak zwane pagórki astralne. Często, na pierwszym planie wyraźna strefa instynktu, trzecia strefa dłoni, następująca po strefie świadomości, strefa duchowa jakkolwiek ze względu na kierunek gestu i kierunek spojrzenia zdawałaby się leżeć najwyżej, najbliżej nieba, paradoksalnie najczęściej niknie w mroku czerni. Zapada się w szczelinę ziemi. Tonie w głębinie jej mroku.
- Pierwszy i ostatni obraz *Genesis*, z roku 1984, wyrażają szczególnie tę dwuznaczność, wyłanianie się z czerni ziemi i...
- ...zanurzanie się w ziemi, na powrót – dokończył Władek, Pluta, słysząc słowa o wyłanianiu się. Przed nami, na okrągłym stole, leżała „rozkładówka” z 31 reprodukcjami, czyli *Genesis* 1984.
- Pierwszy i ostatni obraz... Początek i koniec. Otwarcie i zamknięcie. Znak równości pomiędzy nimi. Pomiedzy wyłanianiem się z ciemności i zanikaniem w niej.
- Brzmi to jak narodziny i śmierć.
- Jak epitafium. *Epitafium II*. Pierwsze obrazy tego cyklu powstały w dzień Wszystkich Świętych i w Zaduszki.
- Jeśli nawet za pracę nad tymi obrazami Profesor zabrał się właśnie wtedy tylko dlatego, że wreszcie miał chwilę wolną od swych zajęć akademickich, to jednak najwyraźniej nastrój tamtych dni nie pozostał bez znaczenia.

178 Oto jak kończy się kuszenie św. Antoniego. Pustelnik widzi przenikające się wzajem „trzy królestwa natury”. W ten sposób opisuje swą wizję: „rośliny mieszają się z kamieniami, kamyki podobne są do mózgow, stalaktyty do piersi kobiecych, rdza do tapiserii ozdobionych postaciami”. Co znaleźli w tym widzeniu? Miał zawołać na koniec: „O szczęście, szczęście! Zobaczyłem, jak rodzi się życie”, „Rozproszyc się wszędzie ... przeniknąć każdą cząstkę, wnikać w głąb materii – być materią!” (cyt. za Roger Caillois, „Modliszka”, w: *Odpowiedzialność i styl*, przeł. K. Dolatowska, s. 161–162; zob. także tam, s. 146–147). Powrót to do źródłowej, pierwotnej materii, *materia prima*? Do łona istnienia? Materia doświadczenia św. Antoniego nie jest więc martwą. O tyle też zatopienie się w niej czy zjednoczenie z nią, wcale nie jest doświadczeniem śmierci, nie jest zamieraniem. Por. uwagę Ortegi y Gasset, na temat odrodzeniowego sposobu odczuwania świata: „Oponuje ono i zdecydowanie zaprzecza istnieniu tego pesymistycznego dualizmu [materii i ducha]. Nie! świat jest jeden: nie jest jedynie wulgarną materią ani też tylko obrazem ducha” (José Ortega y Gasset, „Trzy obrazy z winem (Tycjan, Poussin i Velázquez)”, w: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. Piotr Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 79).

— Tylko nie mówmy znowu o tych chemio... gramach – ugryzł się w język, mając powiedzieć „chemioterapiach”. Nie mógł, chociaż chciał, zapomnieć, iż Pawłowski umarł na raka. W tym wypotwornieniu natury. Jeśli natura w ogóle może być wynaturzona.

— Jeśli po upadku...

— Po rozdzieleniu, rozdwojeniu, rozszczepieniu na ziemię i niebo. A więc od zarania, od początku stworzenia świata, w samym stwarzaniu!

— ... w ogóle może być nie wynaturzona, nie wypotworniła.

— Przyroda pędzi się w nieustannym nowotwornieniu. Mówią: „to ewolucja”.

— Mutacja.

— Kineformy, spójrz! Ich obrazy są nieustannym procesem wzlotów i upadków, nadejść i odejść. Przejdź jednego w drugie. Form nieożywionych, ni to mgieł, ni kamieni, minerałów, form roślinnych, zwierzęcych, ludzkich, form przemieszanie. Przemiana jednych w drugie, po zatarcie granic. Materia, która w tej samej chwili szuka formy, i się rozpada. Zawiązuje się w układ i rozkłada. Ten rytm, to falowanie, przeskoków. Jeśli ktoś uważa kineformy za fajerwerk, kalejdoskop samorodnych form, i nic więcej, powinien zadać sobie pytanie, w jaki sposób Pawłowski potrafił pogodzić ich obrazy z deformacjami rąk, twarzy, ciała. Z myślą o Hiroshimie. O Tamtym blasku. Przecież uczynił to w swym filmie *Tam i tu*. Kineformy ukazują tragedię egzystencji jako prawo bytu, jako wpisana w samą materię, w puls energii. W napięciu istnienia. Jako naturę świata.

— Chrześcijaństwo kosmiczne, przypominam...

— Obrazy kineform dostarczyć mogą pożywki dla tęsknoty za stanem nieświadomości poprzedzającym narodziny. Dla niej stają się halucynacją powrotu do pierwotnego bezczucia, rozplynięcia się w naturze, rozprysnięcia się w materii, po rozplynięciu, rozproszeniu? 178

— By tam, w pramaterii, pranaturze, znaleźć świat niepokalany? Nie zbrukany jeszcze przez historię, dzieje, przez czyny i dokonania... Narodzenie...

— Przez poczęcie.

— To tęsknota do oczyszczenia, uwolnienia się z ciężaru, ze skorupy tego brudu...

— Z grzechu? Bez pokuty?

— Mówiliśmy już o chrześcijaństwie kosmicznym. Sądzę, że pora sobie uświadomić, iż swoistość chrześcijaństwa nie polega na przekonaniu, iż boski pierwiastek obecny jest w świecie. Stworzenie się nie załamuje, nie upada w nicłość, gdyż od samego początku, zawsze, Bóg je przenika. Czyż nie twierdzi tego każdy, kto boską obecność rozpoznaje w stworzeniu? W cudowności natury? Istnienia?

— Natura nadnaturalną ukazuje się każdemu, kto stworzeniem nazywa ją, kto stworzenie widzi w niej.

— Chrześcijaństwo mówi o kolejnym wkroczeniu Boga w świat, o wcieleńniu, mówi o tym jako o wydarzeniu historycznym otwierającym nową erę. Chrześcijaństwo, jako religia cierpienia, mówi o... Natomiast chrześcijaństwo kosmiczne widzi cierpienie, ofiarę, Chrystusa, w całym wszechświecie. Widzi wszechobecność tej pasji.

— Wraz z powstaniem z martwych?

— Jedną z obsesji dzieł Pawłowskiego jest obraz, w którym cokolwiek, formując się, zanim jeszcze powstało, zanim znalazło siebie, już pęka w rozdarciu... Jeszcze nie jest, a już nie jest. Ginie.

— Pasja w samym tworzeniu, jako prawo, któremu ono podlega?

— *Sarkofagi* Pawłowskiego... To kokony. Larwiaste mumie.

— Monstrualne opatrunki.

— Zanim powstało już ginie. Popatrzcie w ten sposób także na *Manekiny*. To rozpad embriona. Niedokształt korpusu, który skrywa swe oblicze kału...

— Piękne gówno! Wszystko gówno! Pod lakierem patyny, pod szatą, pod maską formy.

— ...już zamienia się w nawóz.

— Humus.

— Odlećcie *Manekiny* w złocie! Kto raz zobaczy ten się już nie oszuka. Nie skryjecie rozpadu egzystencji. Niedoiśności.

— Każde odejście daje miejsce czemuś nowemu? Podpowiada ci to pragnienie nadziei. Szukasz chociaż śladu przeznaczenia, sensu.

— Wejść w dzieło Pawłowskiego to odczuć smutek wszelkiego stworzenia, które może być czymś tylko wtedy, gdy przestanie być czymś innym¹⁷⁹.

— Mesto, ten ton przenika nasze głosy.

— Jasność i ciemność, początek i koniec, wstępowanie i zstępowanie... Pary te należą do siebie, nie ma jednego bez drugiego, to dwie strony jednego. Jest tylko jasność–ciemność, wstępowanie–zstępowanie... Narodziny–śmierć, to jedno, a imię jego życie, gdyż życie to nieustanne narodziny i nieustanne umieranie...

— To mit odwiecznych narodzin...

— Od wiecznych śmierci, optymisto!

— ...Widzę tylko tyle, że śmierć nanizuje się na linię życia, życie wpelza w śmierć. Postępujące życie jest nastającym umieraniem. Te dwa przeciwbieżne nurty przenikają się równocześnie w jednym korycie. Dwie przeciwstawne tendencje nakładają się na siebie, płyną sobie pod prąd.

— Nasuwasz się na czas, czas mija.

— Optymizm widzi tylko jeden kierunek, pesymizm drugi.

— Z prochu...

— „Homo” od „humus” pochodzi, „adama” to ziemia, po hebrajsku.

— ...W proch się obrócisz.

— Do serca rzeczy powrócisz. Gwiazda ci w czolo korzeń zapuści. Ostatnia kropla, jaka po tobie zostanie krążyć będzie między ziemią a niebem, z parą i deszczem, obłokami, obłokami. ródło cię wypije. Obudzisz się w *dłoniach bezruchu*. Herbert spisuje pocieszenia te...¹⁸⁰

**Wszystko na jedno i to samo
miejsce idzie.
Wszystko z prochu powstało
i w proch się obróci.
A któż wie, czy duch synów człowieka
W górę wstępuje?
I duch bydła,
Czy schodzi w dół w ziemię?**¹⁸¹

**Co się spotkało – rozstanie się
Co wzniesiono – upadnie
Co było wysoko – będzie nisko.**¹⁸²

**Z tej szamotaniny, z tej dynamiki, zaaferowania, wyrwać się możemy tylko
tęskniąc do bezruchu, do ukojenia, gdzieś w głębi pierwiastków.**¹⁸³

**Kimże jesteś! O duszo ma (i tu przeraził się Zaratustra, gdyż promień
słoneczny padł mu z nieba prosto w twarz).
„O nieba stropie ponad mną, westchnął i przysiadł na ziemi, przyglądasz
mi się ty? Słuchasz duszy mej przedziwnej?
Kiedyż spijesz ty tę kroplę rosy, co na wszystkie ziemskie rzeczy spa-
dła, – kiedyż spijesz duszę tę przedziwną – kiedy, studnico wieczności! Ty
pogodna, dreszczem rozkoszy wstrząsająca przepaści południowa! Kiedyż
duszę mą spijesz ty z powrotem?”**¹⁸⁴

Powyższy fragment, z *Tako rzecze Zaratustra*, wyłamuje się z ogólnego tonu dzieła Nietzschego zdającego się odrzucać ideę i wszelką formę transcendencji (o ile idea „nadczołowieka” nie jest jej namiastką). Być może fragment pozostaje odległym echem biblijnego obrazu:

*Niebiosa, wyszczycie z góry sprawiedliwość i niech obłoki deszczem ją wyleją! Niechajże ziemia się otworzy, niechaj zbawienie wyda owoc i razem wszędzie sprawiedliwość*¹⁸⁵.

Dla dominującego tonu dzieła Nietzschego charakterystyczny byłby raczej ten fragment z *Tako rzecze Zaratustra* (jakkolwiek przecież kończący się afirmacją):

— *Ja was ucę nadczołwieka. Człowiek jest czemś, co pokonanem być powinno. Cóżście uczynili, aby go pokonać?*

Wszystkie istoty stworzyły coś ponad siebie; chciecie być odpływem tej wielkiej fali i raczej do zwierzęcia powrócić, niżli człowieka pokonać? ...

Przebyliście drogę od robaka do człowieka, i wiele jest w was jeszcze z robaka. ...

Nadczołwiek jest treścią ziemi. Wasza wola niech rzeknie: nadczołwiek niech będzie ziemi treścią!

Zaklinam was, bracia, pozostańcie wierni ziemi i nie wiercie tym, co wam o nadziemskich mówią nadziejach! Truciele to są, wiedni czy nieświadomi!

¹⁷⁹ Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 19–20.

Optymizm religioznawcy budzi wątpliwość.

Czyż przynajmniej z perspektywy wyobrażenia świata po upadku (czyt. np. Gikatilla, s. 80, przypis 191), nie jest on już tak logicznym w swej naturze, a nawet nie tylko w naszych oczach, by nie brać na poważnie głosu sceptyka, Pyrrona z Elidy o nieokreśloności, rzeczy, łagodniej: o nieodmknętej określoności rzeczy (nieprzypadkowo, Duchamp, zafascynowany przejściem niskie-wysokie, ma za bliską sobie myśl sceptyka, iż „nic nie jest bardziej tym niż owym”; Calvin Tomkins, *Duchamp*, Zysk, Poznań 2001, s. 115)?

Pragnienie rozróżnialności, jasnych tożsamości, istot istot, przeciwieństw, pomiędzy którymi wystarczy wybierać, bywa tak silne, że staje się myśleniem życzeniowym (raj na ziemi). Ktoś, kto ulega temu myśleniu, skłonny jest oskarżać o brak logiki tych wszystkich, których dotyczą antynomii, dla których kategorie antynomii, dialektyki są kategoriami samego świata.

¹⁸⁰ Zob. Zbigniew Herbert, wiersze z tomu *Struna światła: Testament, Wersety panteisty*.

W tym ostatnim słowa:

wypij mnie źródło

– mówi pijący –

do dna mnie wypij do nicości

(w: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji. Dramaty*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 34).

¹⁸¹ Eklezjasta 3:20-21, w: *Księgi Pięciu Megilot*, tłumaczył z hebrajskiego i greckiego Czesław Miłosz, KUL, Lublin 1984.

W przekładzie ks. Konrada Markłowskiego:

Wszystko idzie na jedno miejsce:

Powstało wszystko z prochu

i wszystko do prochu znów wraca.

Któż pozna, czy siła życiowa synów ludzkich

idzie w górę,

a siła życiowa zwierząt zstępuje w dół, do ziemi?

(*Księga Eklezjastesa*, BT 1965, w późniejszych wydaniach BT zwana jest *Księgą Koheleta*).

¹⁸² Cyt. za: Songjal Rinpoche, *Tybetańska*

Księga Życia i Umierania, przeł. Adam Kozieł, Kamtżang, EM, Warszawa 1997, s. 41.

¹⁸³ Emil Cioran, *Upadek w czas*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Wydawnicza, Kraków, 1994, s. 65.

¹⁸⁴ Fryderyk [Friedrich] Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Waław Berent, Nakład Jakóba Mortowicza, Warszawa 1907, s. 344 (por. Friedrich Nietzsche, *Gesamtausgabe*, 6, s. 403 i n.).

¹⁸⁵ *Księga Izajasza*, 45:8, przeł. O. Józef Paściak OP, BT 1971.

Wzgardzicie to ciała, wymierający i sami zatruci, którymi ziemia się umęczyła; obyż się prędzej precz wynieśli!

Niegdyś było bluźnierstwo Bogu największym zuchwalstwem, lecz Bóg umarł, a z nim zmarli i ci bluźniercy. Ziemi bluźnić jest rzeczą najstraszniejszą, jako też cenić bardziej wnętrzości niezbadanego niżli treść tej ziemi!¹⁸⁶

¹⁸⁶ Tamże, s. 7.

¹⁸⁷ Carl Gustav Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. Robert Reszke, WROTA, Warszawa, 1997, s. 59. Biegunami tego przeciwieństwa są np. materia i duch oraz dobro i zło (tamże, s. 77). Męka, „ukrzyżowanie” to „podzielenie na cztery” (tamże, s. 79). Jak pamiętają czytelnicy Ewangelii, Jezus został ukrzyżowany na górze, między ziemią, a niebem, a żadne z dwojga, ani ziemia, ani niebo, nie było po jego stronie. Ukrzyżowany był pomiędzy dwoma lotrami, dobrym i złym.

¹⁸⁸ Carl Gustav Jung, *Psychologia a religia*, przeł. Jerzy Prokopiuk, opracował Robert Reszke, KR, Wrota, Warszawa 1995, s. 76.

¹⁸⁹ Tamże.

¹⁹⁰ Tamże, s. 77.

¹⁹¹ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przełożył Edward Porębowicz, PIW, Warszawa 1965, „Raj”, Pieśń XXV, 1–4.

Czytajmy szerzej:

Jeśli poemat święty, co doń społem
Ziemia i niebo przykładały dłoni,
Który laty tyle układam z mozolem,
Zwycięży srogość ...

W innym przekładzie: „poemat święty, gdzie niebo z ziemią przyłożyły ręce”, wyd. M. Kot, Kraków 1947.

Dante wydaje się wyrażać przekonanie, że chociaż w dziele udało mu się odtworzyć, odzyskać przedustawną harmonię. „Pokój Boży”? Odzyskać, gdyż jak uczy judaizm, a za nim chrześcijaństwo, harmonia ta została utracona w katastrofie upadku. Wyobrażenia, do których odwołał się Dante, jak sądzę, znajdują pokrewne sformułowania np. w tekstach żydowskiego mistyka Józefa Gikatilla, i Platona, mistyka greckiego, znanego powszechnie jako filozof. Platon zdaje się wierzyć w trwałe, przedustawny porządek, którego zawiązanie czy rozwiązanie nie leżałoby nawet w mocy, w rękach Boga.

...ukrzyżowanie „ja”, to znaczny bolesne zawieszenie „ja” między dwoma przeciwieństwami, których nie sposób pogodzić.¹⁸⁷

— Kwadrat obrazów, o których mówimy, pierwszego i ostatniego w Genesis z roku 1984, czy kwadrat symbolizuje tu świat, jako jedność czterech stron, czterech żywiołów, od samego zarania określających ład świata?

— Jedność? A może podział wpisany w cierpienie świata?

— Proces obrotu zatacza koło, które nie wykracza poza te granice.

— Zastanawiam się, jak ma się czwórca kwadratu do czwórki krzyża?

— Czwórni?

— Dobrym przewodnikiem byłby tu Jung. Zatrzymałbym się jednak tylko przy tej jego uwadze, że cztery to symbol prastary, który zawsze wiązano z ideą tworzącego świat bóstwa¹⁸⁸. Junga interesowało znaczenie, jakie z tym symbolem spontanicznie wiążą ludzie nie znający jego historii, nie wtajemniczeni. Jak stwierdził, wyobrażał on, cytując: „coś znajdującego się w nich samych”, „coś, co należy do nich w sposób najbardziej wewnętrzny, co jest niejako twórczym tłem lub życiodajnym słońcem w głębi ich nieświadomości”¹⁸⁹. Ponieważ bóstwo nie koniecznie musi znajdować się na zewnątrz człowieka tym bardziej Jung może stwierdzić: „czwórnia jest mniej lub bardziej bezpośrednim przedstawieniem Boga objawiającego się w stworzeniu”¹⁹⁰.

— Góra, dół. Wstępowanie i zstępowanie to jedno. Jednością przeciwieństw jest...

— Nie rozwódź się tylko nad tym pojęciem *coniunctio oppositorum*...

— Należy mówić o wyłanianiu-się/byciu-pochłanianym, wzlocie/ upadku, zjawianiu/znikaniu, odkryciu/skryciu...

— Tworzenie jest ruchem z ciemności niebytu ku światłu bytu.

— Jest jedna podstawowa linia wszelkiego ruchu, dwa kierunki. Odwrotności dwie. Dół i góra. Upadek i wzlot. Zstępowanie i wstępowanie. Wdech i wydech.

— Jakże łagodnie, i pogodnie, związek ten widział niegdyś Dante! Poemat, który układał przez lata, nazwać potrafił „świętym”. Nie nazywa go swoim. „Świętym”, gdyż „doń społem ziemia i niebo przykładały dłoni”¹⁹¹.

Osią Genesis, a zarazem osią ucieleśnioną, uwidocznioną w Genesis jest ta linia, linia antynomii. Dlatego Genesis dotyka istoty procesu zwanego tworzeniem. Ukazuje ją w napięciu, na osi, w ruchu pomiędzy tymi biegunami:

biel

—

czern

jasność

—

ciemność

męskość

—

kobiecość

wysokie

—

niskie

nad

—

pod

dalekie
—
bliskie

powinno
—
jest

idealne
—
realne

wieczność
—
czas

niebiańskie
—
chtoniczne

niebo
—
ziemia

To pionowa oś antynomii. Oś, która określa sens pojęć upadku i wzlotu. Gdzie się spada? Co z poziomem? Pozostał jako „—”?

—



— Nie ignorowałbym poglądu, zgodnie z którym „—”, to ziemia, powyżej jasne niebo, poniżej mroczny świat podziemny. Piekło?

— Człowiek żyje w sferze, którą cechuje ten podwójny rodowód, ziemski i niebieski.

— Dodałbym, na równych prawach, parę: pustka — pełnia.

— Dobrze, że nie wpadł ci do ręki jakiś ilustrowany artykuł o *yin* i *yang*. To modny temat.

— Pełnia – pustka?

— Czy jednak wyliczenia, które pośród tych antynomii (opozycji, syzygii, biegunów napięcia, przeciwieństw...) jednym tchem wymieniają również lewe i prawe, miłosierdzie i prawo, łaskawość i srogość, kobiece i męskie, jako odpowiedniki tego co, ciemne i tego, co jasne, jako odpowiedniki ziemi i nieba, czy wyliczenia te nie mieszają osi pionowej z poziomą, dołu i góry z lewą i prawą stroną?

Platon: „Mędrcy powiadają ..., że niebo i ziemia, bogowie i ludzie połączeni są wspólnotą i przyjaźnią, szacunkiem dla porządku, roztropnością, sprawiedliwością, i dlatego świat nazywają porządkiem, ... nie zaś nieporządkiem lub bezładem” (Platon, *Gorgiasz*, 507e–508a, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1991). Pokrewny fragment z Platona, jeden z najsłynniejszych, mówi o świecie: „wchłonął w siebie żyjące jestestwa śmiertelne i nieśmiertelne ... obejmuje w sobie wszystkie rzeczy widzialne – i jest obrazem niewidzialnego świata, Bogiem postrzegalnym zmysłami, największym, najlepszym, najpiękniejszym i najdoskonalszym – tym jest niebo jedno i jednorodne” (*Timajos*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1986).

Gikatilla: „Na początku stworzenia główne rdzeń Szechiny tkwił w dolnych dziedzinach. Ponieważ Szechina była na dole, nieba i ziemia stanowiły jedność w pełni harmonijną. ródła i kanały, którymi wszystko z góry płynęło w dół, działały jeszcze bez zakłóceń i zahamowań, tak że Bóg napelniał wówczas wszystko od góry do dołu. Gdy jednak przyszedł Adam i zgrzeszył, porządek rzeczy zmienił się w bezład, a kanały popękały” (cyt. za Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 287).

Genesis I-23.

Nastal poranek – dzień piąty

Nie widzieć bezładu tego świata, napięć, przeciwieństw, którym podlegamy, może tylko ktoś, kto zawierzył swej optymistycznej wizji świata, swemu projektowi. Ten za brak rozumu i psychiczną ułomność ma życie w „między” antynomii. „Siła pozytywizmu polega na umiejętności pomijania tych wszystkich problemów, które wydają się nie do rozwiązania, na kierowaniu naszej uwagi na te aspekty życia, gdzie nie występują niemożliwe do usunięcia sprzeczności: poznanie nasze kończy się właśnie tam, gdzie zaczynają się antynomie” (Lew Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. Cezary Wodźniński, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 197).

— Czy czwórca, chrześcijanom znana jako krzyż, ma jakiś związek z tym przedstawieniem tej antynomii pod tą postacią:

pion
—
 poziom

— Znak graficzny? Krzyż pierwotnie wbity był w ziemię, na górze, ku niebu.
— Ziemia, niebo, mówicie w kółko. Powtórzę. Gdzie piekło?
— Dość, że poziom i pion to droga krzyżowa. Rozszczepienie. Napięcie.
— Mówisz o Jezusie, Żydzie, który rozłożył swe ramiona między ziemią a niebem?

Genesis I-2.

A ziemia była męt i zamęt



— Genesis definiuje człowieka jako... Ukazuje położenie człowieka jako owo „—” i „I”. – Mówiąc to, jakby się przeżegnał. – Człowieka jako istotę określoną przez owo „między”, między ziemią i niebem. Być człowiekiem to żyć pośrodku owego napięcia. W podwójnym określeniu, od dołu i od góry. W tym napięciu. To rozumienie człowieka sprzeciwia się zgodzie na człowieka, jakim faktycznie jest. Obce jest też myśli o stworzeniu samego siebie, z siebie.
— Genesis tylko podtrzymuje tą definicję człowieka wpisaną w naturalne położenie człowieka, krajobraz.

— *Najdoskonalszym przykładem wyrażenia stosunku między dwoma czynnikami skrajnymi jest kąt prosty. W tym krajobrazie element horyzontalny widoczny jest dla nas tylko w linii widnokregu – wtrącił Z, malarz, co marzył o „czystym spokoju”, a w obiegowym przekonaniu uchodzi za autora abstrakcyjnych kompozycji z prostokątów, które okazały się inspirujące dla projektantów budowli, zasłon czy obrusów – kierunek przeciwny wyznacza niebo, które ukazuje się jako rozległa, wznosząca się płaska powierzchnia ... Świetlistość nieba określa kierunek pionowy; widnokrąg, który jest zamaskowany, określa kierunek poziomy. ... naturalne relacje wyrażają najczęściej tragizm ... powinniśmy raczej patrzeć poprzez nią, naturę, powinniśmy widzieć głębiej ... tylko wtedy zdołamy wyjść poza tragizm ... Zdolność głębszego widzenia nie usuwa tragedii kosmicznej. Lecz jeśli spojrzymy na człowieka jako na składową część natury, będziemy mogli powiedzieć, że początkiem tego wyzwolenia jest uśmierzenie tragizmu każdej jednostki i całej ludzkości*¹⁹².

¹⁹² „Z” to „malarz, przedstawiciel realizmu abstrakcyjnego”, osoba dialogu napisanego przez Mondriana, głosząca jego własną myśl (Piet Mondrian, „Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna. Esej w formie dialogu”, przeł. W. Juszczyk, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 409, 418, 419).

¹⁹³ Cyprjan Kamil Norwid, *Assunta (czyli spojrzenie)*, IV, w. 9., w: *Pisma Wybrane*, t. II, s. 230.

¹⁹⁴ Zob. Carl Gustaw Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki Jazni*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa, 1997, s. 231.

— Chrześcijańska to wizja człowieka, a raczej...

— *Kto dziś już w Niebo patrzy prostopadle?* – pyta C.K.N. dodając: *Należałoby rzec prostogłędnie, nie prostopadle. Lecz nie jesteśmy pewni doboru wyrazu*¹⁹³.

— Ziemia – niebo? To samcza, ściślej, męska część dla Fallusa, i dla jego, jak mawiali już naaseńczycy, *pędu z dołu do góry*¹⁹⁴.

— Niebo jest wezwaniem i wyzwaniem. Obwieszcza powołanie człowieka:

przekrocz samego siebie, porzuć siebie, swój stan... Nie sądź, że już jesteś czym mógłbyś, czym powinieneś być!

— To chrześcijańska wizja, a raczej religijna po prostu: Człowiek nie jest tym, czym jest, nie stwarza też sam siebie z siebie. Religia, każda religia, wytrąca człowieka ze stanu samozadowolenia. Tylko pseudoreligie i religie obrócone w pseudoreligie stoją na pochlebstwie. Toteż nie przypadkowo w ich kręgu triumfuje kicz. Obiecują „komfort wewnętrzny”, zgodę z samym sobą, z tym, czym się jest. Usta neopogańskich kaznodziejów pełne są sloganów typu „Bądź sobą!”.

— *Be Yourself!*

— „Samorealizuj się!”, to znaczy realizuj siebie. Ponieważ nie ma Ja bez jego świata, znaczy to, że twoje Ja ma zrealizować, ułożyć, ustanowić, stworzyć świat, który je dopełni, w którym się samo spełni, w którym poczuje się sobą, u siebie, w domu.

— Niby w łóżyska otulinie? Mówisz o przytulności.

— Ja zrealizowało siebie, gdy stworzyło, gdy znajduje świat, z którym się utożsamia. Wówczas, gdzie nie spojrzy, na jaką rzecz nie spojrzy, w gruncie rzeczy widzi siebie... Pogańska, a raczej areligijna akceptacja człowieka stoi więc na pochlebstwie, akceptuje człowieka w ten sposób, że mówi do każdego: fajnie, że jesteś jaki jesteś, do szczęścia brakuje ci tylko odpowiednio, dla ciebie, ułożonego świata.

— Stąd zadanie ułożenia świata? Stąd podbój zastanego świata i potrzeba jego przebudowy? Technika?

— Poganizm, a raczej areligijność, pseudoreligijność... Areligijność? Polegałyby więc na wierze w możliwość Raju na ziemi, stworzonego przez samego człowieka, własnymi rękoma? Bez zdawania się na nic, bez żadnej łaski? Zauważcie, jak chętnie ta pseudoreligia odnosi do człowieka określenia takie jak „kreator”, czy „stworzył”. Same się jej nasuwają. W ten sposób, człowiek staje się bogiem. Ludzkie ja otrzymuje wszystkie atrybuty boskie. Nawet ten: „jesteś jaki jesteś”. Jam jest, który jest! Jak gdyby człowiek był tym, czym jest, i miał być tym, czym jest... Ten antropocentryzm, ten egocentryzm określa umysłowość Zachodu co najmniej od czasów Renesansu, stroi się jeszcze czasem w szaty religijne. Chrześcijańskie na przykład. Lubi też maskę naukowości. Człowieka ogłasza Bogiem, człowiekiem–Bogiem.

— Człowiekowi Genesis bliżej do gada niż do boga. Do ziemi niż do nieba.

— Wizja człowieka jako istoty żyjącej pomiędzy ziemią a niebem, wezwanej do przemiany, skierowanej ku górze, jest zapewne wcześniejsza, bardziej podstawowa, niż ten czy inny dogmat wyznaniowy. Dlatego dogmaty takie się utrzymują. Tym niemniej wizja ta jest religijną. Jak niebo.

— Żydzi i Chryścijanie, pojęcie upadku wypili wraz z mlekiem Księgi Rodzaju. Tym samym stanowi ono oczywistość ich rzeczywistości.

— Znaczą się jest wistością ich oczu, widzą to po prostu?

— Powołaniem upadłego, powołaniem człowieka okazuje się powstanie, podniesienie się. Powrót do pierwotnego stanu. Żyd i Chryścijanin człowieka widzą z jego pierwotnych wyżyn.

— A właśnie ta archetypiczna opozycja dwu poziomów, a mianowicie niższego i wyższego, konstytuuje wrażliwość oczu, którymi możemy napotkać Genesis. Oczy, dzięki którym doświadczamy tych obrazów, oczy, dzięki którym mogą doświadczyc nas te obrazy, mówiąc w terminach biblijnych, znają pojęcie upadłego porządku – a nawet gdybyśmy mieli odrzucić myśl o upadku, ludzkim powołaniem pozostaje to właśnie: przewyciężać swój stan, dążyć ku temu, co wyższe.

— Wzniesić się na skrzydłach własnych rąk?

— O własnej mocy?

**Wybrali samozatrąę; stwarzając
Świat nowy w jednej chwili, a z jednego
Człowieka rodzaj cały niezliczony,
Który by nie tu, lecz na owym świecie
Zamieszkał, póki stopniowo zasługą
Sam się wzniesie, otwierając sobie
Drogę ku niebu, gdy odbędzie próbę**

¹⁹⁵ John Milton, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, WL, Kraków 1985, Księga siódma, 184–194. Odwrócenie jest przywróceniem właściwego porządku. Mit ten wydaje się również bliski symbolowi drzewa odwróconego, co korzeniami w niebie...

Czy prawda tego wyobrażenia kieruje ostatnim wyborem św. Piotra (ukrzyżowanie głową w dół)?

Zurbaran, w roku 1869, maluje ukrzyżowanego Piotra z naczyn dłońmi... (obraz ten należy do zbiorów Prado)?

**Długą i ciężką posłuszeństwa swego;
Wówczas się Ziemia w Niebiosa przemieni,
Niebiosa w Ziemię i będą królestwem
Jednym wesela i jedności wiecznej.** ¹⁹⁵

Genesis 1-4.

I oddzielił światło od ciemy



¹⁹⁶ Giovanni Pico della Mirandola, (*Oracja o godności człowieka*), cyt. za Władysław Tatar-kiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 9 (tam tytuł dzieła jako *Oratio de hominis dignitate*).

¹⁹⁷ Platon, *Timajos*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1986, 90a–b.

¹⁹⁸ Michał Anioł, *Sonety*, przeł. Leopold Staff. Por. przypis 55 (*Hagoromo o powołaniu sztuki*).

Stworzyłem cię jako istotę ani niebiańską, ani ziemską ... , abyś mógł samego siebie rzeźbić i przezwyciężyć. ¹⁹⁶

Warto pamiętać, że Pico della Mirandola był neoplatonikiem – do kontekstu ideowego tu cytowanych myśli (także Michała Anioła, Lévinasa...) należy ten fragment z *Timajosa*: *tę część, która, jak powiedzieliśmy, mieszka na szczycie naszego ciała, dał Bóg każdemu za geniusza opiekuńczego, i że ona wynosi nas nad ziemię dzięki swym boskim pokrewieństwom, jako że jesteśmy roślinami nie ziemskimi, lecz pochodzimy z nieba. ... W rzeczy samej, Bóg umieścił naszą głowę, nasz korzeń, w górze, gdzie było miejsce pierwotnych urodzin duszy i dlatego dał całemu ciału postawę wyprostowaną* ¹⁹⁷.

Sztuka, jeśli człowiek przyniesie ją z nieba, przekracza naturę. ¹⁹⁸

Genesis 1-17.

I umieścił je na sklepieniu...

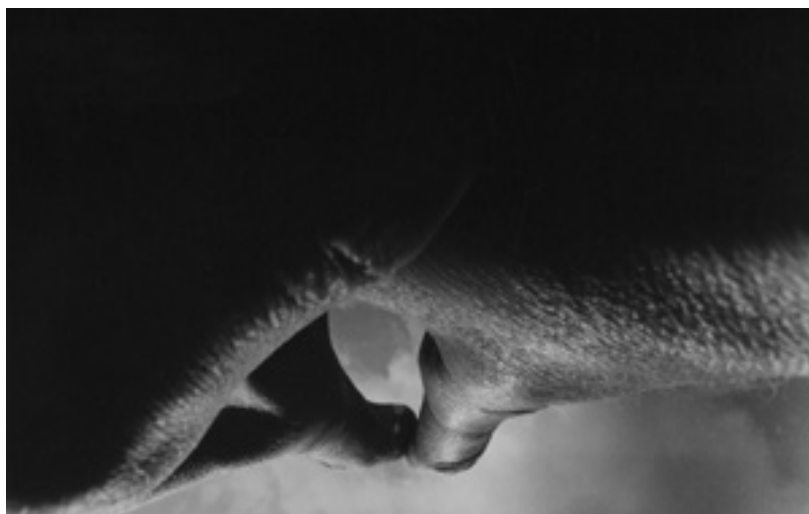


¹⁹⁹ Za przekładem angielskim: Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, Huga, 1979, s. 117. W przekładzie M. Kowalskiej z oryginału na język polski: „Nie istnieje religia naturalna; ale już ludzki egoizm wydobywa się z czystej natury dzięki ludzkiemu ciału, które staje w pozycji pionowej, które

Naturalna religia nie istnieje, tym niemniej już sam ludzki egoizm, dzięki temu, iż ciało człowieka trzyma się ku górze, opuszcza czystą naturę, oddany kierunkowi ku temu, co wysokie. ... To, że mówię „Ja mogę” wypływa właśnie z tej wysokości. ¹⁹⁹

**blagostawieni byli ci – nadzieją
łączący z niebem ton – źródłany dźwięk.**

A oto mamy niebios złoty namiot,
przestrzeń jak morze żywą – a nie szklaną
z której powstaje się i schodzi w nią,
błogosławiącą rękę taką samą,
pod którą głowy jak łzy w oczach drżą.²⁰⁰



obiera kierunek wysokości. ... «Ja mogę» plynie z tej wysokości" (Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność*. przeł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 127).

²⁰⁰ Krzysztof Kamil Baczyński, z wiersza *Dzieło dla rąk*, w: *Utwory wybrane*, wybór i postowie Kazimierza Wyki, WL, Kraków 1982.

Genesis 1-22.
„Płodźcie się a mnożcie”

— To nieustanne dążenie człowieka, by wznieść się ponad swą własną kondycję, by przekroczyć siebie, wznieść się na wyższy poziom, to wszystko stanowi też o emocjonalnej osi *Genesis*. Te ręce – i te jak cielska, masy, prazwierzące, i te jak przerastające siebie drzewa, w przestwór mierzące wieże – zmagając się ze swym własnym ciężarem nie mogą go przecież przewyciężyć. Tym niemniej, właśnie utopia wzlotu, wznoszenia się, stanowi fundamentalny projekt, który one, ręce człowieka, ucieleśniają. Który je porusza. Transcendencja, czyli przekraczanie.

— Czyli cierpienie. Pod. Ponad. Uff! Nie dające ci spokoju po-wołanie nieba.

— *Człowiek się rodzi, by jęczeć...*

— Przekraczanie spycha w niebyt przeszłości to, co przekraczane. Coś zostaje porzucone, umiera.

— Nieszczęściem człowieka jest dążenie do nieskończoności, o którym mówicie. Pograżony jest przecież w skończoności. Dążenie to skazuje go więc na nieustanne odrzucanie samego siebie. Nigdy nie może utożsamić się z tym, czym i kim jest. Nie może pogodzić się z sobą. Nawet wówczas, gdy gra. Skoro tylko gra? Dlatego lepiej zapomnieć o tym dążeniu. Lepiej zapomnieć o nieskończoności. Pora żyć chwilą, zjawiskiem, pięknem gasnącej iskry. Być sobą!

– A jednak pragniesz uniesienia. Uniesieniem jest przecież chwila piękna, chociażby iskry. Wtedy jesteś sobą, człowiekiem. Skończoność wskazuje na nieskończoność. Podobnie jak ciemność na światło. Ziemia na niebo. Człowiek jest tym wskazaniem. „Człowiek się rodzi, by jęczeć”, sam jest „jak iskra”, ale „by unieść się w górę”²⁰¹.

— To magiczne rojenia „Innego”, cytowane przez Pawłowskiego:

Ludzie stają się lżejsi od powietrza.

Odrywają się,

odrywają,

*Odrywają się od ziemi ...*²⁰²

— Jeśli nawet położeniu człowieka pomiędzy ziemią a niebem odpowiada wzniosłe zadanie przekraczania siebie, podniesienia się, to przecież znajdujący siebie w tym położeniu człowiek najpewniej nie uniknie odczucia, iż coś przekracza go nieskończenie, że żadna drabina, żadne schody nie przybliżą go ani o szczebel, ani o stopień do nieba... jakkolwiek sama obecność nieba wzywa go... W wypadku obrazów *Genesis* właściwa im perspektywa spojrzenia w górę...

²⁰¹ „To człowiek się rodzi, by jęczeć, jak iskra, by unieść się w górę”. Księga Joba [Hioba], (5:7), przeł. ks. Władysław Borowski CRL, BT 1971.

²⁰² Andrzej Pawłowski, scenariusz filmu *Inni...* Tamże do kluczowych słów należy „otchłań”.

— Wtrącę, że w zrozumieniu tej perspektywy myślana była ekspozycja cyklu z roku 1989, w zrujnowanym, mrocznym pomieszczeniu byłych warsztatów, na parterze budynku byłego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, przy ulicy Smoleńsk. Ekspozycja ta potęgowała efekt perspektywy od dołu dzięki zawieszeniu obrazów ponad głowami widzów. W powietrzu, z dala od ceglanych ścian, wykruszonych, szerniałych, odsuniętych w mrok.

— Ta perspektywa sprawia, że patrząc z niska, unosząc stromo wzrok w ich przestrzeń, nieba, odnajdujemy samych siebie na dnie, w poczuciu zależności od przewyższającej, niedosiężnej, nieuchwytnej nieogarnialności. Fränger, przy okazji swych studiów poświęconych Goyi, w takim osadzeniu widza w stosunku do przestrzeni, sceny obrazu, w tej wywołanej przez przymus optyczny sugestii, iż obraz unosi się ponad naszymi oczyma, widzi symbol bezwolności człowieka wydanego na działanie przewyższających go sił²⁰³. Optykę taką Fränger określa mianem „de profundis”. Właściwa dla niej byłaby więc perspektywa spojrzenia z otchłani.

— Z głębi.

— Słowo „otchłań” pojawia się wielokrotnie w scenariuszu filmu *Inni* Pawłowskiego.

— *De profundis clamavi...*, „Z głębokości wołam...”²⁰⁴. Ta matryca?

— Z dna... Kto więc wejdzie w ten punkt widzenia, ten znajduje siebie na dnie morza śmierci, gdzie „męt i zamęt”, chaos jeno?

— Bezwolność odpowiada tej optyce, perspektywie *de profundis*? A jednak. Ręce *Genesis* wyciągają się przecież ku tej niedosiężnej, nieuchwytnej sferze nieba!

— *Abyssum abyssum invocat*, „otchłań otchłań przyzywa!”²⁰⁵

— O czym mówimy? W *Genesis* chodzi przecież o genesis, o boski akt stworzenia świata, o kosmogonię!

— Mylisz się. *Genesis* nie wydaje się zdradzać nawet najmniejszej pretensji do mówienia czegoś o Bogu czy o Stwarzaniu. Wydaje się tylko odslaniać coś z istoty ludzkiego aktu tworzenia.

— Wystarczy mówić o tworzeniu, aby mówić o ludzkim tworzeniu. Bóg jest Stwórcą i stwarza, człowiek co najwyżej twórcą i tworzy. Podobnie jak hebrajski, również język polski zachowywał odrębny wyraz dla boskiego aktu. „Stworzył”, jedno z pierwszych słów Księgi Rodzaju, jest przekładem hebrajskiego *bara*. *Bara* pochodzi od *livro*, „stwarzać”. Pismo, które chrześcijaństwo nazywa *Starym Testamentem*, czasownika *livro* używa wyłącznie w odniesieniu do Boga. W odniesieniu do aktywności twórczej człowieka używane są inne określenia, np. *litzor*, „tworzyć”, „czynić”. Użycie *livro* w odniesieniu do człowieka byłoby po prostu świętokradcze²⁰⁶.

— Śmiertelni tworzą odtwarzając to, co Nieśmiertelni uczynili na początku. Onego czasu, *in illo tempore*. W tle wszelkiej twórczości, wszelkiego tworzenia leży wyobrażenie stworzenia.

— „Na obraz i podobieństwo Boga”. Czy te słowa dają powód człowiekowi, by ośmielał się myśleć o sobie jako o istocie bogom podobnej? Co najmniej od Renesansu dojrzeła myśl, że boskim, a więc prawdziwym człowiekiem jest twórca, artysta. Czyż nie dość śmiało było renesansowe wyobrażenie człowieka, artysty, jako pośrednika pomiędzy światem a Bogiem?

— W zlaicyzowanej wersji tego wyobrażenia miejsce boga zajmuje idealny system wartości?

— Jak daleko stąd do myśli, że człowiek jest drugim bogiem?

— Wciąż ta sama nadzieja, że idealny porządek spłynie z nieba.

CHÓR :

... jako w Niebie, tak i na ziemi ...²⁰⁷

— „Na podobieństwo...” W konsekwencji prawzorcem wszelkiego tworzenia ma być boski akt stworzenia świata.

— A prawzorcami tymi są tylko ludzkie wyobrażenia Boga stwarzającego. Jedno z tych wyobrażeń nosi imię *creatio ex nihilo*, tworzenia z niczego. Ostatnio zdominowało ono sposób, w jaki człowiek wyobraża sobie samego siebie.

²⁰³ W. Fraenger, *Goyas Träume*, w: *Der Spiegel*, Jahrbuch des Propyläen-Verlages, Berlin 1924, s. 48–57, patrz: Hans H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. Sławomir Blaut, WAiF, Warszawa 1980, s. 110. Optykę „de profundis” – spojrzenia z otchłani – wzmacnia kompozycja obrazu kierująca „wzrok oglądającego od dołu na główny motyw, który niejako sylwetkowo odcina się od płaszczyzny pustego, ale nieskończonego głębokiego nieba” (tamże).

²⁰⁴ Księga Psalmów (130:1), przeł. O. Augustyn Jankowski OSB, ks. Lech Stachowiak, BT 1971 (tzw. „Psalm pokutny”).

²⁰⁵ Księga Psalmów (42:8); BT 1971: „Głębia przyzywa głębię”.

²⁰⁶ Zobacz np.: Bruce Valuter, *On Genesis*, Garden City, New York 1977, s. 39.

²⁰⁷ Modlitwa Pańska.

— Fakt, że dominujące na Zachodzie pojęcie procesu tworzenia polega na tym modelu *ex nihilo*, ma dalekosiężne konsekwencje. Pochodne w stosunku do niego są, śmiem twierdzić, dwudziestowieczne ideały awangardy czy oryginalności. Podobnie „przebóstwienie” Ja.

— Znaczenie „kosmogonicznego wzorca”, „boskiego modelu” dla przedsięwzięć człowieka – na przykładzie metalurgii – szeroko ukazuje Eliade. Stwierdza, cytując: „narodziny, budowanie, tworzenie w sferze duchowej mają zawsze ten sam wzorzec: kosmogonię”²⁰⁸.

— Podobno po raz pierwszy w dziejach Salbiewski, w XVII wieku, mówił, iż poeta tworzy na podobieństwo Boga, *instar Dei*²⁰⁹.

— Wszelka próba przenosząca wyobrażenie bóstwa, Stwórcy na człowieka, twórcę, jeśli nawet boga nie ma, ryzykuje deifikacją człowieka. Najpewniej przeidealizuje, zafalszuje gliniastą, błotną naturę człowieka.

— Materia rąk niektórych obrazów *Genesis* kamienna jest. Jaskiniowa. Kuta.

— Jak już mówiłem, *Genesis* nie wydaje się rościć sobie pretensji teologicznej do ukazywania *livro*, stwarzania czy Boga. A jednak. Ukazuje to, co człowieka stwarza... Człowieka i jego świat. Coś, co jest pierwotniejsze niż jego jakiegokolwiek tworzenie, coś, co warunkuje tworzenie. Poświęciliśmy temu już wiele miejsca. To owa oś, owa struna, niskie – wysokie, ziemia – niebo... Oto, co określa byt człowieka i stanowi człowieczy rys w człowieku.

Wszystko wychodząc z rąk stwórcy jest dobre, wszystko wyrodnije w rękach człowieka.²¹⁰

Quod natura relinquit imperfectum, arte perficit!²¹¹

Natura non emendatur nisi sua natura.²¹²

**Jedynie ruchy zstępujące są w naszej mocy.
Ruchy wstępujące są tylko grą wyobraźni.**²¹³

**Świetlistość spowija świat ducha.
Zapominamy o sobie nawzajem, czyści i spokojni,
w naszej pustce i potędze.
Pustka przepelniona jest świetlistością serca niebios.
Gładka jest powierzchnia morza, odbija się w niej księżyc.
W błękitnej dali nikną obłoki, góry lśnią jasno.
W widoku tym gubi się świadomość.
Samotny szybuje księżyc.**²¹⁴

**Jego spojrzenie ku wysokościami skierowane
Rozstaniem ze światem stworzeń jest
Jego wzlot w przestrzeń niezmierną
Nadejściem wybawienia jest.**²¹⁵

C. Giedon-Welcker łączy te słowa poematu tybetańskiego mnicha z „Kolumną bez końca” (nie-skończoną – *Colonne sans fin / Endless Column / Die endlose Säule*) Brăncusiego. W Targul Ju mierzy 30 metrów wysokości, zbudowana jest z kolejno nałożonych na siebie kamiennych „modułów”. Domyślnie ruch nakładania biegnie w nieskończoność. Kolumna ta, wedle słów rzeźbiarza: „Podtrzymuje niebo” (z pewnością podtrzymuje symbol nieba w nas).

Eliade, religioznawca – w swym eseju poświęconym Brăncusiemu²¹⁶ – z entuzjazmem rozpoznaje w tej „Kolumnie” kolejną postać dobrze mu znanego, występującego już w megalitycznej prehistorii, archetypu *axis mundi* (to kolejna postać, bowiem „możliwość transcendencji wyraża się różnymi obrazami otwarcia ... ku górze”²¹⁷).

Axis mundi, oś świata, czyli droga łączności między ziemią a niebem (Niebem). Środek jest miejscem komunikacji. W przekonaniu Eliadego symbol taki (środką czy osi świata) jest „wzorcowym obrazem transcendencji”, umożliwiała świat – „żaden bowiem świat nie jest możliwy bez wertykalności, i ten wymiar sam przez się przywodzi myśl o transcendencji”.

(Zauważmy, że jedna z najnowszych prób reanimacji pojęcia transcendencji wprowadza określenie „transcendencja horyzontalna”. Z punktu widzenia uwag Eliadego wydaje się, że określenie to jest wewnętrznie sprzeczne.)

(W scenariuszu filmu *Inni* Pawłowski, jak pamiętamy, kreśli obraz: „drzewa podpierającego konarami niebo”. Czy konary owe w istocie są korzeniami?)

²⁰⁸ Mircea Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. Andrzej Leder, Aletheia, Warszawa 1993, s. 154.

²⁰⁹ Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 292.

²¹⁰ Jean Jacob Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu* (1762), przeł. W. Husarski, Wrocław 1955, t. 1, s. 7 (pierwsze zdanie tekstu: *Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses...*). Rousseau kreśli mit „człowieka naturalnego”, dziewiczego.

²¹¹ „Co natura pozostawiła niedoskonałym, sztuka doskonali”, maksyma alchemiczna (cyt. za Jungiem).

²¹² „Natura jest ulepszana tylko we własnej naturze”, maksyma alchemiczna, (Arisleus (?), *Turba Philosophorum*; cyt. za: C. G. Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. Robert Reszke, opracował Leszek Kolankiewicz, Wrota, Warszawa 1977, s. 166). Por. Pseudo-Demokryt: „Natura cieszy się naturą, natura zwycięża naturę, natura opanowuje naturę” (cyt. za: C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, Sen, Warszawa, s. 128).

²¹³ Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 110.

Weil przeciwstawia sile ciężenia łaskę, ale i o tej ostatniej pisze: „Łaska to prawo ruchu zstępującego” (tamże, s. 109), prawo ruchu ku nam z góry, więcej: którego źródło leży powyżej nieba).

W przekładzie A. Olędzkiej-Frybesowej fragmenty te (CS 264 i PG 4) brzmią: „Tylko schodzenie w dół leży w zasięgu naszej mocy. Ruch ku górze jest urojeniem”, „Łaska jest prawem ruchu zstępującego” (*Świadomość nad-przyrodzona*, wybór i opracowanie A. Wielowieyski, PAX, Warszawa 1996, s. 134).

²¹⁴ Cyt. za Carl Gustaw Jung, *Podróż na wschód*, przeł. Leszek Kolankiewicz, Pusty Obłok, Warszawa 1989, s. 68. Jung zna to doświadczenie nieba, wspomina przeciw: „rozkoszowałem się «pokojem Bożym» jeszcze dziewiczej natury. ... Uwolnione siły psychiczne zanurzyły się znów z rozkoszą w ogromie pierwotnego świata” (*Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez Anielę Jaffe, przeł. Robert Reszke i Leszek Kolankiewicz, Wrota, Warszawa 1997, s. 230).

²¹⁵ Milarepa, mnich tybetański (XI–XII w.) za przekładem niemieckim, który brzmi: ... *sein Blick den Höhen zugewandt / ist Abschied von der Welt der Kreaturen, / Sein Flug ins Unermessene des Raums / Ist Ankunft am Gestände*

der Erlösung. Cyt. za: Carola Giedon-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1955.

²¹⁶ Mircea Eliade, „Brancusi i mitologie”, w: *Próba labiryntu*, przeł. Krzysztof Środa, Sen, Warszawa 1992, s. 207–215.

²¹⁷ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, s. 53.

²¹⁸ Michał Anioł, *CIX, 99*, przeł. Leopold Staff. W *Sonecie XCIV* zaś czytamy: „Bo nierozważnie sądzi i szalenie, / Kto w zmysły ściąga piękno, podnoszące / Do nieba zdrowy umysł” (przeł. Leopold Staff).

²¹⁹ John Milton, *Raj utracony*, Księga czwarta, 462–470, przeł. Maciej Słomczyński, WL, Kraków 1985.

²²⁰ Elias Canetti, *Masa i władza*, przełożyły Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 243.

Genesis I-I.

Stworzył Pan niebo i ziemię

Duszy, co tęskni w zbawienia wyraje
Jedno siłę daje
Lotu do nieba: piękności widzenie.²¹⁸

...oto do naszej siedziby
Szczęsnej stworzenia inne wywyższono,
Być może z gliny tej Ziemi zrodzone,
Nie duchy, jednak nieco tylko niższe
Niż duchy Niebios świetliste; myśl moja
Z podziwem ściga je, niemal z miłością,
Tak żywo lśni w nich Boże podobieństwo
I tyle wdzięku w nie wlała ta ręka,
Która ich kształty tak uformowała!²¹⁹

Właściwa wielkość rąk polega na ich cierpliwości. Spokojne, zwolnione
czynności dłoni stworzyły świat, w którym chcemy żyć. Garncarz,
którego ręce potrafią kształtować glinę, stoi jako stwórca na samym po-
czątku Biblii.²²⁰

— Słowo „homo” od „humus” pochodzi!

— To łacina. Po hebrajsku *adam* to człowiek, *adama* to ziemia.

— Człowiek z ziemi wychodzi. Określony jest więc jako wychodzący!
Od... Ku.

— Jako istota pokorna, *humilis*, bliska ziemi. *Humus*, to ziemia właśnie.

— Pierwszy obraz *Genesis* Pawłowskiego ukazuje ciało rąk, ciało człowieka
jak gdyby było ulepione, wytoczone z gliny. Tożsame z ziemią. Jeszcze nie
wypalone naczynie, na którym zostały ślady rąk garncarza. Ruchu koła.
Obrotu... sfer...



— Pierwszy człowiek z ziemi – ziemski, drugi Człowiek – z nieba. W tym samym
Liście Paweł dodaje: *A jak nosiliśmy obraz ziemskiego, tak też będziemy nosili...*

— A drugie niebo, skąd? Idę na spacer...

Być może szarość nieba *Genesis* oddaje obcość Nieba. Niedostępność.

Niebo *Genesis* to jednak przede wszystkim nieskończona wysokość przestrzeni
nad nami – odczutej jako przestrzeń naszych dążeń. Jako wysokość, ku której
aspirujemy, z której wyżyn chcemy siebie widzieć...

— Aspiracji i inspiracji. Aspiracji inspiracji i inspiracji aspiracji.

— Inspiracja, czyli wdech. Tchnienie do wnętrza przyjmowane. Rzeczywiście.

Niebo mieści dość przestrzeni, taki przestwór! Co za oddech!

— Niebo *Genesis* jest zduszone. Ku górze.

— Dla mnie to sprzeczność... – wtrąca Maciej Pawłowski.

— W tym rzecz. Zduszone, ku górze. Bez sfery, bez obrotów.

— Przyszłość nasza – czym jeszcze nie jesteśmy, a z czym się utożsamiamy.

- Wysokość, która nas podnosi.
- Wysokość, z której upadliśmy.
- Podnieść się? Chcesz łapać się powietrza?
- Niebo Genesis jest zduszone...
- Latać?
- Te ręce, ręce Genesis, pragną lotu.
- Utopia..
- Przewyciężenia ciężenia.
- Porusza je utopia wzlotu.
- Z tą nadzieją Jung na grobie swym pragnął kamienia z wykutym napisem *Vocatus atque non vocatus Deus aderit. Primo homo de terra terrenus secundus homo caelo caelestis*, czyli: *Wzywany czy nie – Bóg przybędzie*. A dalej wspomniane już dwukrotnie tu słowa, *Pierwszy człowiek z ziemi – ziemski, drugi Człowiek – z nieba*.



Genesis I-8.

Nastal poranek – dzień wtóry

- Ta utopia, to wyobrażenie, ten mit, gdy staje się wierzeniem pociąga, przemienia, unosi. Zaś ten, kto nie wierzy weń, ten sam znajduje siebie naturalnym. Nie wie, że upadł, nie zna żadnego Nad... Nie wie, że w przeciwnym razie, słysząc wezwanie, potrafiłby poruszać się bez oparcia na ziemi...
- Nie słyszy wezwania, nie ufa, nie idzie „po wodzie”. Tonie.
- W wierszu *Ci ludzie*, w nim tylko, Baczyński, co w Powstaniu zginął, młody, obnaża utopię człowieka nieba, utopię obrazów Genesis, pisząc „Nie wyciągaj tak dłoni przed siebie, to śmierć przyrosła do rąk, jakby trumna przyrosła na niebie”.
- Wszędzie masz swoje Genesis, Tatusiu – wtrąca mi mój Jędrak – kapela Helloween, wiesz, to power metal, w „Ride the Sky” śpiewa: *Give me wings to fly, ride the sky*. Moonspell, to Portugalczycy, black metal, w utworze „Vampiria”, ha, mają takie słowa, postuchaj: *So open your arms! They were shaped as wings*. – Słuchamy razem. I dalej szybują, wirują: *the skies have always seduced you...*
- Jedna siła działa w świecie, czy nie wiecie? To siła ciężenia.
- Ależ, te ręce, te dłonie, jak kwiat, otwierają się ku górze, ku światłu, aby w nim oddychać!
- To wieże, ramiona wznoszone bez końca...
- Sklepienia, kopuły z palców żeber, katedry.
- Złożone dłonie.
- Naczynie...
- Triumfalny łuk krocza.
- Z dna jaskini, studnią, otworem, ku niebu, wygląda spojrzenie Genesis. Tymczasem wy, z rozpędu, mówicie o architekturze. Czyżby gest rąk, dłoni wyciąganych nad siebie, byłby już jej, architektury, pierwszym projektem, przeczcuciem? I wzorcem, archetypem?
- Jej utopijną, „duchową” konstrukcją!

Igra

- A jednak baczcie, co mówi autor. W rozmowie z Hauptem w ogóle nie użył słowa „niebo”, był konkretniejszy, mówił o „tle chmur”...
- Skądinąd o chmurach wiadomo, że na niebie są.
- Ich widok dodaje duszy marzeń skrzydeł.
- Skrzydeł, duszy!
- Ręce Genesis same chmurom chcą być podobne. Przynajmniej ręce z niektórych obrazów Genesis. Wszystko, czego pragną to sięgnąć chmur, obłoków. Ich natury. Te definiują człowieka, jako istotę, która znajduje siebie w chwili wyzwolenia, w przestrzeni swobody, gdy i gdzie ani ziemia ani niebo nie dyktują praw. Chmury Genesis właściwe są pogodnej idylli...
- Sądzisz, że ręce Genesis oczarowane są chmurami, zapatrzony w ich niczym nieograniczoną zmienność, nieokreśloność?
- Idyllicznie. Czyż nie tęsknisz za rajem? Skończysz w raju rojonym.
- ... rajsko, o tak, obłoki niczego nie zapowiadają, niczemu nie świadczą, niczego nie przypominają. Szczęśliwe zapomnienie, z sobą samym. Oto całe Genesis. Chmury – wolne, wiatr snuje je jak słodki sen, kapryśne, rozmarzone, rozigrane.
- Bujasz!
- Bujają się.
- Umyka postać ich przemiany. Zwiewna. Nikną, a nie pozostawiają pustego miejsca... Metamorfozy.
- Chmury należą tylko do widoku nieba, a nie należą do nieba. Nic innego nikt nie stwierdza, gdy mówi o „chmurach na niebie”. Przeszaniąją je, odwodzą od niego, mają. Są jego pozorem i maską.
- Nawet niebo dzienne jest tylko przesłoną. Jego kolory wynikają z absorpcji światła przez atmosferę.

**Niebo jak biała powierzchnia milczenia,
pod niebem płaska obraca się ziemia.**

...

**ręce wznoszą zdumieni i oddają snom
te zjawy żywe.**²²¹

²²¹ Krzysztof Kamil Baczyński, z wiersza *Hallelujah*, w: *Utwory wybrane*, wybór i postłowie Kazimierza Wyki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

²²² Baczyński, z wiersza *Źródło*, tamże.
Ale znajduję u niego i te słowa:

„Nie wyciągaj tak dłoni przed siebie,
to śmierć przyrosła do rąk,
jakby trumna przyrosła na niebie”

(fragment wiersza *Ci ludzie*, w: Krzysztof Kamil Baczyński, *Utwory zebrane*, t. I – II, oprac. A. Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka, Kraków 1970)

²²³ Mircea Eliade, *Joga. Wolność i nieśmiertelność*, przeł. Bolesław Baranowski, PWN, Warszawa, 1997, s. 237.

**A wszystko możesz spełnić
od nowa i począć
widowiska w obłokach
tryskające oczom.**²²²

- Zazdroścę chmurom. Ten spowolniony, wolny, aż szlachetny, dostoyny ruch! A zarazem poddanie się ruchowi, oddechowi nieba. Spokój, przestworu.
- Spokój? Słyszac „spokój” widzę równiny. Nieporuszone, płaskie pustynie. Morza. Nieba płaskie i głębokie jak błękit...
- Nieruchomy przestwór?
- Zamarły?
- Tymczasem górzyste krajobrazy Genesis ukazują pełne niepokoju procesy wyłoneń, tworzeń.
- *Wiadomo, że „teren płaski” jest obrazem Raju albo wszystkich innych planów transcendentnych; na odwrót, wszelkie górzyste ukształtowania powierzchni oznaczają tworzenie, pojawianie się form i czasu*²²³.
- Poddanie się widokowi nieba snuje się za jego ruchem, ruchem obłoków, mgieł.
- Senny ruch, lśniący, śniący, niący, ący, cy...
- Chmury: postacie w nieustannej przemianie, zapowiedzi postaci, obietnice narodzin, synonim wyłaniania się, zjawiskowości, pojawu. Synonim marzenia. Wypatrujesz, snujesz wyobrażenia. Podążasz za nimi i ich ruchem.
- Okręty po niebie. Ty sam już tam płyniesz, Lewiatanie.
- Moje ręce snują się jak one, moje ręce niespełnione.
- Te ręce marzą, a chwilami nawet uwierzyły, że snują się jak one. Oddane grze. Igraniu.

— Wasze rzekome igraszki, jeśli wiążecie z tym cokolwiek pozytywnego, to nic więcej, jak tylko ruchy i gesty marionetek w widowisku kukielkowym.

— Kto pociąga za sznurki...?

— Prawda, jak można w tak narcystyczny sposób zachwycać się swymi rękoma? Na tle, pośród chmur je widzieć! Bałwochwalstwo człowieka o krok czeka. Słownikowo: autoidolatria.

— Jakże to jest, skoro mnie uderza w tych obrazach modlitewność gestu?

— Próżność ludzka przydaje postaci i wielkości czemuś, co jej nie posiada, wpierv własnej masie. Skłębia i snuje, potworzy bożki, po niebie...

— Mary rozmiary. Bezmiary.

— Spójrzeń wytwory.

— Człowiek oddycha oparami swej wyobraźni, żyje w nich, porusza się... Biorąc je za rzeczywistość.

— ...w ten sposób zaludnia swój świat. Jest to kłamstwem wobec pustki świata, lecz kto wytrzyma jej prawdę? Dlatego dusza i ciało karmią się swym rojeniem. Z tego tworzywa budują swój świat. W ucieczce.

— *Świat jest projekcją*²²⁴.

— *Świat jest przedstawieniem*²²⁵.

— Maginacją i maginarium.

— Formy zrodzone z igraszki, kaprysu. Samowolne. Ten wirujący przestwór, gdzie każda możliwość wabi, kusi nie mniej ni więcej niż towarzyszące jej poczucie wszechmożliwości.

— Tylko marzenia wolne są od niemożliwości. Któż jednak chce się obudzić, skoro prawem jawy jest rozdarcie, rzeczywistością jest niemożliwość. Innymi słowy gra ma ukryć absurd świata, absurd życia...

— Wasza rozmowa stała się tak gęsta, że chętnie uciekłbym gdzieś, najchętniej wysoko, w góry. Kocham widoki, zjawiska, obrazy... Spójrzeń smak.

— ... *spójrzystość, Co nie może tam dotrzeć, gdzie lka rzeczywistość. W oczu swych czary idziesz...*²²⁶

Słowo „spójrzystość” urasta do nazwy jakiejś drugiej sfery bytu, drugiej obok rzeczywistości, bytowo „słabszej”. Słowo to wprowadza Leśmian w chwili, gdy już nie wydaje mu się, jak niegdyś, że jest najtrwalszym „ze wszystkich przywidzeń i dziwot” (jakkolwiek do niedawna tak sądził: „Sam o sobie snięć powieść – sam klecę mój żywot”²²⁷).

M. Buber tymi słowami – *W wirującej przestrzeni obrazów, którą człowiek przemierza, wszystko nęci go. ... Po co ślepo sięga, by ulżyć napięciu wszechmożliwości, staje się rzeczywistością ... jego własną, samowolną i bezwolną...* – komentuje fragment Psalmu (72: 7), fragment, który brzmi: „Z malarstwa serca wytryska ich niegodziwość, dobywają się na jaw pomysły”²²⁸. Przypomnienie tutaj myśli Bubera jest tym bardziej usprawiedliwione, że nie potępia on ludzkiej fantazji, wyobraźni (a więc zdolności tworzenia obrazów), o ile podlega ona ukierunkowaniu. Myśl swą Buber wyklada na gruncie teologii judaistycznej, która mówi o dwu „jecer”, dwu stronach czy dwu czynnikach ludzkiego serca. Jedną z nich zwykło się nazywać wprawdzie „złym popędem”, ale – twierdzi Buber – nie jest ona zła z istoty, lecz tylko o tyle, o ile nie podlega ukierunkowaniu. Drugą jecer, obok, powiedziałbym, wyobraźni, ma być „kierunek”, „ukierunkowanie”. Nie trzeba podkreślać szczególnie, że problem ukierunkowania jest pierwotnym dla obrazów *Genesis*. Jednak „igranie”, „igraszka”, „gra” – jak zobaczymy, wydają się stanowić rajski aspekt życia, skoro nie znają jeszcze ukierunkowania. Ani jego braku.

Problem, którego tu dotykamy znany był dobrze „Innemu”, który pisze w swym „Pamiętniku” o swych daremnych próbach odróżnienia tego, co „oparte jest na fundamencie przeżyć istotnych” od tego, co zrodziło się w jego „chorej wyobraźni”²²⁹.

Problemu tego zdaje się nie zauważać Eliade. W jego przekonaniu wyobraźnia jest spontaniczna, ale nie pociąga za sobą samowoli („indywidualnej inwencji”): wyobraźnia „imituje wzorce – Obrazy”, działa mocą praobrazów, stamtąd bije jej źródło²³⁰. Jak gdyby wyobraźnia nie mogła być czczą fantazją rodzącą pseudoobrazy? (Odróżniałbym wyobraźnię od wnioskującej „wobraźni”, „przejrzienia”.)

— Rozegnajcie te chmury, na cztery wiatry!

— Te cienie na sklepieniu nieba nie dają się oderwać od człowieka. Chodzą za nim krok w krok. Rozwiewane nieustannie w cztery strony, cztery, na krzyż.

— Rozegnajcie je!

— Graj ci w raj? Na tym padole?

— Boisz się gry i grania igrania? Dla wszystkiego pragniesz racji naturalnej, to znaczy potępiasz wszystko, co nie z prawa ziemi, co nie z konieczności, co nie z potrzeby, nie z funkcji, nie z dołu pochodzi? Czyżby człowieczą aktywnością człowieka byłyby obróbka, przerób, praca...? Czyżby ludzkim był ten punkt

²²⁴ Budda.

²²⁵ Stwierdzając to Schopenhauer od razu dodaje: „Nie jest to na pewno nowa prawda” (*Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1994, tom I, s. 31).

²²⁶ Bolesław Leśmian, pierwszy fragment z wiersza *Spójrzystość* (z cyklu pod tym samym tytułem). Drugi fragment, „W oczu swych czary idziesz” z wiersza Leśmiana *Gdyś nagle pobladła*.

²²⁷ Wiersz *Kłęska*, z tego samego cyklu.

²²⁸ W jego przekładzie; Martin Buber, „Obrazy dobra i zła”, w: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, PAX, Warszawa 1990, s. 182.

Ten fragment *Psalmu* w innych przekładach brzmi:

— „Ich nieprawość pochodzi z nieczułości, złe zamysły nurtują ich serca” (BT, 1971, tamże przypis: „«nieczułości», dosłownie: «otyłość»”);

— „Wytrzeszczyły się od tłustości oko ich, wezbrały urojenia ich serca” (przeł. Cz. Miłosz);

— „Obnoszą się dumnie ze swą otyłością, serce ich jest pełne złych myśli” (BiZTB, „brytyjka”);

— „Jakby z tłuszczu wyrasta ich nieprawość. Idą za żądzami serca” (przeł. L. Staff, Wydawnictwo Dabar, Toruń 1994, s. 104).

(Jakże odmienne te przekłady, a jakże niejednoznaczne jest nawet Pismo, pomyśleć, że nie brak ludzi przekonanych, iż w Piśmie wszystko stoi „czarno na białym”, a nawet „jasno po polsku”. Czy jeden z tych przekładów jest najwłaściwszy, czy poprzez nie wszystkie przybliżyliśmy się do sensu oryginału – nie do oryginału, ale do sensu oryginału?)

²²⁹ Zob. fragment wyżej cytowany w części „Prefiguracje”.

²³⁰ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, KR, Warszawa 1998, s. 23.

widzenia, który wszystko zamienia w surowiec, „materiał pracy”? Materialistyczny punkt widzenia... Czyż nie wiesz, że świat, świat człowieka zaczyna się dopiero tam, gdzie kończy się konieczność, gdzie pojawia się, zjawisko, ukazywanie się, kształt, postać królują? Gdzie mienić się, migotać, mglić to być! Nie ściągać w dół człowieka.

— Okręty na niebie, Lewiatanie...

— Wirujące postacie na niebie? Jednak niebo *Genesis*, zapewne z powodu braku widnokreśgu, kolistej linii horyzontu, z powodu spłaszczenia, osłabia symbolikę tego wiru szczęścia, który godzi nieskończoność ze skończonością. Niebo jest bowiem obrazem ruchu obrotowego, obrazem związku ograniczenia i nieskończoności.

Genesis 1-25.

Uczył więc Pan dzikie zwierzęta



— Pawłowski mówił o zabawie z fotografią. W moim odczuciu nie chodzi o „fotografię”. Raczej o zabawę fotografowania rąk, zabawę fotografowanych rąk, zabawę z własnymi rękoma.

— Idzie, idzie kominiarz po drabinie, fiku miku, już w kominie.

— Puszczanie cieni rąk na ścianie było radością wielu. Czterdziestoletni Kafka wspólnie z Dorą Diamant bawili się w ten sposób wielokrotnie.

— Cienie, które z ręki na ścianie czynią psa głowę, krowę, dziób kaczki, i inne igraszki.

— Figle?

Ponieważ wybrałem około trzydziestu zdjęć, przyszło mi do głowy, żeby potraktować to jako ilustracje do Księgi Rodzaju, do *Genesis*. Tam jest trzydzieści jeden wersetów. Stąd się wzięły te tytuły, to opowiadanie. ... Potem się zorientowałem, że te słowa stwarzają jakiś inny podtekst. Że można to traktować również jako próbę uruchomienia jakiejś innej warstwy wyobraźni. Więc niech tak sobie będzie...

Dlaczego może mi jeszcze wpadł ten pomysł *Genesis*... Dostałem wtedy Sandauera *Bóg, Szatan i Mesjasz*. ... On zrobił takie tłumaczenie Biblii na język polski. Ja mam pewien sentyment w ogóle do kultury żydowskiej. I zafascynowało mnie to jego tłumaczenie. Było ono tak żydowskie w języku polskim... Wiesz, przetłumaczyć: *I powstał męt – zamęt*. Tylko Żyd może to sformułować: *męt – zamęt*. ...

Dla mnie to była jakaś interesująca przygoda z obserwacją własnych rąk, z notacją gestu, wyrażaniem czegoś przy pomocy gestu... Nie wszystkie te zdjęcia są technicznie poprawne, ale nie przywiązywałem wtedy większej wagi do tej technicznej strony... W niektórych przypadkach robiłem jeszcze jakieś zabiegi... Tutaj dodałem czerń, tam jakieś retusze, zresztą kiepskie.

W pewnym momencie ktoś mnie namawiał, żeby zrobić taki albumik, żeby to na sitodruku wydrukować. No ale okazało się, że to jest tak kosztowne, że nie byłoby mnie na to stać. ...

Pierwszy powód to był – rzeczywiście – spróbować obiektyw. W momencie kiedy już wsadziłem łapy pod ten obiektyw, wiesz, zobaczyłem to na tle chmur... no to, to zaczyna się zmieniać stosunek, to już przestaje być techniczną próbą, jakoś człowiek to sobie tam zaczyna układać, szukać jakiegoś wyrazu, jakiegoś...

No więc to zabawa z fotografią...²³¹

Tu [w fotografii] koncepcja szybko sprawdza się w realizacji. ... W ogóle mam pewną obsesję szybkiego rezultatu ... Mam zaufanie do takiej pracy, którą mogę traktować jako cel bezpośredni, a więc tak jak np. zabawę.²³²

Jak pamiętamy, o Genesis Pawłowski wyraził się podobnie „No więc to zabawa z fotografią” (w rozmowie z Hauptem). Maciej Pawłowski komentuje: „Słyszę to zdanie – rzucone było mimochodem, bez żadnej głębszej myśli. W momencie odkładania fotografii i sięgania po kolejną porcję dokumentacji. Faktem jest, że Tata często mówił «zabawa» o tym, co akurat robił albo pytał innych «W co się teraz bawisz?». Może można wyciągać z tego jakieś psychoanalityczne wnioski, ale jestem pewny, że w przypadku rozmowy z Hauptem (w przeciwieństwie do wywiadu Garzteckiego) było to rzucone całkiem bezmyślnie” (1999). „No więc to zabawa z fotografią”. Pawłowski wiąże istotę sztuki z zabawą. Zauważmy „cel bezpośredni” – zabawa spełnia się w sobie samej, nie ma jakiegoś zewnętrznego celu poza sobą. Zabawa, czy szerzej: gra. Odnoszę, że w bibliotece Pawłowskiego znajdował się polski przekład *Homo ludens* Huizingi – przekład ten, z języka niemieckiego, błędnie zawężył sens „Spiel” do zabawy, słowo to ma szerszy zakres, podobnie zresztą szersza jest intencja tekstu Huizingi – ogarnia grę. Jedno niemieckie słowo „spielen” oznacza zarówno „grać” jak i „bawić się”. Sztuce i estetyce pojęcie gry oczywiście bliskie jest ze względu na muzykę. Stąd „gra świata”. Znaczenie idei gry dla sztuki podkreśla zapewne najbardziej H.-G. Gadamer. Rozwija on teorię sztuki jako gry²³³. Gadamer próbuje pojąć sztukę jako grę, na podobieństwo gry, co nie musi znaczyć, że sztukę uważa za grę. To Dilthey, prekursor estetyki hermeneutycznej, między wierszami rzucił twierdzenie: „Sztuka jest grą”²³⁴.

Jak liczne są dzieła Twoje, Jahwe!

Ty wszystko mądrze uczyniłeś:

ziemia jest pełna Twych stworzeń.

Oto morze wielkie, długie i szerokie, a w nim jest bez liku żyjątek

i zwierząt wielkich i małych.

Tamtędy wędrują okręty,

Lewiatan, którego stworzyłeś na to,

aby w nim igrał.²³⁵

To ów duchowy aspekt bytu – można by powiedzieć rajski aspekt – przy którym nie ma jeszcze rozeznania dobra i zła. Nie ma jeszcze moralnego dążenia do Boga, nie ma ucieczki od Boga, dlatego, że nie istnieją jeszcze kierunki w stronę i od strony Boga, jest natomiast wyłącznie ruch wokół Boga, swobodne igraszki przed obliczem Bożym, na podobieństwo ...

Lewiatana, którego „Pan stworzył na to, aby z nim igrał” [Ps 104:26], bądź na podobieństwo fal morskich mieniących się w słońcu.²³⁶

Skrzydła i ręce

Kiedy odchodzę dalej

nie zatrzymuj mnie

to jest droga w światło

ręce ze wszystkich stron

ruchliwe ręce

rozpraszają mnie i roznoszą

i zaczyna się tropienie

i zaczyna się gra

świąteł i rąk i są cienie

Na białych obłokach

cienie rąk i skrzydeł

choć nie ma między nami aniołów.²³⁷

²³¹ Andrzej Pawłowski w rozmowie z Adamem Hauptem, 1983, fragmenty spisane z taśmy magnetofonowej, kasetka I, strona B.

²³² Cyt. za Juliusz Garztecki, „Andrzej Pawłowski czyli zabawa”, „Fotografia”, nr 3, 1966.

²³³ Hans Georg-Gadamer, *Prawda i metoda oraz Aktualność piękna*.

²³⁴ Wilhelm Dilthey, „Wyobrażenia poetycka i obłąd”, w: *Pisma estetyczne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1982, s. 15.

²³⁵ Księga Psalmów 104 (103):24–26, przeł. Benedyktyni Tynieccy, BT 1965. Por. *Księga Mądrości*, 19:8–9 (przeł. ks. Stanisław Papier): *Ujrzawszy cuda godne podziwu Byli jak konie na pastwisku i jak baranki płąsali* (w BT 1971 zamiast „płąsali” przekład „brykali” – czyli igrali, oddawali się igraszkom, grze).

²³⁶ Paweł Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przełożył i przypisał Zbigniew Podgórzec, Wydanie nowe, przejrzone i uzupełnione [III-cie], Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 235. Brak „pionu” ukierunkowania. Obecne jest już Centrum, wokół którego igranie wiruje.

²³⁷ Tadeusz Różewicz, „Skrzydła i ręce”, w: *Wiersze*, PIW, Warszawa 1974, s. 95.

Wiersz *Skrzydła i ręce* powstał pod koniec lat pięćdziesiątych („Pięć poematów”). Jeszcze raz zadziwiające zestawienie: ręka, cień, skrzydła, obłoki. Za grą smutek, znikomość. W roku 1967 (*Zamknąłem dłoń*) podobne motywy, dłoń, która zatrzymuje cienie, przeciekają jej przez palce, zbieżność płynie/ptonie²³⁸.

- Pewne obrazy Genesis są bliższe temu zapomnieniu w igrasce, w kręgu swego własnego ruchu, niż patosowi rozdarcia pomiędzy dołem i górą.
- Zawisły między, i bujają.
- Być może nawet przewyciężanie, podniesienie czynią coś lekkim.
- Ziemię na „lekką” przechrzcić trzeba...
- Ołowi, a nie skrzydeł potrzeba człowiekowi, pamiętajcie! Pamiętasz, kto to mówił, Bacon?
- Igraszka? Radość? Szczęście? Bez poczucia odrzucenia, obcości? Skrzydła tych dłoni igrają w promieniach słońca. W teatrze nieba. Jak ta maleńka muszka Hipolita, i księcia Myszkina? Każdy motyl, ptak, źdźbło trawy, wszyscy uczestnicy uczy, chóru świata?
- Te ręce oderwały się już od swego właściciela, i aktora, ich własna gra, w widoku, stała się sama dziełem.
- Pewne hinduskie, religijne wyobrażenie ujmuje cały świat jako plac boskiej zabawy. Stworzenie jako „grę Boga”, *leela* bodajże, nie pomnę jaki Mistrz o tym uczy. Co jednak najciekawsze, z tym wyobrażeniem splecione jest szczególnie pojęcie duchowości, z jej istotą wiążące grę, zabawę. Znaczy to: każda czynność staje się uduchowioną wraz z tym, gdy nabiera charakteru zabawy, przemienia się w grę. W konsekwencji zadaniem człowieka, dążącego do duchowości, staje się przemiana swego życia w grę, w zabawę.
- Nie mogę oprzeć się skojarzeniu i wtrącę, że Bóg Starego Testamentu nie stworzyłby świata bez udziału, a nawet pomocy Mądrości, która przynosiła mu radość gry. *Ja byłam przy nim Mistrzynie, rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim, igrając...*²³⁹
- Czy dla wschodniego Mistrza duchowość zbieżna jest z właściwym dla podejścia grającego dystansem do tego, co robi, z jego bezinteresownością?
- Grający nie jest graczem w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje giełda czy kasyno. To *player*, lecz nie *gambler*!
- Niegdyś, gdy w kręgu śródziemnomorskim spotkać można było jeszcze filozofów, czyli miłośników mądrości, życie, za Pitagorasem, porównywano do święta ludowego, nie ceniono jednak sobie najwyższemu udziału w igrzyskach czy handlu. Najwyższą pozycję zajmowali widzowie, miłośnicy prawdy. Prawdę bowiem przedkładano nad sławę i władzę. Spojrzenie z zewnątrz, z oddali, na coś, w czym jednak się uczestniczy, przybliżać ma do prawdy.
- Wtedy patrzysz na swe życie, na siebie, jak gdyby z drugiego brzegu, z tamtej strony, nieba.
- Jak na widowisko? Teatr?
- Znaczyliby to, że ten rys duchowości człowieka, który wiążemy z grą, polega na zdolności bycia nie tyle graczem, co widzem? A przecież, nie ma gry bez widzów, a każdy gracz, czy aktor o tyle jeszcze gra, o ile potrafi spojrzeć na to, co robi równocześnie od strony widza? Słuchacza? Z punktu ponad sobą?
- Jak wiadomo, musisz się oddalić, musisz nabrać dystansu, aby zobaczyć jak coś wygląda. Czym jest. Pożądanie czyni cię ślepy na wszystko, co jest mu obojętne. Każda potrzeba zawęży pole twojej uwagi, przykuwa cię do tego, co może ją zaspokoić. Przykuwa, zniewala!
- Wschodni Mistrz zapewne doceniłby w tym oddaleniu, w tym wycofaniu się, zdolność do nieutożsamiania się z rezultatem. Zdolność oderwania się od rezultatów, to znaczy niewiązania z nimi swej własnej osoby i upatrywania w nich czegoś ponadosobistego, ze względu na co czyni się wszystko, by gra wypadła jak najlepiej?
- Ponad osobiste, ponad swe własne intencje wykracza twórca, gdy i o ile tworzy...
- Hinduizm jednak w „wyrzeczeniu się owoców własnych czynów” widzi rzecz najwyższej powagi, zdolność do ofiary²⁴⁰.
- Bezinteresowność, wyrzeczenie się dokonań. Ofiara...
- Z samego siebie. Z własnej osoby, z własnego Ja.

²³⁹ Księga Przysłów, 8:30–31, przeł. ks. Władysław Borowski CRL, BT 1971.

²⁴⁰ Por. Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, przeł. Stanisław Tokarski, Warszawa 1994, Rozdział 194. Tamże cytując z *Bhagavadity* (IV, 20): „Wolny od przywiązania do owocu czynu, / pogodny wciążyć i niezależny, / nawet jeśli uczestniczy w działaniu – niczego nie czyni” (s. 160).

— Nawet stworzeń gra podlega prawu ofiary.

— W grze za najbardziej znamienity uważałbym ten jej rys, że przynosi coś nieprzewidywalnego. Nieprawdopodobnego. Mimowolnego. Niezamierzonego i nie dającego się zamierzyć! Niepowtarzalną sytuację. Niespodziany układ, zestrój... Wydzwięk... A gdy oto gra to przynosi, a przynosi jak dar niejako darmo dany, niewypracowany, to jeśli nawet stało się to wbrew dotychczasowym dążeniom grającego, te już odtąd nic nie znaczą, a on sam, oddany wylaniającemu się w tym procesie pięknu gry, pięknu tego układu, zestroju, wydzwięku, bez żadnej męki, bez bólu wyrzeczenia zapomina o swych dążeniach, a nawet o sobie.

— Tak. W oddaniu się pięknu nie ma nic z gwałtu, nic z poddania się przemoccy.

— Ofiara bez bólu?

— Piękno nie zniewala lecz wyzwala!

— Rzeczywiście, aby wejść w grę trzeba porzucić swe plany... życiowe.

— Aby widzieć piękno gry trzeba stanąć niejako poza nią, samemu być widzianym.

— Jak powiedziałby, zapewne, cytowany przed chwilą, chociaż nie nazwany z imienia, Schopenhauer, możliwe jest to dzięki „zaprzeczeniu woli”, „woli życia”, presji życia, i dzięki „zniesieniu egoizmu”. Uwolnieniu się od wszelkich „motywów”, gdzie motyw tam przeciw egoizm. Wraz z tym zaprzeczeniem znika też Ja, „charakter”, czyli źródło projektów, pragnień. Intencji. Nie mogę się powstrzymać od uwagi, że w tym kontekście Schopenhauer przywołuje pojęcie łaski...²⁴¹ Czy jednak w grze dochodzi do jakiegoś „poznania”, powiedziałbym: widzenia, oglądu, wglądu w istotę istnienia, „poznania”, które miałyby zastąpić zaprzeczoną „wolę”?

— Genesis ożywia tęsknota za Rajem. Genesis ożywia tę tęsknotę, tę nadzieję powrotu do rajskiego stanu. Dzieje się to na dwa sposoby. Pierwszy aspekt już został powyżej wspomniany, to aspekt gry, igrania. Mit raju obecny jest w Genesis również dzięki wyobrażeniu harmonii pomiędzy człowiekiem a naturą. W konsekwencji do Genesis odnosi się mit upadku człowieka. Harmonia została utracona, jak Raj – a co najmniej jej brak.

...grzech pierworodny naruszył ową harmonię stworzenia, przeciwstawił człowieka przyrodzie, co w sztuce nowożytnej bardzo wyraźnie uwiadacznia podział malarstwa na pejzażowe i portretowe. W tym pierwszym człowiek początkowo jest przytłoczony, następnie staje się detalem, aby wreszcie zupełnie zniknąć z krajobrazu, a w drugim – wszystko co go otacza, przestaje być własnym życiem, staje się tylko tłem, aby następnie zniknąć z portretu.²⁴²

O tym, że ręka portretuje człowieka i posiada zdolność „portretowego ujawniania metafizyki bytu ludzkiego” Florenski wie dobrze. Rękę określa jako drugi po twarzy „organ wyrażania i zespalania cech charakteru”²⁴³. Cytowane uwagi Florenskiego mają dla nas znaczenie dlatego, że w rękach Genesis widzimy zarazem krajobraz.

Zapewne owocem tego rozbicia, nad którym Florenski boleje, jest przekonanie, że twarz i ręka wyrażają odmienny stosunek do świata: że przez twarz mówi uczucie, a przez rękę wola. Jak pisze o tym Antoni Kępiński: „w ręce, podobnie jak w twarzy, maluje się historia życia, szczególnie historia aktywnego stosunku do rzeczywistości ... jeśli twarz jest zwierciadłem stosunku emocjonalnego do otoczenia, to ręka odzwierciedla stosunek wolicjonalny. Z pomocą ręki człowiek wypowiada swoje fiat otaczającemu światu, staje się jego twórcą”²⁴⁴.

Jednak, jeśli nie ręka, to dłoń jest organem serca, „stąpa nie dalej niż uczucie”.

— Mit ten doczekał się wielu interpretacji. W każdym razie, jedna z nich Raj czyni synonimem sytuacji wolnej od walki o byt, wolnej od potrzeby dokonywania rozróżnień na dobro i zło, w której każda czynność wolna jest od wysiłku, od dążenia ku czemuś, sens spełnia w sobie samej... Jak gra. To sytuacja człowieka, który żyje w harmonii ze światem, będąc jego spójną częścią, gdzie brak zagrożeń, niebezpieczeństw, gdzie brak gwałtu i przemocy. Ponieważ żyć dla człowieka znaczy być istotą skazaną na potrzebę układania się z naturą, a więc chcąc nie chcąc postawioną naprzeciw natury, skazaną na udział w kręgu przemocy, tym samym wszelkie igrania wydają się tylko urojonymi rajami.

²⁴¹ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, tom I, PWN, Warszawa 1994, s. 608–621.

²⁴² Paweł Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, przełożył i przypisami opatrzył Zbigniew Podgórzec, Wydanie nowe, przejrzone i uzupełnione [III-cie], Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 188.

²⁴³ Tamże, s. 94.

²⁴⁴ Antoni Kępiński, *Poznanie chorego*, PZWL, Warszawa 1989, s. 97.

Natura

Genesis czyni ręce krajobrazem, podkreśla naturalność ręki. Człowieka. W jednym obrazie Genesis łączy się prehistoria człowieka z jego aktualnym dokonaniem. Bruzdy na dłoni są równie naturalne jak bruzdy na roli.

²⁴⁵ Andrzej Pawłowski w rozmowie z Adamem Hauptem, 1983, nagranie magnetofonowe, kasetą 1, strona B.

— *No, co można z formy, znanej formy, uzyskać... przez to zbliżenie i przez to, że się pojawia na ręce znak natury, wiesz, tak czytelny jak te ślady papilarne, wiesz, że ona ma w sobie coś z tego, jak rola uprawiana, jak kora na drzewie, jak...* – tymi słowami Adam Haupt zwracał się do Andrzeja Pawłowskiego, który pokazywał mu swe Genesis²⁴⁵.

²⁴⁶ Zbigniew Herbert, z wiersza „Wrócenie”, z tomu *Struna światła*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 75.

— Próbną fotografią siódmego obrazu cyklu, którą mam przed sobą, wypadła o wiele lepiej niż ostateczna. Jest mniej kontrastowa, dzięki czemu nie uległy wybieleniu całe partie doliny dłoni... Pola układają się po jej łagodnie wznoszących się, miękkich pagórkach. Bruzdy rozchylone, kleiste, soczyste, wilgotne... — Dlaczego Herbert pisze o „dolinie dłoni”?

*Wszystkie linie wgłębiają się w dolinie dłoni
W małej jamie, gdzie bije źródło losu
Oto linia życia, patrzcie przebiega jak strzała.*²⁴⁶

Genesis 1-21..

I stworzył wieloryby ogromne



— Obraz bruzd na roli sugeruje żyzność. Obraz doliny wskazuje na płodność. Macierzyństwo? Oto natura, wieczna rodzicielka.

Ręce, niczym krajobrazy (krainy raczej, łądy), w których widzimy zarazem prazwierzęta, pragady, mroczne prabestie, dinozaury jakiegoś. Preformy.

— W każdej ręce czai się gad.

— W węzowej rekawicy...

— Genezyjski, rajski? Wąż?

— Praszczur.

— W każdym człowieku drapieźca i łup.

— Pod-, podlejsze nice.

— Śliskość, lepka maź, okrywa ziemię.

— Wężowe plemię.

— Patrząc w niektóre obrazy Genesis mam uczucie jakbym sam znajdował się w jaskini, jakbym patrzył z mięszu, z mrocznego dna ziemi. Przez śliskich postaci własnych rąk szczeliny... Śliskich. Wypotworniałe ciała! Larwiaste. To dewianty. Mutanty! Masy ciała, w zwarciu. Zewłoki jeszcze nie uformowane, a już naznaczone zmarszczką spękań. Krocze, co nie rodzi, a się rozrywa, przewraca na nice. Ściągnięta struna napięta do granic, a bez wdzięku melodii.

— Genesis nie kłamie, jak to się często przydarza malarzom krajobrazów. Jakże dalekie naturze, jej prawu, są widoki, które oni odmalować potrafią. Widoki natury, rzeczy, w których nie ma już natury, nie ma rzeczy. Przemilczają cenę istnienia, narodzin. Z rysów świata wymazują pot, krew... Pęknięcie, rysę, rozerwanie...



— Jednak mimo, a może ponad to, widzę piękno.
— Istnienia? W tej antynomicznej, cierpiącej naturze jego?

Na co mi wasza przyroda ... Co mi po tej całej piękności, kiedy w każdej minucie, w każdej sekundzie powinienem i muszę wiedzieć, że nawet ta maleńka muszka, która brzęczy teraz koło mnie w promieniach słońca, ona nawet jest uczestniczką tej uczty, całego chóru, ma swoje miejsce, lubi je i jest szczęśliwa, a ja tylko jestem wyrzutkiem i jedynie wskutek mojej małoduszności nie chciałem tego dotychczas zrozumieć.²⁴⁷

Poprzez użycie naszych rąk, w obrębie natury sprawiamy drugą naturę dla nas samych.²⁴⁸

Ta piękna całość wyłaniająca się z rąk artysty, który ją formuje, jest tylko odbiciem wyższego piękna, rezydującego w tej wielkiej całości – naturze.²⁴⁹

To zdanie niemieckiego romantyka Karla Philippa Moritza (1757–1793) należy do najtrafniejszych, jakie można odnieść do *Genesis* Pawłowskiego. Moritz pisał również: „Do natury tego, co piękne należy i to, że jego źródło nie znajduje się w granicach władzy myśli, a polega na jego własnym stawianiu się”.

Romantyzm niemiecki zna i ceni sobie ideał – by użyć określenia Pawłowskiego – „formy naturalnie ukształtowanej”. Do charakterystycznych sformułowań należą niewątpliwie także te słowa Friedricha von Schlegla: „Wszystkie święte gry sztuki są tylko odległą imitacją nieskończonej gry świata, wiecznie samotworzącego się dzieła sztuki”²⁵⁰.

Podobnie w romantyzmie polskim, u Norwida, po części u Słowackiego znajdziemy pokrewną myśl. Tym niemniej ich sformułowania dalekie są od kultu natury. Ujmują ją zawsze w perspektywie wyższego powołania – ku temu, co wyższe – powołania, którego podjęcie jest zadaniem człowieka. W zadaniu tym nie chodzi ani o powrót do natury (rzekomego raj), ani o ucieczkę od natury (rzekomego więzienia). Romantycy polscy wskazują na zadanie jej podniesienia, przemiany, również w osobie samego człowieka.

Słowacki: „Z ziemi wyprowadzić Ducha Bożego na twórczość i światło”²⁵¹.

Norwid: „Człowiek z ziemi żywotności zasób wyciągając obowiązany jest ją podnieść i uświęcić godnością idealizacji twórczej”²⁵². U Norwida owo przemienienie-podniesienie natury (przemienienie-podniesienie symbolizowane przez *transfiguratio* mszy) nie ma nic z gwałtu, przeciwnie, zakłada zaufanie w porządek natury.

Według Dürera sztuka byłaby wydzierana naturze (wydzierana, protestantyzm! – wg Maxa Webera protestantyzm stanowił siłę sprawczą gospodarki kapitalistycznej). Pisał: *Denn wahrhaftig stekckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie – Sztuka bowiem mocno tkwi w naturze i tylko ten ją posiada, kto potrafi ją stamtąd wyrwać*²⁵³. Można wspomnieć również, że Dürer wiąże talent, „dar” z wpływem gwiazd i znaków zodiaku, określając go jako „inspirację zgóry”.

W jednym obrazie *Genesis* kreśli wznoszącą się linię, która ciągłym ruchem biegnie od nieznannej przeszłości, z mrocznych prągłębni ziemi-natury, poprzez punkt terażniejszy ręki-człowieka, ku nieznannej przyszłości. Ukazuje rękę-człowieka, w której ta przeszłość jest wciąż obecna, rękę, której czyn dokonuje się mocą złożoną w niej przez tę przeszłość, która ją i samego człowieka wyłoniła.

Genesis I-27.

Na męstwo dzieląc i na żeństwo

²⁴⁷ Fiodor Dostojewski, *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1984, s. 460 (z cytowanej już „spowiedzi” Hipolita, zob. wyżej).

²⁴⁸ Ciceron, *De natura deorum*, Księga II.

²⁴⁹ Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, Tübingen 1962, s. 77–78, cytuję za T. Todorov, *Theories of the Symbol*, Ithaca, New York, 1982, s. 154.

²⁵⁰ Friedrich von Schlegel, *Gespräch über Poesie*, cyt. za H.- G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*.

²⁵¹ [Dziennik], 18 listopada 1847, cyt. za: Juliusz Słowacki, *Dzieła*, tom XI, s. 278.

²⁵² Cyprian Kamil Norwid, *Promethidion. Epilog. VI.*, w: *Pisma Wybrane*, tom II, s. 315.

²⁵³ Przekład za E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, z języka angielskiego (*An Essay on Man*) przeł. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 251, tam za: W. M. Conway, *Litrary Remains of Albrecht Dürer*, 1889, s. 182. W przekładzie zamieszczonym w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1985 (nie znajduję nazwiska tłumacza) s. 73: *Prawdziwie bowiem tkwi wiedza sztuki w naturze: kto umie ją stamtąd wydobyć, ten ją posiada*. Autor tego przekładu kierował się przekonaniem, że *Kunst* znaczy „umiejętność”, mocniej: „wiedza o sztuce” (s. 87, przypis 3, s. 90, przypis 49), tu z kolei słowo to oddał jako „wiedza sztuki”.

²⁵⁴ Te słowa Karl R. Popper wypowiada dyskutując problem ewolucji (*The Self and its Brain*, New York 1977, s. 451). Wątpić można, czy teoria ewolucji ma podstawy, aby określać etapy ewolucji jako „wyższe” czy „niższe”, by mówić o postępie.

Nazwisko Poppera, autora *Spoleczeństwa otwartego*, warte jest tutaj przypomnienia przede wszystkim dlatego, że wielokrotnie walczył on z ideą awangardy i rewolucji, ideą zaczynania wszystkiego „od nowa”. Podobne konsekwencje ma tak ważny dla Pawłowskiego ideał „formy naturalnie ukształtowanej”.

Czerpie on z pokładów, z zasobów, które odłożyła w nim praca pokoleń, gatunków...

W tej perspektywie każde dokonanie człowieka ukazane jest jako „wyższy etap czegoś, co biegnie wstecz, aż do początku życia” ²⁵⁴. Biegnie w przód. Ów ciągły ruch nazywamy ewolucją. Punktem – lecz nie cezurą – na linii tego ruchu jest człowiek. Znaczyliby to, że ewolucja techniki stanowi kontynuację procesu, który dał początek nam samym?

— Najstarsze skamieniałości przedstawiciela gatunku *Homo* datuje się na dwa i pół miliona lat. Znalezione w Uraha, we wschodnioafrykańskim Malawi. Skądinąd, w tej perspektywie cóż znaczy cezura narodzin Chrystusa, te dwa tysiące lat po...?

— Gdy słyszę dwa i pół miliona lat widzę tylko mrok.

Genesis obca jest myśl, iż człowiek jest istotą, która kładzie nowy fundament, daje nowy początek, stanowi próg, od którego wszystko zaczyna się inaczej. Natura nie jest obcą, wrogą człowiekowi siłą, nie jest tylko materialem, w którego podboju, podporządkowaniu człowiek wykuwałby swe człowieczeństwo. Świat nie jest polem walki.

— Orgii, rozpusty!

Człowiek *Genesis* nie spełnia się poprzez gwałt. Wyrasta z mroku natury, ale przekracza jej obręb, jej krąg, krąg przemocy sił.

— Bez użycia siły wyzwala się z pola siły ciężenia?

— W człowieku, natura przekracza siebie?

— Cud?

— Zabawa, gra?

Forma (nad-)naturalna

Obrazy *Genesis*, a najdobitniej pierwszy i ostatni z roku 1984, ręce człowieka, a przez to również człowieka, twórcę, ukazują w ruchu pomiędzy dwoma planami, z których żaden nie jest tłem. Niebo tłem przecież nie jest, raczej pierwszym planem obrotów spraw ludzkich.

Ziemia i niebo. Pomiedzy tym, co naturalne i co ponad. Z ciemności, na jaw, w światło. Na świat.

Ręce *Genesis* wyłaniają się z natury – od dołu, z ziemi, z materii, z nieświadomości... – same są naturą, jakkolwiek kierują się ponad nią. Ku czemuś, co je przewyższa. Wraz z formą gestu, a wreszcie wraz dziełem, które tworzą, w każdym obrazie (cyklu), sięgają ponad...

Jaki jest stosunek sztuki, jaki jest stosunek twórcy do natury? W swej teorii sztuki Pawłowski podejmował to pytanie wysuwając koncepcję „formy naturalnie ukształtowanej”.

W tym miejscu nakreślę pewne wątpliwości, jakie może budzić idea „formy naturalnie ukształtowanej” ²⁵⁵. Oto ciąg pytań:

Czy koncepcja ta sprowadza się do negacji sztucznej formy? Kto byłby przeciwnikiem „naturalnie ukształtowanej”, jeśli jej alternatywą miałyby być forma „sztuczna”? Jak komunał estetyki powszechnej głosi, klęską dzieła jest sztuczność jego formy, z niesmakiem odchodzi każdy odbiorca, któremu przyszło tę sztuczność odczuć.

Jeśli „naturalność ukształtowania” pojąć dosłownie jako zgodność z prawami natury, czy wtedy jakkolwiek inna forma jest możliwa? W tym rozumieniu idea ta okazałaby się pusta, skoro nie można by sobie wyobrazić sytuacji z nią sprzecznej.

Sądzę bowiem, że „naturalność ukształtowania” najpewniej nie może być pojęta dosłownie jako zgodność z prawami natury. Jeśli zatrzymamy się na poziomie realnego podłoża dzieła, jego materii i procesów, którym ona podlega, to wówczas postulat zgodności z prawami natury wydaje się zupełnie zbędny. Chcąc nie chcąc, na tym poziomie wszystko pojawia się tylko zgodnie z prawami natury, a gdyby pojawiło się coś wbrew prawom natury...? Z punktu widzenia naukowego dopuszczanie takiej myśli jest oczywiście skandalem, nauka wdaje się w badanie przyrody zakładając, że na poziomie prawidłowości nią rządzących pozostaje niezmienna, stała, w przeciwnym razie, gdyby świat nie

²⁵⁵ Każda uczciwa próba zrozumienia napotyka przeszkody, w przeciwnym razie udajemy, że rozumiemy, dajemy sobie coś zbyt łatwo powiedzieć, albo nie ma nic do zrozumienia – zostajemy wówczas przy tym, co „dobrze wiemy”.

był tak ułożony, nie dałoby się nic ustalić, ewentualnie dzisiejsze ustalenia nauki jutro miałyby archiwalną wartość, żadne przewidywanie nie byłoby możliwe. Co więcej, jeśli nowe zjawisko wydaje się przeczyć znanym prawom natury to uczony widzi w nim trop dla poszukiwań nie znanych jeszcze sobie prawidłowości. Toteż dopuszczając myśl o pojawieniu się w świecie czegoś niezgodnego z prawami natury przystajemy na możliwość cudów. Albo na demonizm (czy tego boi się artysta wysuwając postula zgodności z prawami natury?).

To, co nazywamy naturą, i w czym upatrujemy jej naturalność, najpewniej jest produktem naszej conceptualizacji natury jednej z nieskończonej liczby możliwości tkwiących w naturze. Czy podobnie miałyby być z prawami natury?

Bonsai wydobywa ukryte, najchętniej niezwykle możliwości tkwiące w drzewku, odkrywa katując je, uciskając, raniąc, krępując, podcinając (nie mniej okrutna jest tzw. „korzenioplastyka”, lakierując). Cała nauka polega na tym samym, doświadcza obiekt na tysiące wymyślnych sposobów, atakuje go przyczynami, bodźcami i patrzy, co za sobą pociągają, co z tego wynika. Ustala zależności i czyni je techniką. (Nasza „kultura” gwałtem stoi.)

Co z kolei znaczyłyby słowa o zgodności z prawami natury na poziomie subiektywnej formy (formy spostrzeżeniowej), nie tej, jaką rzecz (stanowiąca materialne podłoże dzieła) rzeczywiście ma, lecz jaką wydaje się posiadać nam patrzącym, dotykającym... (subiektywny kształt, subiektywna struktura...)?

A na poziomie świata przedstawionego, wyobrazonego w dziele sztuki? Zamiast podjąć to pytanie raczej je wzmocnię, przypominając, że Kandinsky, z myślą o sztuce abstrakcyjnej twierdzi, iż również ona „podlega prawom natury” – i dalej – „słyszeć jej głos, być jej posłusznym to dla artysty największe szczęście”²⁵⁶. Jaką rolę odgrywa tutaj wyobrażenie naturalności, pojęcie natury, którym kieruje się sam artysta (wyobrażenie przecież kulturowo uwarunkowane, historycznie zmienne)?

W centrum uwagi sztuki wciąż utrzymuje się natura. W swej podręcznej kapliczce pojęć wielu artystów wciąż nosi to imię, „natura”. Czy fakty te nie wynikają ze stałej, chociaż zakamuflowanej, skrytej, obecności jakiegoś wciąż czynnego mitu natury? Którego nie uśmierciła nawet atmosfera materialistycznego racjonalizmu? Pozostała nostalgia?

Czy natura nie staje się synonimem bądź metaforą tego, co prawdziwe, autentyczne, nie zmyślone, nie urojone, rzeczywiste? Istotne czy istotowe (natura = istota)? Synonimem i metaforą dążenia do doskonałości i pełni? Stworzenia? Boskości? Dziewiczej pranatury? Czy to jej głos pragnie usłyszeć Kandinsky, pragnie tej „pieśni”, jak pragnie się szczęścia?²⁵⁷

Czy w postulacie „zgodności z naturą” chodzi o naturę w sensie istoty, a nie o przyrodę? O zgodność rzeczy z jej naturą, obrazu rzeczy z jej istotą? Artysta tworzy wedle istoty rzeczy, istoty w tymże tworzeniu ujawnianej i ujawniającej się? Formuje tak, jak ona się tego domaga, w gruncie rzeczy formuje więc sama ta istota, wystarczając, istocząc, iszcząc się? Natura = istota = ideał = powinność?

Nie podejmę się tutaj studium adekwatności pojęcia „prawa naturalnego” w stosunku do koncepcji formy naturalnie ukształtowanej.

Podstawowe pytanie brzmi: Po co wykonywać, robić dzieła, skoro formy naturalne występują w naturze? Czekają! Po co w takim razie sztuka? Czy nie dość formy naturalne znajdować? Wynajdywać? Trzeba je dopiero budzić, odświeżać, rozwijać, wyprzepracowywać, oczyszczać? Nie dość wynajdywać samym wzrokiem, umysłem, sercem, ze spuszczonej, beczynnymi rękoma? Ba, spojrzenie potrafi dotykać, kłaść i gwałcić. (Mistyk widzi z zamkniętymi oczami!) Dość przemieniać w samym widzeniu, a może raczej tylko i nic więcej jak przemienić się samemu, aby widzieć! Oto istota sztuki, jeśli nie cała sztuka!

Dlaczego tak rozmiłowani w naturze artyści, na widok, dajmy na to kamienia, wyciągają ręce, ujmują, nie tylko chcą dotykać, dłonią, ale szlifują, krzesają, skrapiają, nasączają, malują, ryją? Zadają cios? Odczucie przychodzi dopiero w chwili, gdy szlifują, gdy kamień odbija uderzenie?

Mam w pamięci przypadki konkretnych artystów:

Scena I. Henry Moore nie może się obejść bez spacerów po lesie bukowym, zatrzymują go pnie, konary. Rok po roku wraca na tę samą plażę, w to

²⁵⁶ Wassily Kandinsky, *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. Ewa Sagan, Politechnika Krakowska, Kraków 1991, s. 127. Sztuka ma przenikać „powłokę” natury sięgając „praw kosmicznych”, a przy tym wewnątrz je „przeżywać” (za co artyście i sztuce natura odpłaca „inspiracją”; tamże s. 133).

²⁵⁷ Czy to szczęście znane św. Antoniemu (zob. przypis...)?

²⁵⁸ Henry Moore, *Uwagi o rzeźbie*, przeł. Wiesław Juszczyk, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 506–507.
Już Alberti wyobrażał sobie w ten sposób początek sztuki: w czymś zastanym człowiek przypadkiem odkrywał jakieś zarysy, człowieka „materiał wspierał ... najogólniejszym chociaż zarysem” (Leonardo Battista Alberti, *De statua*, cyt. za: Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, PIW, Warszawa 1981, s. 108–109).

²⁵⁹ Tamże, s. 499–500 („pomysłu” – idei (*idea*) czy projektu (*design*?)); i dalej: „kamień, na przykład, twardy i zwarty, nie powinien być fałszowany ... Powinien zachować swą twardą, napiętą kamienność”.

²⁶⁰ Cytuję za listem Ernsta do Giedon; Carola Giedon-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1955.

²⁶¹ Z rozmowy A. Zamoyskiego z J. Miernowskim, „Tygodnik Ilustrowany”, 1936, II, nr 29, cyt. za: Zofia Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, Arkady, Warszawa 1974, s. 17.

²⁶² Mircea Eliade, *SSA*, s. 84. O Brancusim piszę w oparciu o liczne, rozsiane w wielu dziełach, uwagi Eliadego na temat swego „krajana” (którego zresztą nie odważył się nigdy osobiście spotkać).

²⁶³ Constantine Brancusi, „Aphorismen”, w: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band I, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1998, s. 436–437.

samo miejsce. Wspomina: „co rok dostrzegałem kamienie nowego kształtu”. Podkreśla, że aby zauważyć te kamyki, które nie odpowiadają jego „aktualnym zainteresowaniem formalnym”, aby wyjść poza te zainteresowania, brał pełną garść kamyków i oglądał je kolejno, jeden po drugim (bez oceny zwanej pierwszym wrażeniem?), „dając czas umysłowi na przyjęcie nowego kształtu”. Tam, na wybrzeżu, w lesie, Moore się uczył... rzeźby, poszerzał swą „wiedzę o formach”²⁵⁸. Na lekcji kamyków, pni... Nie poprzestał na tych spotkaniach. Czy rzeźbił, gdyż szukał czegoś, co tam w kamyku, w korze, mgliście wypatrzył? Nie, nie poprzestawał na tym, rzeźbiąc wciąż czujnie wsłuchiwał się w podpowiedzi kamienia: w bezpośrednim kontakcie, podczas pracy „wytwarza się między nim [artystą] a materiałem stosunek aktywny, tak, że materiał może współuczestniczyć w kształtowaniu pomysłu”²⁵⁹.

Scena II. Max Ernst z Giacommettim w czasie wspólnej wędrówki pochyla ją się nad granitowymi blokami z alpejskich moren. Ernst stwierdza: „Ludzka ręka nic już tu nie pomoże. Poprzestać na tym”. Nie poprzestaje, zaraz dodaje: „Wryć w nie nasze tajemnice...”²⁶⁰. Artysta nie ujawnia obecności tajemnicy, tajemnicy natury, ale wkłada „nasze” tajemnice? Wówczas Ernst poszedł tą drogą, wyrył znaki „runicznym pismem” na granitowych okrągłakach, on Ernst, który nazywał się świadkiem niezafalszowanych znalezisk.

Scena III. August Zamoyski krąży po kamieniołomie. Wzdycha przy tym: „Kamienie! Toż to poemat! Kto dziś rozumie kamienie! Taki granit! Ba, a ileż w nim odmian, ile subtelnych różnic! A bazalt, a dioryt! Im twardsza jucha tym lepsza!”²⁶¹ (twardość – niezniszczalność – trwanie – wieczność – Absolut, oto łańcuch metaforyczny, symboli kaskada). Zamoyski wprowadzie nie zamawia u dostawcy gotowych bloków kamiennych o określonych wymiarach, lecz tam, na miejscu, w kamieniołomach, szuka nie tyle określonego gładu, co postaci, jaką być może podpowie mu któraś z tamtejszych brył, czyni to jednak właśnie po to, by rzeźbić.

Poeta, który pisał o Rodinie wie, że: „Były tam kamienie, które spały, a czuło się, iż się obudzą w chwili jakiegoś ostatecznego sądu, kamienie, w których nic nie było śmiertelnego, i inne, co niosły w sobie jakiś ruch, jakiś gest, który pozostał tak świeży, jakby miał być tutaj jedynie przechowany i pewnego dnia dany jakiemuś dziecku. Gest – zamknięty, przechowany w twardym kamieniu – który z niego ponownie wytryśnie niczym źródło” (pisząc „dany jakiemuś dziecku” Rilke miał zapewne na myśli chwilę nowych narodzin, dla życia duchowego). Podobnie o kamieniach, skałach, glazach... pisali Słowacki, Aleksander Wat (*Pieśń wędrowca*). Norwid także był poetą „kamienia”.

Czy kamieniołom jest miejscem pierwszej odkrywki uśpionych postaci? Czy Geniu miał nadzieję, że pod uderzeniem dłuta ze skały wytryśnie źródło? On, który wyznawał: „Natura nigdyś mi obiektem, zawsze źródłem, Nie-wyczerpana, trzeba umieć zobaczyć, prawdziwie, *redécouvrir*, odkrywać, na nowo! Na nowo!”?

Scena IV Constantin Brancusi. Chłop, co chłopem, karpackim, pozostał także w Paryżu. Do kamienia zbliżał się z szacunkiem i lękiem. Ze wzruszeniem. Powszechnie podkreślana była jego „miłość do materii”. Z radością, cierpliwie, gładził swe kamienie, pieścił je. W zażyłej poufałości z samą ich, czynną, materią. Czuł ich tętno, „w kamieniu odczuwał pewną obecność, moc, «intencję», którą można nazwać «świętą»”²⁶².

A przecież Brancusi czynił to szlifując, wygładzając, cyzelując, w monotonnej, wielogodzinnej pracy. W ten sposób, wbrew sile ciężenia, wyzwalał je, ich głębię, do lotu.

Tworzył w przekonaniu, że „jakiś cel tkwi we wszystkich rzeczach. Aby go osiągnąć [twórca] musi się uwolnić od siebie samego”, że wreszcie jest „daleko od siebie samego, już nie związany swą własną osobą”, przy tym, co „najbardziej realne”, to jest nie przy „zewnętrznej formie”, lecz przy „idei, istocie rzeczy”²⁶³.

Scena V Michał Anioł. Scena analogiczna, dobrze znana. Artysta odrzucając, wszystko co zbędne, odlatania. (Poniżej wrócę do tego przykładu.)

Scena VI. Andrzej Pawłowski. Wiedziony koncepcją „formy naturalnie ukształtowanej” z radością dziecka na wszelkie sposoby sypie piasek. Przez ręce, sita, szczeliny... Bawi się? W każdym razie z całą powagą oddaje się tej zabawie. Próby na tym polu nazwie badaniem, „analizą”, ale i „interpretacją zjawisk” (czyż z naukowego punktu widzenia przyroda nie jest raczej dziedziną

wyjaśnień, przewidywań, niż interpretacji, czyż za właściwy przedmiot interpretacji nie uchodzą wytwory człowieka, ducha ludzkiego, obiekty czy procesy kulturowe, subiektywność?). Pawłowskiemu nie wystarczy widok pustynnych wydm, „babki” w piaskownicy czy pryzmy piasku na budowie. Nie wystarcza mu estetyka form. Intrygują go źródła form, siły formujące. Fascynują go narodziny. Proces, w którym sypiące się, przesypane, owiewane, oplukiwane ziarenka zawiązują konstrukcję, spontanicznie tworzą nadrzędną formę. Chociażby w pryzmie piasku. Widzi porządek. Narodziny porządku. Narodziny... Życia? Samoorganizującą zdolność materii, natury. W naturze widzi projektanta (jedno ze swych studiów w tym polu określi: *Nature as a designer*²⁶⁴).

Dlaczego na widok jakiegoś kamienia im, miłośnikom natury, materii, same ręce się wyciągają? Czy nie najwyższa pora, aby doprowadzić do końca ideę *ready-made* (obiekty „już-zrobionego”), *objet trouvé* („znalezionego”), ideę *acheropoiety* („nie uczynionego ludzką ręką”)? Właściwe dzieło (*opus*, należałoby powiedzieć, M. Duchamp był miłośnikiem alchemii²⁶⁵) nie jest jakimś obiektem, lecz polega na przemianie spotkanego obiektu, na transformacji dokonującej się dzięki aktowi umysłu, który nań się otwiera, na metamorfozie w samym widzeniu, w kontemplacji.

Georg von Welling, alchemik, wyjaśniał: *Naszą intencją nie jest nauczanie produkcji złota z kamieni, ale coś o wiele wyższego: wiedza o tym, jak można widzieć i rozpoznawać Naturę wychodzącą od Boga, a Boga widzieć w Naturze.*²⁶⁶

Czy przemiana obiektu w gruncie rzeczy jest pozorna, następuje w chwili, gdy opadają ci z oczu „tuski” (mówiłeś „ciemno”, a byłeś ociemniały, teraz już wiesz, że jasność istnieje, jeśli nawet cię oślepia, jeśli poraziła cię z taką siłą, że ciemno ci się zrobiło w oczach)? Czy przemiana zachodzi w tyglu spojrzenia twego umysłu, ciebie, którego potrzebuje? Wzajemna wibracja pomiędzy spotkanym i spotykającym podnosi oboje, oto właściwe miejsce przemiany? Łuk światła?

W każdym razie, dzieło dokonuje się przez wejście na wyższy poziom, na wyższy poziom świadomości (w tym punkcie zgodni byłiby zarówno M. Duchamp, alchemicy czy teolodzy ikony), w otwarciu świadomości.

**Sam kamień wśród kamieni. O, nigdy nie myślałem
o kamieniu w słowach śmierci. Zawsze odczuwałem w nim serce,
jego życia
pulsowanie, i nie w strukturach wewnętrznych, które wprawiają w podziw
gapiów, fotografów, mineralogów ...
Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także w ich snach.
Nawet drzewo, twór najdoskonalszy demiurga,
gdy jeszcze nie zasnął, dopiero zasypiał na owej krawędzi ...
na owej krawędzi skąd nieodparcie ciągnie w dół, w ciemne: w dół
i ciemne,
z którego powstaliśmy i natrętnie wstajemy ...**²⁶⁷

Prawdziwy obraz (*vera icona*) przecież nie od nas pochodzi! „Najwyższy jednak nie mieszka w dziełach rąk ludzkich”. Piękno nie jest czymś, co można zrobić. A Jego obecność jakże nietrwała, przychodzi nagle, jak błyskawica. Przy czymkolwiek.

— Piękno? W ten sposób cokolwiek staje się fetyszem!

— Tak mówią wyniośli, dla których ponizające jest spojrzenie w dół, nie schyłą się do żadnej rzeczy zwykłej, niskiej, pospolitej. Szczególnie, jeśli świętość tylko z ech ksiąg znają, odmówią wiarygodności świadkom poruszonym przy czymś znikomym, nie arcydzielny. Jakże burzy hierarchię hierarchom, kochankom tego, co szlachetne, klejnotów, złota, jakże burzy ich sama myśl, że jakiś nierozumny prostak, w pospolitym kamieniu jakimś widział... .

— Znalazł radość.

— Błogosławił.

— Nie wiem skąd charyzmat kamienia.

— Nie wiem skąd charyzmat arcydzieła. Także dzieła nie stoją otworem, nie są systemem bodźców wywołujących w widzu efekt otwarcia. Otwarcie w ogóle

²⁶⁴ „Analiza i interpretacja zjawisk” to temat wydany przez Pawłowskiego studentom w roku 1970. „Nature as a designer” to studium prezentowane przez Pawłowskiego w Sztokholmie w roku 1968, ilustrowane zdjęciami piaskowych form. Studia tego typu Pawłowski prowadził od wczesnych lat 60.

„Kamień nie jest kamieniem”, co znaczyć może, że nie jest tym, czym się wydaje, czy wydawać zwykł. A przecież... .

Już w kamienistości potencjał życia złożony jest. Naukowcy zajmujący się od niedawna piaskowymi kopcami, poruszeni są przecuciem, że mają do czynienia z procesami formotwórczymi, które leżą u początków życia. Podobnie nanobakterie, nie tylko odkryte (także w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku) zostały przez geologów, ale jak się sądzi, uformowane są przez procesy geologiczne, a nie biologiczne, wzrastają na minerałach, multiplikują się... . Słowacki widział to zresztą od dawna, czytajcie, co pisał o skalach w swym *Genesis* (jakkolwiek ludzie „światli” zawsze mieli to za brednie).

²⁶⁵ Zob. Arturo Schwarz, „Wcielenia M. Duchamp”, w: M. Janion, S. Rosiek (red.), *Maski*, t. 2, WM, Gdańsk 1986. Duchamp wyprowadził ostateczne konsekwencje ze swego stanowiska, przestał uprawiać sztukę, wołał oddychać niż pracować, robić, działać, dzieła dokonywać i pozostawiać po sobie (por. jego „Art as non-esthetic: I like breathing better than working”, w: *Aesthetics. A critical Anthology*, eds. G. Dickie, R. J. Sclafani, St. Martins Press, New York 1977).

²⁶⁶ Cyt. za Mircea Eliade, *Alchemicy i kowale*, s. 163.

²⁶⁷ Aleksander Wat, *Pieśni wędrowca*, w: *Poezje zebrane*, Znak, Kraków 1992, s. 272.

Tęsknota do źródeł, za tym, co pierwsze, pierwotne, co leży u początków, skąd wylania się porządek, przecucie twórczej istoty wszystkich rzeczy... . Tęsknota ta ożywia fascynację Rogera Caillois kamieniami. Bierze je do ręki, nasłuchuje... „słyszysz cichy szmer... wody «uprzedniej», wody «początków», «ciała niezniszczalnego», wraca „do chwili, gdy pierwotny chaos uspokajał się i zmagal z formą, ku tej fazie, w której kamienie z «ognistej genezy» przechodziły w «algebrę, ołnienie, porządek» (Emil Cioran, *Ćwiczenia z zachwyty*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 96). Zapisem tej fascynacji Caillois jest jego książka *Pierres*, cytowana tu przez Ciorana. Ten ostatni pod jej wpływem, skrajnie sceptyczny co do jej przesłania, a uwiedzony jej językiem, udaje się do Galerii Mineralogii, by uwierzyć. Była to dla niego „inicjacja”: „przekonałem się, jak próżne są wysiłki rzeźbiarza czy malarza” (tamże, s. 97). Nie bez pamięci o niebie

Genesis Pawłowskiego zauważmy, że gdy Caillois wreszcie dotyka „pierwszej rzeczywistości, okazuje się nią szarość, szarość, którą zarazem się stał” (s. 98). Te fascynacje genezą, kosmogonią, Cioran przeciwstawia dzisiejszej fascynacji apokalipsą („czymy bożka rozpadu i końca”, s. 96).

²⁶⁸ Satori to pojęcie zen oznacza „nagle oświecenie”, pochodzi od „obudzić się”, a więc używając „świadomość”, sato znaczy „przytomny”. Eliade odnotowuje, że np. dla Japończyków „wszystko w kosmosie może być przekształcone, nic nie jest niegodne «odwiedzin» jakiegoś boga: kwiat, kamień”, wszystko „może zostać ożywione przez ducha albo boga – absolutnie wszystko, zaczynając od kamieni...”. (Mircea Eliade, *Dziennik emigranta*, s. 187, 186).

²⁶⁹ „Podnieś kamień, a znajdziesz mnie!” to logion z Oxyrhynchus (logion, to przypomnijmy, maksyma przypisywana przywódcy religijnemu) (cyt. za Aldous Huxley, *Filozofia wieczysta*, przeł. Jerzy Prokopiuk i Krzysztof Środa, Pusty Obłok, Warszawa 1989, s. 56).

Słowa tego legionu podda w wątpliwość wierny czytelnik Pisma, który pamięta odpowiedź Jahwe na lamentację Habakuka: „Biada temu, co mówi: «Podnieś się» – do niemego głazu! Czyż może on dać wyrocznię?” (Księga Habakuka (2:19), przeł. O. Stanisław Stańczyk CSsR, BT 1971).

Słowa tego legionu są natomiast bliskie przekonaniu Williama Ockhama: *Est articulus fidei quod Deus assumpsit naturam humanam. Pani ratione potest assumere lapidem* („Jest to artykułem wiary, że Bóg przyjął naturę ludzką. Równie dobrze mógł On przyjąć naturę kamienia...”; cyt. za: Lew Szestow, m.in. w: *Sola fide. Tylko przez wiarę*, przeł. Cezary Wodziński, PWN, Warszawa 1995, s. 99; *Ateny i Jerozolim*, przeł. Cezary Wodziński, Znak, Kraków 1993, s. 329).

²⁷⁰ Słowacki: „A wnet z kamienia tego spojrzysz dusza, / Mówię – duch glazu, bazaltu i ziemi / Jak tygrys lynnie oczyma złotem” (*Król Duch*); Herbert: „Kamyki nie dają się oswoić / do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym” (*Kamyki*); Rilke: „Bowień każde miejsce tego glazu widzi cię. Musisz Twoje życie zmienić” (któryś z sonetów).

²⁷¹ Fryderyk Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień* (*Ludzkie, arcyłudzkie, część druga*), Rozdział pierwszy, 109, przeł. Konrad Drzewiecki, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa MCMIX–MCMX, s. 68–69.

²⁷² Juliusz Słowacki, *Dzieła*, tom XII, s. 226.

²⁷³ Juliusz Słowacki, *Dzieła*, tom XII, s. 225.

nie działa na drodze związków przyczyn i skutków. Bywa, że dzieło otworzy się przed tobą. Na chwilę. Zazwyczaj zatrzaśnięte na tysiąc pieczęci stoi głuche. Pasjonaci podziwiający wyrafinowanie form pieczęci, ich artyzm gubią się najczęściej w tym podziwieniu, w złudzeniu, że już dotknęli tajemnicy, że te formy, ten artyzm stanowią dzieło i są nim.

— Sfałszowano już wszystkie pieczęcie.

Nie sądzmy więc, że w przeciwieństwie do kamienia dzieło sztuki zawsze stoi przed nami otworem. To, co w dziele cieszy rzesze nie wiele ma wspólnego z jego ukrytą głębią. Ta może się, czasem, komuś, na chwilę odsłonić, by potem zniknąć, bezpowrotnie, czasem zostawiając po sobie ślad, pragnienie powrotu... Śladu ślad.

Nawiedzenia, objawienia, oświecenia, czy satori, nie można sobie przygotować. A gdy spada, jak błyskawica, w spotkaniu z czymś nawet, jak się nam wydawało, najbardziej znikomym, nieznaczącym, wtedy w swym świetle, jak to w świetle błyskawic, ukazuje nieznane oblicze świata (myśl kierując w tamtą stronę, skąd? skąd spada, świeci, płynie?). W jednym, chociażby w kamieniu, objawia się wszystko. Wszystko w jednym, jak w ognisku soczewki.

— We wszystkim Wszystko!

— Wszystko we wszystkim!

— Natura odsłania swą istotę, czym naprawdę jest, swą rzeczywistość?

— Świat...

— Wszystko w tobie²⁶⁸.

— Dlaczego ręce artystów nie pozostają bezczynne?

— W widzeniu ręce same się podnoszą do góry? Ku jasnemu niebu?

— Dłoń, ręka przemieniająca się naturą są.

Już wzrok ludzki czyni, już dotyka. Kala nawet. Czy nie dość, czy nie za dużo kamień postawić, podobnie jak rzeźba musi być postawiony? Czy nie za dużo podnieść jakiś kamyk?

— Czy to nie dość, czy to nie Wszystko, skoro Jezus mówi: „Podnieś kamień, a znajdziesz mnie”?²⁶⁹

Dopiero wtedy, gdy jego ręka i oko zmagają się z kamieniem artysta może dostrzec, że kamień patrzy, dopiero wtedy może się spotkać z jego, kamienia („kamienia”) wzrokiem?²⁷⁰

Dopiero wtedy kamień nie jest już tym kamieniem (*lithos u lithos*), nieznane pojawiają się w czymś najbardziej wszystkim znanym (*Zosimos*)?

— Zaakceptować kamienistość kamienia. Nic w, nic nad-, nic do-, nic pod-... Żadnego „coś więcej”. Żadnego „poza”, żadnego „jak gdyby”.

— *Sanctus, Sanctus, Sanctus Domini, Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.*

On, artysta „spacerów”, godziny spędzał w zapatrzeniu. Patrzył w kraj-obraz, w ziemię pod nogami, w spalające się stopy liści. On, Nietzsche, wzywa: „Żyć bez sztuki i wina. – Z dziełami sztuki rzecz ma się jak z winem: lepiej, jeśli nie potrzebuje się ani jednego, ani drugiego, wody tylko używać i wodę mocą ognia wewnętrznego, wewnętrzną słodyczą duszy wciąż samemu w wino zamieniać”²⁷¹.

Słowacki, jako chrześcijanin, zna te ścieżki dobrze: „Transmutacja ciał, czyli odmiana form – leży tylko w wewnętrznej świętej potędze ducha naszego – woda w wino przemieniona”²⁷². Światło jest tą potęgą: „Światło wewnętrzne. Świętość świecąca z ducha naszego. W duchu naszym jest światło”²⁷³. Zazwyczaj to zgaszone światło. Ogień nie płonie, duszy brak: „wewnętrznej słodyczy”. Mędrzy wielu religii mówią o ledwie tlącej się w człowieku iskrze. Przemiana wydarza się w spotkaniu, chociażby z czymś tak prostym jak pospolity kamień. W otwarciu na jego obecność.

Jak uczył Platon (pełen obaw, że jeśli ktoś tego nie przeżył sam, nie zrozumie jego słów, a jeśli sam to przeżył, wtedy już ich nie potrzebuje): „z długotrwałego obcowania z przedmiotem, na mocy zżycia się z nim, nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło i płonie już odtąd samo siebie podsycając”²⁷⁴.

Zamoyskiemu nie wystarczy sam, nietknięty kamień. Artyście wyznacza zadanie. Wierzy, że „autentyczny artysta ... przez miłość, w chwilach praw-

dziwego wzruszenia ... roznieci ową iskrę, która oświeca wciąż pierzchający horyzont”²⁷⁵.

Od dawna myśliciele Zachodu pracują nad upowszechnieniem tego przekonania, iż natura sama jako taka w gruncie rzeczy w ogóle nie jest piękna, że to dopiero dzieła sztuki – pewnego artysty, pewnej szkoły, epoki – stwarzają odpowiadający im typ wrażliwości, przenoszą pewną zasadę porządkującą, pod dyktando której ujęta natura – to ma znaczyć: w spojrzeniu selektywnym, od przeważającej mnogości zjawisk, procesów, rzeczy abstrahującym, pozostawiającym je w mroku nie-bytu, chaosu, a zarazem coś wyabstrahującym, odrywającym z tła chaosu i wydobywającym na plan uwagi, w spojrzeniu ujmującym jako, mocą projekcji, komponując... – natura w ten sposób przetworzona mocą ducha staje się piękną. Gdy po prawdzie piękny jest co najwyżej po przetworzeniu, jako produkt tego przetworzenia, nasz wytwór, artefakt! Pogląd o wtórności piękna natury nasila się wraz z przekonaniem o przepaści między naturą, materią a duchem. Naturze odmawia się twórczego pierwiastka, spycha do roli magazynu surowców, materiałów, komponent... Do poziomu wymagającej oswojenia dzicy (jakże nie kulturalna ta natura!).

Już Plotyn stawił przed nami taki wybór. Proponował „rozważyć dwie bryły kamienne, jedną w stanie surowym, i nie mającym nic wspólnego ze sztuką, a drugą już przez nią zniewoloną. Dajmy na to posąg bóstwa”. Ocena wypada niekorzystnie dla zwykłego kamienia: „Otóż kamień, który za sprawą sztuki dostąpił piękna idei, jest piękny nie dlatego, że jest kamieniem, albowiem wtedy i drugi byłby tak samo piękny, lecz dzięki idei, jaką weń wszczepiła sztuka”²⁷⁶.

Podobnie Hegel, z którego nazwiskiem zapewne najmocniej związany jest pogląd o wtórności piękna przyrody, wyrażał współczucie prostakom, nie wychowanym w żadnej kulturze artystycznej, zatrzymującym się przy jakimś kamieniu, a ślepym na piękno dzieł Rafaela. Pisał: „Jeśli religia ma się wyrażać w zależności od czegoś, co istnieje na zewnątrz, od jakiejś rzeczy – a mam tu na myśli jakiś kamień ... to religia taka nie czerpie swego zaspokożenia ze swego stosunku do piękna i dla niej równie celowe, a nawet bardziej celowe mogą być liche, szpetne, wulgarne twory plastyki. Słyszymy też nieraz, że prawdziwe arcydzieła, jak np. Madonny Rafaela, nie cieszą się wśród wiernych wielką czcią”²⁷⁷.

Oto inne charakterystyczne sformułowania tej myśli u Hegla: „piękno artystyczne stoi wyżej niż przyroda [niż piękno w przyrodzie]. Piękno sztuki jest bowiem pięknem z ducha zrodzonym i w duchu odradzonym ... nawet jakiś kiepski pomysł, który strzelił komuś do głowy, stoi wyżej od jakiegokolwiek tworu przyrody, gdyż w pomysle takim zawsze obecny jest ruch i wolność. ... wszelkie piękno jest prawdziwie piękne tylko dzięki temu, że bierze udział w tej wyższości ducha i zostało przezeń stworzone. W tym sensie jest piękno naturalne tylko odbiciem piękna przynależnego duchowi”²⁷⁸. Relacjonując ten pogląd Hegla (i jak się wydaje dzieląc ten pogląd) Gadamer wyklada rzecz następująco: „piękno natury jest „refleksem piękna sztuki ... uczymy się postrzegać piękno w przyrodzie, wiedzeni okiem i twórczością artysty”; „nie możemy patrzeć na przyrodę inaczej niż oczami ludzi doświadczonych i wychowanych w pewnej kulturze artystycznej”²⁷⁹.

Do równie znanych sformułowań należy zdanie Oscara Wilde: „Natura naśladowuje sztukę”.

Niewątpliwie, sztuka ustanawia wrażliwość estetyczną, ideał piękna, w którego świetle, wtórnym, jakiś aspekt natury zostaje zauważony, wyodrębniony, podkreślony, podniesiony. W ten sposób sztuka przysposabia, przyrządza, stroi oko do spojrzenia na świat.

Nieszczęśliwi nie patrzą już w świat, tylko na to, co w świecie przypomina im Moore’a, Brancusiego, Arpa itd. Jak gdyby Brancusi znalazł w kamieniach brancusizm, Moore mooryzm, swoje „ja”... (Podczas gdy styl to, wbrew obiegowej dziś opinii, nie podobieństwo, nie jednakowość form, to zasada regulująca sposobem, w jaki świat odsłania pewien aspekt swej istoty.)

Teza o pierwotności piękna natury, a nawet przeświadczenie, że piękną jest tylko natura, nie stoją w sprzeczności ze stwierdzeniem faktu, iż sztuka ofiarowuje nam wrażliwość... Parafrazując pewnego średniowiecznego autora (nieomal nieznanego), Reginona z Prüm, skłonny byłbym za nim powtórzyć: sztuka naturalna o wiele poprzedza artystyczną, bez tej ostatniej nikt jednak nie może zdać sobie sprawy z potęgi tej pierwszej²⁸⁰.

²⁷⁴ Platon, „List siódmy”, 341c, w: *Listy*, przełożyła Maria Maykowska, PWN, 1987, s. 50. Tamże cytowany przekład Krokiewicza: „dzięki współobcowaniu z samym przedmiotem i współżyciu roznieca się nagle, jakby od iskry, światło w duszy i karmi się już samo”. Z „przedmiotem”? Platon jeszcze nie mógł tego powiedzieć. To nowożytność myśli przedmiotowo (Heidegger). Kamień jako taki nie jest przedmiotem – a wtedy, gdy nim jest (dla nowożytnego człowieka) takie obcowanie z nim nie jest już możliwe (por. Buber o *Beziehung*, relacji Ja-Ty). Z przemianą Platon wiązał „mądrość, czyli piękno” (łączy jedno z drugim!) – Piękne jest przecież najjaśniejsze i opromienia sobą wszystko inne. (Platon, *Fajdros*, 248, 250).

²⁷⁵ August Zamojski, „Sztuka i substancja”, przeł. Stefania Szalawska (przekład autoryzowany), w: *Sztuka i krytyka*, 1958, nr 33–34, s. 155.

²⁷⁶ Plotyn, *Enneady*, V, 8, 1.

²⁷⁷ Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*.

²⁷⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady z estetyki*, przeł. J. Grabowski, A. Landmann, PWN, Warszawa 1964, tom I, s. 4–5, 6, (Wstęp I. I).

²⁷⁹ Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 41.

²⁸⁰ Reginon z Prüm pisał: „Jaka jest różnica między muzyką naturalną a artystyczną? Naturalna dźwięczy ... z boskiego natchnienia, jedynie przez naturę pouczona, wydaje słodkie melodie. Jest ona zawarta w ruchu nieba albo głosie ludzkim. ... choć muzyka naturalna o wiele poprzedziła artystyczną, to jednak nikt nie może zdać sobie sprawy z jej potęgi inaczej jak przez muzykę artystyczną” (cyt. za: Władysław Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. II, *Estetyka średniowieczna*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 160). Tatariewicz zapomina o tej koncepcji omawiając poglądy na temat związku sztuki i przyrody („Sztuka a przyroda”, w: *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 340–349).

Łaska twórcza

Genesis ucieleśnia i unaocznia pewną ideę tworzenia, idea ta dzieło to ożywia, a ono zarazem je wyraża. Genesis nie jest bowiem „o” niej, lecz jest nią, ona je niesie, bez niej by go nie było. (Treść immanentna dziełu. Obraz – uobecnienie.)

Jak to już twierdziłem, w gruncie rzeczy chodzi o ideę i ideał twórczej łaski, stanowiący przeciwieństwo ideału twórczej mocy.

„Forma naturalnie ukształtowana”, „samogenerująca się forma”, „łaska”... W tym samym kręgu wymieniałbym „inspirację”, słowo, w którym zarazem słychać „wdech”, „zaczepnięcie”.

— Kto negowałby istnienie inspiracji? Jej znaczenie dla twórczości?

— Czyni to awangarda! Wszelka.

— Spór dotyczy raczej źródła inspiracji, jego położenia.

— Heros awangardy... człowiek-bóg widzi źródło w sobie samym. Jego własne Ja jest źródłem dzieł, czynów, samego siebie. Na samą myśl o inspiracji czuje się podejrzanym o jakiś brak, dlatego porzuca to poniżające go pojęcie. Uwłączające jego poczuciu wyższości.

— To, co inspirujące od razu odczuwamy jako dar. Kto potrzebuje inspiracji i ją przyjmuje, ten wie, że sam sobie nie wystarcza, że czemuś ustępuje, że czemuś coś zawdzięcza. Uznaje błahość i znikomość swych własnych intencji, motywów. Czy własnych projektów.

— O tyle nie ma nawet sporu w tym względzie, że źródło inspiracji wykracza ponad powszedniość, jeśli nawet w rzeczach dotąd dla ciebie zwykłych i pozornych je znalazłeś.

— Wszyscy wypatrują inspiracji patrząc w niebo. To atawizm. Podtrzymuje go tak oczywisty fakt, że z góry spada życiodajna woda, z góry świeci ogrzewające, rozświetlające słońce...

— Cokolwiek czy kogokolwiek łaska spotyka oznacza to jego przemianę, dar przemiany. Zyskuje coś, co nie należy mu się ani ze względu na jego działanie czy cechy, ani ze względu na jego naturę²⁸¹.

— Naturę? Jego istotę? To, czym jako taki jest... był?

— Dokonania... dzieła, zrodzone w tej przemianie „przekraczają porządek natury”²⁸².

— Spotkanie Innego, udane dzieło, *opus*, jest darem łaski. Łaski, to znaczy, że dar nie należy się twórcy ani z tego powodu, co czynił i zrobił, jakie ma zasługi, ani z tego powodu, jaki jest, jaka jest jego natura. Jego natura, w szczególności: jego osobowość, charakter, ja, jego potrzeby.

— To miał na myśli Leonardo, gdy mówił, że udało mu się coś „boskiego”?

Wstępnie ideał łaski twórczej można określić następująco: Tworzenie nie polega na narzucaniu czegoś, na wyrzucaniu czegoś z siebie na zewnątrz. Tworzenie jest pozwoleniem czemuś, Innemu, by przyszło ku nam.

— To Innego uobecnienie?

— Pojawienie się... wystoczenie?

— Czy w tym wydarzeniu Inne napelniając... spływając... zarazem rozpościera się, przelewa ponadobficie, rozpełnia?

— Samo się staje? Bez naszego udziału? Twórca nie czerpie nawet?

Dla każdego umysłu twórczego (poety, kompozytora, matematyka, fizyka itd.) nie znanym źródłem inspiracji jest to dobro, ku któremu kieruje się błagalne pragnienie. Każdy wie, bo stale tego doświadcza, że otrzymuje inspirację.

Jednakże pośród tych umysłów jedne pojmują to źródło jako umieszczone poniżej niebios, inne powyżej. ... wzrok duszy jest zwrócony, z oczekiwaniem, pragnieniem i błaganem, ku miejscu położonemu bądź poniżej niebios, bądź powyżej. Jeżeli powyżej, pojawia się geniusz autentyczny. Jeżeli poniżej, mamy imitację geniuszu mniej czy bardziej świetniejszą niż sam geniusz. Miejsce jest poniżej albo powyżej niebios w zależności od natury dobra, jakie widzi się zawarte w inspiracji. Jeżeli powyżej, nie pojmuje się inspiracji inaczej niż jako posłuszeństwo. ...

Tak więc artyści i uczeni są religijni albo bałwochwalczy...²⁸³

²⁸¹ Zob. Św. Tomasz z Akwinu, *Streszczenie teologii (Compendium theologiae)*, przeł. Jacek Salij OP, w: *Dzieła wybrane*, W drodze, Poznań 1984, s. 94.

²⁸² Tamże.

²⁸³ Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 64–65. Ten sam fragment *La connaissance surnaturelle* w nieco odmiennym przekładzie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej w: Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, PAX, Warszawa 1996, s. 78–79.

Ci ludzie, którzy w szczególny sposób uważają Niebiosa za Ojca i mają dla nich jakby osobistą miłość, o ileż bardziej powinny kochać jako Ojca to, co jest ponad Niebiosami!²⁸⁴

— Tworzenie jest czerpaniem. Co znamienne, tę samą ideę znajdziemy u Rilkego, w jego wierszu... *Handinneres*, „Dłoń”²⁸⁵.

— „Dłoń”! Gdzieżby indziej!

— Dlaczego szukasz u Rilkego, a nie u Mickiewicza? Rilkego Pawłowski najpewniej w ogóle nie czytał, Mickiewicza musiał czytać w szkole. Czy nie zostało mu gdzieś w lamusie pamięci: „Ja mistrz wyciągam dłoń! Wyciągam aż w niebios...”?

— Do interpretowanego przez nas dzieła mamy powód odnosić jakieś inne utwory nie dla tego powodu, że kojarzył bądź znał je jego autor. Związki skojarzeniowe mogą być przypadkowe. Dzieła mamy powód zestawiać, czytać, słuchać i oglądać razem, jeśli oddają się tej samej prawdzie, jeśli podzielają ten sam kierunek otwarcia, jeśli, chociażby na zasadzie kontrastu, dopełniają się w tej samej pracy. Sądzę, że z perspektywy dzieł Rilkego bliższą jest nam prawda, której szuka *Genesis*, lepiej uświadamiamy sobie intencję tego dzieła. Odwrotnie, z perspektywy *Genesis*... Ostatecznie nie chodzi nam o dzieła, lecz o prawdę ich otwarcia, o otwierającą się w nich prawdę.

Wiersz Rilkego, *Handinneres*, i cykl Pawłowskiego *Genesis* dalece współbrzmiały ze sobą, wzajem się dopowiadają. I tu i tam to samo ukierunkowanie, ku górze. Tu i tam zdanie się na coś, co samo się porusza się, przemienia... Pokrewny jest im ideał łaski twórczej. W obu utworach znaczy wiele związek ręki, dłoni z niebem...

Dłoń

Wnętrze ręki, podeszwa co stąpa nie dalej
niż uczucie. Co zwraca się ku górze
i w zwierciadle
przyjmuje drogi niebieskie, co same
poruszają się.
Która nauczyła się chodzić po wodzie,
gdy czerpiąc tworzy,
do źródła idzie,
wszystkich dróg przeobrazicielka.
Która objawia się w innych rękach,
i sobie równe
krainą czyni:
węduje w nich i przybywa,
wypełnia je przyjściem.

W oryginale:

Handinneres

Inneres der Hand. Sohle, die nicht mehr geht
als auf Gefühl. Die sich nach oben hält
und im Spiegel
himmlische Strassen empfängt, die selber
wandelnden.
Die gelernt hat, auf Wasser zu gehn,
wenn sie schöpft,
die auf den Brunnen geht,
aller Wege Verwandlerin.
Die auftritt in anderen Händen,
die ihresgleichen
zur Landschaft macht:
wandert und ankommt in ihnen,
sie anfüllt mit Ankunft.

²⁸⁴ Zhuangzi, wielki mistrz taoizmu (V w. przed Chrystusem), cyt. za Aldous Huxley, *Filozofia wieczysta*, przeł. Jerzy Prokopiuk i Krzysztof Środa, Pusty Obłok, Warszawa 1989, s. 79.

²⁸⁵ W przekładzie Jastruna wiersz ten nosi tytuł „Wnętrze ręki”, zobacz: Rainer Maria Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i Posłowiem opatrzył Mieczysław Jastrun, WL, Kraków, 1974, s. 453.

Przekład wiersza *Handinneres*, który daje powyżej odbiega od tłumaczenia M. Jastruna. To ostatnie brzmi:

Wnętrze dłoni

Wewnętrzna powierzchnia dłoni. Podeszwa, co stąpa tylko
na uczuciu.
Która się zwraca w górę
i w lustrze
przyjmuje drogi niebieskie, co same
poruszają się.
Która nauczyła się chodzić po wodzie,
gdy czerpie,
która zmierza do studni,
wszystkich dróg przeobrazielka.
Która występuje w innych rękach,
i sobie równe
czyni krajobrazem:
odchodzi w nich i przychodzi
i napelnia je przyjściem.²⁸⁶

²⁸⁶ Rainer Maria Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i Posłowiem opatrzył Mieczysław Jastrun, WL, Kraków, 1974, s. 453.

Pokróćce uzasadnię mój przekładu wiersza Rilkego. Po kolei:

„Dłoń” – tym słowem oddaję tytuł wiersza Rainera Marii Rilkego: *Handinneres* (1924). Polskie słowo „dłoń” w swym podstawowym znaczeniu wskazuje na coś, co poeci porównują z doliną, czarką czy naczyniem. Niemieckie „Hand” to ręka, od nadgarstka po końce palcy. „Innere Hand” to „dłoń”, podobnie więc „Handinneres”. Jastrun, oddając „Handinneres” jako „wnętrze dłoni”, mówi już o wnętrzu wnętrza. Gdy „Innres der Hand” oddaje jako „wewnętrzna powierzchnia dłoni”, każe myśleć o opozycji do grzbietu ręki. Każe myśleć o „powierzchni” (o czym ani słowa u Rilkego), z tego, co wewnętrzne przenosi uwagę na coś, co powierzchniowe.

Pierwszy wers wiersza: „Innres der Hand”, oddaję właśnie jako „wnętrze ręki”. To „Innre” to raczej „głębia”, „wnętrze”. Dlatego użycie przez Jastruna słowa „powierzchnia” wytraca sens. W tej kwestii pouczające może być porównanie z użyciem przez Rilkego zwrotu „eine Hand voll Innres” w wierszu *Die Rosenschale* („Waza z różami”).²⁸⁷

²⁸⁷ Zob. powyżej, przypis ...

Podobne problemy wiążą się z przekładem niemieckiego słowa „Landschaft”. Nie oddaje go polskie słowo „krajobraz”. Te słowa nie są zamienne (jakkolwiek za takie uchodzą, nawet niezależnie od faktu, że Polak mówi o „landschaftach”). Słowo „krajobraz” niesie z sobą pewne rozstrzygnięcie ontologiczne: podkreśla obrazowy byt tej przestrzeni roztaczającej się przed nami (krajobraz jest obrazem). Gwoli ścisłości język niemiecki nie posiada słowa „krajobraz” (to francuskie „paysage”, czy nawet angielskie „landscape” dzielą z językiem polskim ten wgląd w obrazowy byt przestrzeni roztaczającej się przed naszymi oczyma, japoński odpowiednik „krajobrazu” dosłownie znaczy tyle, co „scena wiatru i kolorów”). Zauważmy, że aby wprowadzić pojęcie krajobrazu, filozofowie niemieccy konstruują nowe wyrażenia. H.-G. Gadamer mówi: „landschaftliche und städtliche Raumbilde” (tzn. „wiejskie i miejskie przestrzenie-obrazy”), N. Hartmann mówi: „an der Landschaft der Bildcharakter” (tzn. „obrazowy charakter krainy”).²⁸⁸

²⁸⁸ O ontologii krajobrazu piszę w: *Z-wiednie*, Kraków 1993, s. 27–31, tam zamieszczam dane bibliograficzne.

W wierszu Rilkego, jak sądzę, nie chodzi o krajobraz, chodzi o krainę, kraj, czy teren, o pewną rzeczywistość zanim stanie się obrazem (czy widokiem). O przestrzeń, na której czeka nas wielu możliwych odkryć, ujęć, odczuć, wyglądów czy widoków. Nieznany, nieprzemierzony, zmienny kontynent, który z każdym dotykem odkrywa nam swe nowe oblicze (Herberta *Wrózenie* nie przypadkowo mówi o potokach, rzekach, pustyniach, pagórkach i dolinach dłoni). To przestrzeń wędrówki, odkryć i spotkań. Tropów i śladów. Również z tego powodu „wandert” nie może być oddane jako „odchodzi” (jak przekłada Jastrun, przeciwstawiając je przychodzeniu). „Wandern” znaczy po prostu „wędrować” („Wanderer”: „wędrowiec”).

Również dla innych powodów wers „wandert und ankommt in ihnen” nie może być oddany jako „odchodzi w nich i przychodzi”. Jastrun „przychodzenie” przeciwstawia „odchodzeniu”. U Rilkego nie ma tego przeciwstawienia, tej sugestii ruchu wahadła, „w te i we wte”. „Przychodzenie” przeciwstawione „odchodzeniu” ma zawężony sens, oznacza tylko zbliżania się do czegoś lub do kogoś. Z kolei „auftritt” może znaczyć „stąpa”, „pojawia się”. Jastrun oddaje „występuje”. Nie chodzi jednak o „występowanie” w takim, sensie, w jakim mówimy o mineralach, że gdzieś występują. Ponieważ chodzi o ruch, w którym ręka staje się sobą, odsłania i znajduje swą naturę przekładałbym nieco swobodniej: „objawia się”.

Sprawie przekładu „sie schöpft” jako „czerpiąc tworzy” poświęcę jeszcze uwagę w kolejnym rozdziale.

Jak oddać wers „die auf den Brunnen geht”? Dokąd ręka „idzie” („zmierza”, „dąży” – „geht”) „Der Brunnen” znaczy nie tylko „studnia”, ale i „zdrój”, „krynica”, „źródło”, „woda źródłana” (słowniki mówią: „woda mineralna”). Jakkolwiek, aby wskazać źródło język niemiecki dysponuje bardziej jednoznacznymi określeniami niż „Brunnen”, to jednak czy w „Brunnen” Niemiec (Rilke) widzi budkę z korbą i łańcuchem, ów sztuczny wytwór człowieka, jakieś urządzenie techniczne, czy raczej wododajne miejsce, skąd wodę się nabiera? Widzi głęboki loch, okrągłe lustro? Zbiornik, ujęcie, naczynie czy miejsce wodą wypełnione, wodę przede wszystkim? Jeśli ręka zmierza do „Brunnen”, a nie wiadro przecież, to chodziłoby jednak raczej o źródło (nawet, jeśli już ujęte), o zdrój niż o studnię (ręka, o której tu mowa nie zmierza przecież do korby, czy pompy).

Chodzi tu ostatecznie o samą wodę, świeżą, źródlaną. ródło, zdrój (zdrój, czyli obfite źródło, niekoniecznie ujęte, czyli bijąca, żywa woda) – coś naturalnego, zastanego przez człowieka, wcześniejszego niż on. Ponieważ jednak słowo „zdrój” sugeruje coś wyszukanego, egzotycznego, sądzę, że najtrafniejszym przekładem będzie „źródło”.

Zadanie: przebadaj symbolikę „der Brunnen”, „die Quelle” („źródło”, „zdrój”), „der Ursprung” („początek”, „pochodzenie”, „źródło”) i „der Quell” („źródło”, „zdrój”, „woda źródłana”) u Rilkego (w zestawieniu z motywem nieba, przestworu, ręki). Jak okazałoby się wiersz *Handinneres* wcale nie jest marginalnym, przeciwnie wyraża jedną z centralnych idei Rilkego. Świadczyć o tym mogą nawet tylko, jakże pokrewne z *Handinneres* (i *Genesis* Pawłowskiego) obrazy Rilkego, ten z *Die Achte Elegie* („Ósmej Elegii”, „Duinejskiej”) oraz *Wege des Lebens*. Fragmenty te przytaczam poniżej:

... gdy idzie, to idzie w wieczności, tak jak źródła idą.

W oryginale:

... wenn es geht, so geht's
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.

Rainer Maria Rilke, *Duisener Elegien – Elegie duinejskie*. Także Jastrun tłumaczy tutaj „Brunnen” jako „źródła”. W *Elegii* tej Rilke mówi o istocie („stworzeniu”, „zwierzęciu”), wszystkimi oczyma widzącej *das Offene* (otwartą przestrzeń, przestwór, otwartość), istocie przeciwstawionej człowiekowi – „nasze oczy są jak odwrócone”, „nigdy nie mamy czystej przestrzeni przed sobą”²⁸⁹.

²⁸⁹ Salvador Dali, autoportret z roku 1954, *Dali, Nagi*.

[Luty 1922. Wielkie Cykle]

**Drogi życia. Wzlot przychodzi zawsze niespodziany,
co nas wznosi ponad ciężkiej ziemi mękę;
a ponieważ wciąż opłakujemy rozbite dzbany,
źródło tryska nam w tym bardziej puste ręce.
(Koniec maja 1923)**

W oryginale:

[Februar 1922. Die großen Zyklen]

Wege des Lebens. Plötzlich sind es die Flüge,
die uns erheben über das mühsame Land;
da wir noch weinen um die zerschlagenen Krüge,
springt uns der Quell in die eben noch leereste Hand.
(Ende Mai 1923)

To słowa, którymi, niczym mottem, Rilke otwiera *Die großen Zyklen* (należą tam również *Duisener Elegien*). Cytuję za: Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, Reclam, Leipzig 1981, s. 121 (w wyborze Jastruna brak tego „motta”). Przekład, który tu proponuję jest dość swobodny (i sili się na rymy). W surowym przekładzie, nieomal słowo po słowie: „Drogi życia. Nagle przychodzą wzloty, / które nas unoszą ponad uciążliwą ziemię; / ponieważ wciąż jeszcze płaczymy za rozbitymi dzbanami / tryska nam źródło w jeszcze bardziej pustą ręce”.

Rilke sięga po obraz źródła od dawna żywy w wyobraźni religijnej. Chociażby w „Pieśni do Serca Pana Jezusa” znajdziemy fragment: „ ródło miłości i dobra wszelkiego, / Zalej proszę cię krwi Twojej potokiem”. Natomiast znaczenia mitu powrotu do źródeł w tym kontekście specjalnie podkreślać nie trzeba.

Myśl, że źródło losu ludzkiego leży w ludzkiej ręce, „w dolinie dłoni” błędzi (chyba, że źródło pojąć jako punkt, w którym ujawnia się ukryty zasób)²⁹⁰. Wszystko, co możemy to łapać, przyjąć, przejąć

²⁹⁰ Zbigniew Herbert, „Wrózenie”.

własną ręką źródła dar, a to jest nawet mniej, niż rękę ku źródłu wyciągać.

W ten sposób rolę poety widzi Hölderlin (znowu ręka, niebo...):

Lecz nam trzeba pod burzami Boga

Stać z głową odkrytą, poeci!

Piorun Ojca, Jego samego

Uchwycić własną ręką i wręczyć ludowi

Dar nieba, spowity w poezję.

Kluczowe słowo to „dar”. To, co poezja wnosi w nasze istnienie, i co stanowi jego podstawę, co ustanawia nasz świat – poetyckość – nie jest dziełem poety, twórcy, nie jest czyjaś „zasługa”, lecz właśnie „darem”. Twórca doświadcza pierwszy tego daru, przejmuje go... Czytając te słowa Hölderlina:

Pełen zasług, niemniej poetycko mieszka

człowiek na tej Ziemi

Heidegger podkreśla właśnie ten moment. Ma człowiek „zasługi”, wytwory, które zdobył własnym wysiłkiem i trudem, ale w swej istocie, w swych podstawach istnienie człowieka nie opiera się na tym, co zasłużone, nie stoi na uczynkach – jest poetyckie. „Mieszkać poetycko” to, wyklada Heidegger: „przebywać w obecności bogów i istoty rzeczy”²⁹¹. (Poezie przypada miejsce pomiędzy mieszkańcami Ziemi, „ludem”, a „Niebianami”, Bogiem. Nawet w czasie „marnym”, gdy Bóg znikł. Wtedy – wyklada Heidegger – poeta „oczekuje Tego, Który nadejdzie ... trwa w nicości tej nocy. Tak pozostając sam z sobą, najbardziej odosobniony w swym losie, poeta zdobywa prawdę dla swego ludu”²⁹². Nazywając poezja ustanawia. Osadza, posadawia (jeśli dosłownie pójść za niemieckim „setzen”).

²⁹¹ Martin Heidegger, „Hölderlin i istota poezji”, przeł. Krzysztof Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom II, wybór, rozprawa wstępna, komentarze Stefani Skwarczyńskiej, część II, s. 195, 193, 194.

²⁹² Tamże, s. 198.

**Ja mistrz wyciągam dłonie!
Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmonikii kręgaach.
To nagłym, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem
Milijon tonów płynie i w tonów milionie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie,
...
A każdy dźwięk ten razem gra i płonie
...
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż ty większego mogłeś zrobić – Boże?
Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie.
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
...
Ich okrągłość dłonią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję.²⁹³**

²⁹³ Konrad – Adam Mickiewicz, *Improwizacja (Dziady. Część III, Akt I, Scena II)*.

Na ogół to romantyzm niemiecki kojarzony jest z ideą Ja – to „Ja”, a nie „ja” – jako „nieograniczonej wydajności i kosmogonicznej siły” (Emil Cioran, *Ćwiczenia z zachwyty*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 68). Jak mówił któryś romantyk niemiecki: „Artystą jest ten, kto jest swoim własnym źródłem”.

Wprawdzie Konrad „myśli dobywa sam z siebie”, ale z kolei sam musi odgadywać ruch tych myśli wcielonych w słowa. Jakże to, zapytamy, czy równy Bogu ma coś do odgadnięcia w tym, co sam stworzył? Wytwór, dzieło jest czymś autonomicznym w stosunku do swego autora? W samym tekście *Improwizacji* znajdziemy fragment, który może dać pewną odpowiedź. Wskazany zostaje cały ciąg niewspółmierności, pomiędzy myślą – słowem – głosem – językiem – dziełem („pieśnią”) – słuchaczem:

Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha,

Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?

...

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie,

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,

A słowa myśl pochłona, i tak drżą nad myślą,

Jak ziemia nad półkniętą, niewidzialną rzeką,

Z drżenia ziemi czyż ludzie głębi nurtów docieką?

Myśl czymś najpierwotniejszym i najprawdziwszym? Co niosą jej nurty? Odpowiedź nie jest łatwa wobec faktu, że w dalszej części *Improwizacji* istotne rozróżnienie i przeciwstawienie stanowi para: myśl – uczucie, inaczej: rozum – serce (myśl – tym razem w znaczeniu nie obejmującym uczucia?). Jak domyśla się każdy, kto pamięta słowa o „szkiełku i oku”, Konrad (poeta) opowiada się po stronie uczucia.

Konrad nie chce zdetronizować Boga, nie złorzeczy mu:

Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,
Na własnej piersi ja skrwawiłem pięście,
Przeciw niebu ich nie wzniosłem!

Konrad raczej zarzuca Bogu, iż stworzył świat tylko mocą rozumu, myśli, i „myślom” oddał „świata użycie”. Cóż, że człowiek wydarł tę władzę („gromy”) „niebiosom”, że dzięki nauce (ponieważ „wrył” się „w metal, w liczbę, w trupie ciało”) skorzysta ze świata („znajdzie truciznę, proch, parę ... blaski, dymy, huki ... prawność i złą wiarę”), skoro w świecie brak miłości, jeśli świat zrodzony został bez „miłości ojcowskiej”? Konrad prowokuje Boga:

Kłamca, kto ciebie nazywał miłością
i dalej:

Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrządem,
Jeśli w milion ludzi krzyczących: „Ratunku!”,
Nie patrzysz, jak w zawile równanie rachunku,
Jeśli miłość jest naco w świecie Twym potrzebną.

Prowokuje Boga po to, aby obudził w sobie tę drugą stronę, serca, uczucia, albo po to, by oddał mu ją (Konradowi, poecie) – ku naprawie świata.

Podkreślam ten wątek u Mickiewicza w przekonaniu, że łączy go pewne podobieństwo z wspomnianym tu talmudycznym wyobrażeniem dwu stron – rąk – Boga, Stwórcy.

Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział.²⁹⁴

Zbyt poniżamy Opatrzność przypisując jej nasze pojęcia...²⁹⁵

Dalszy ciąg tego fragmentu z „artykułu” Hipolita brzmi: „... a czynimy to ze złości, że nie możemy jej zrozumieć” – jego konkluzja: „Nie, dajmy lepiej spokój religii”.

— Pawłowski podlegał napięciu tej opozycji: Z jednej strony pokora, a z drugiej uzurpacja do bycia podobnym Bogu. Dla tej drugiej tendencji charakterystyczne wydaje się być słowo przewodnie, które Pawłowski uczynił tytułem zbioru swych prac teoretycznych, a mianowicie słowo „inicjacja”, przynajmniej jeśli ma ono podkreślać zdolność do inicjowania, a nie przechodzenia inicjacji. Inicjator czy „inicjant”? Czytając *Inicjacje* wielokrotnie słyszę pretensję projektodawcy

do bycia pierwszym poruszycielem, pierwszą przyczyną, co wprawia w ruch, a potem reszta niech się już sama dzieje... „Sama”, w tym tylko sensie, że beze mnie, już bez mego udziału, a nie z siebie. Jakkolwiek przecież, z drugiej strony idea „formy naturalnie ukształtowanej” polega na zdaniu się na coś, co dzieje się samo, co samo się formuje²⁹⁶.

Przykładowo przytoczę tu dwa fragmenty z teorii projektowania Pawłowskiego. Czytamy: „Projektanci ... tworzą jedynie elementy inicjujące skomplikowane procesy społeczne, których autorami są wszyscy biorący w nich udział, a więc zarówno organizatorzy, jak i realizatorzy”²⁹⁷. „Projektant nie projektuje sam, projektuje zawsze ze społeczeństwem, stawia tylko pewne dyspozycje, pewien program dla społeczeństwa, które samo go realizuje”²⁹⁸.

Jak widać, społeczeństwu pozostawia się tyle samodzielności, by zrealizowało to, co zaprogramował projektant. Ci, którzy mieli przejmować inicjatywę, okazują się realizatorami²⁹⁹. Twierdzą jednak, że mamy tu do czynienia ze sprzecznością o formie aporii, nieusuwalnego dylematu przypisanego do kondycji człowieka (w terminologii Kanta to „dialektyka rozumu”). Bieguny tego napięcia mają wiele postaci i imion: rozkazywać – słuchać, moc – łaska, działanie – kontemplacja... Chce, czy nie, zdaje sobie z tego sprawę czy nie, każdy z nas podlega temu dylematowi. Jakkolwiek są chwile, w których jedyną receptą na życie wydaje się np. tylko rozkazywać.

To Maciej Pawłowski zwrócił mi uwagę na dwuznaczność słowa „inicjacja”, z jednej strony moc inicjowania, z drugiej bycie wtajemniczonym.

— Inicjator czy inicjant?

— To rozdarcie czytelne jest u Mickiewicza. Z jednej strony na przykład jego „Arcymistrz”, z drugiej właśnie cytowana przed chwilą „Improwizacja”. Z jednej strony myśl, że Arcymistrz Bóg „Jedną pieśń śpiewa i gra od początku / A świat dotychczas nie pojął jej wątku”, a z drugiej strony, świętokradcza myśl, że...

²⁹⁴ Jan Paweł II, „List do artystów” podpisany „4 kwietnia 1999 roku, w Niedzielę Wielkanocną Zmartwychwstania Pańskiego, w dwudziestym pierwszym roku mego Pontyfikatu” (rozd. I, „Artysta, wizerunek Boga Stwórcy”). W cytowanym fragmencie, zauważmy, Bóg przygląda się dziełu „swych rąk”.

²⁹⁵ Fiodor Dostojewski, *Idiota*, przeł. Jerzy Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1984, s. 462.

²⁹⁶ Naturalny proces, proces przyrodniczy, dokonuje się sam przez się, bez udziału, bez pomocy człowieka – historyk idei odnotowuje, że takie jest „autentyczne znaczenie naszego słowa «przyroda», czy wywodzimy je z łacińskiego rdzenia *nasci*, urodzić się, czy cofamy się do jego greckiego źródła, *physis*, które to słowo pochodzi od *phyein*, wyrastać z, pojawiać się samemu” (Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, Aletheia, Warszawa 2000, s. 166).

²⁹⁷ Andrzej Pawłowski, „Projektowanie aktywizujące”, w: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, opracowanie i wybór J. Krupiński, IWP, Warszawa 1987, s. 18.

²⁹⁸ Andrzej Pawłowski, „Wypowiedź problemowa”, w: *Inicjacje*, s. 23.

²⁹⁹ Szerzej na temat tej sprzeczności u Pawłowskiego pisałem w: „Cztery idee filozofii projektowania. Czytając Andrzeja Pawłowskiego”, w: „Wiadomości IWP” 1990, „Suplement”, Materiały międzynarodowego sympozjum IDEA '89, dedykowanego pamięci Andrzeja Pawłowskiego, zorganizowanego przez Wydział

Form Przemysłowych ASP w Krakowie;
o sprzeczności tej pisałem także w: *Z-wiednie*,
Kraków 1993, rozdział „Spojrzenie z góry”).

— Myśl, że Boga można pojmywać na podobieństwo Mistrza, Architekta,
Muzyka, Artysty... sama ta myśl jest bluźniercza.
— ...myśl, że Artysta gra światem. Mickiewicz-Konrad sięga powyżej niebios.

Spontanicznie ręka staje się symbolem, obrazem władzy i panowania. Lecz
nie dłoń przecież!

Czyż nie kładziesz na czymś swych rąk, czyż nie bierzesz w swe ręce?
Wswe własne ręce? A gdy już trzymasz, czyż nie pozwolisz, by ktoś ci z rąk
wytrącił? By coś z rąk ci się wymknęło? By przez ręce ci przeciekło? Nie opusz-
czasz, nie rozkładasz rąk. Czyż nawet od rzeczy z pierwszej ręki nie wolisz
dzieł swych własnych rąk? Od ręki dodasz, że starasz się, by nigdy rąk nie
rozkladać, nie opuszczać.

W ręce znajduje swe ucieleśnienie ideał mocy twórczej. „W ręce”? Liczba
pojedyncza? Skoro w jednej, to oczywiście w ręce prawej?

Ręka, czyli władza, czyli moc twórcza. Nawet wówczas, gdy się ją komuś
oddaje, ofiarowuje. (Niech ręka boska broni!)

Władczą ręką, czyli moc twórczą. Nie widać tego jednak jak na dłoni. Skoro
bowiem z dłoni czytać, wróżyć można... Silniejszy niż ona jest los! Wypisany
na niej przez niebo, gwiazdy.

Skoro serce można mieć na dłoni... Tylko dłoń daje serce.

— Idiom to polski: „serce na dłoni”.

— „Dłoń” – podaje słownik języka polskiego – to tyle, co ręka, bądź, ściślej,
„wewnętrzna strona ręki od napięcia do nasady palców”.

— Anatomiczna to definicja. Emocjonalna brzmiałaby raczej: dłoń to ręki wną-
trze. Wnętrze człowieka. Dłoń duszy jest więc bliższa, ręka natomiast czynowi!

— Polski poeta – Herbert – znajduje w dłoni „gniazdo czułości”.

— Nawet anatomia jest pouczająca. Odpowiednikiem ręki są pała, nóż, młot,
nawet dźwig, nawet satelita. To jej „przedłużenia”. Odpowiednikiem dłoni czar-
ka, czara jest. Delta. Dolina. Kaganek. Koncha. Muszla. Gniazdo. Przedłużeń w
sensie technicznym w ogóle dłoń nie posiada.

— Przedłużeniem dłoni są promienie uczucia? Promienie serca? Ona ich sku-
pieniem?

— Czy dłoń należy do prawej czy lewej strony człowieka? Silniejszej czy słab-
szej, lepszej czy gorszej?

— Miesza mi się wszystko, skoro lewa strona oznaczać może też stronę we-
wnętrzną. Jak dłoń?

— Dłoń? Której ręki? Czyżby tak daleko było od ręki do dłoni? Jak chcieć
wykopać przepaść między nimi? *Genesis* waha się pomiędzy ręką a dłonią? Czy
nie absolutyzujemy tu rozróżnienia, które czyni język polski, na rękę i dłoń?

— Każdy język ma sobie właściwą wrażliwość i wynalazczość. Słowa dają
pewien wgląd w naturę tego, do czego się odnoszą. Wyróżniają i odróżniają
je. Nie wiem tylko, czy udałoby się rozdzielić to, co nazywanie danym słowem
wydobywa w świecie, od tego, co ono wnosi, stwarza, konstruuje w świe-
cie. Czyż nawet nasze własne ciało, i użytek, jaki z niego robimy, nie zależy
od tego, co o nim myślimy, jak je odczuwamy? Słowa są formami myślenia i
odczuwania.

Ręka – świadomość, dłoń – nieświadomość? Ręka – rozum, pojmywanie,
dłoń – uczucie, odczuwanie? Ręka – twarda, sroga, dłoń – chłonna, łagodna?

To dłoń zwraca się ku Niebu. Rozchyła. Ręka po nie sięga?

Chodzi mi o problem przeciwstawienia dwu ideałów, łaski i mocy twórczej,
który ukrywa się za tą symboliką ręki i dłoni, czy częściej prawej i lewej ręki,
bądź strony. Centralnym przesłaniem tej symboliki dwu rąk jest wzajemne
dopełnianie się obu stron: są sobie przeciwstawne, ale zarazem niezbędne.
Oznaczałoby to, że problem łaski i mocy twórczej nie polega na jakimś albo-
-albo. Ani tylko moc ani tylko łaska. Tym niemniej ta sama symbolika, prawej
i lewej ręki, może być rozumiana w tym kontekście wielorako. Cokolwiek,
co prawe wydaje się lepsze (jak prawość, lewe gorsze jak lewizna). Lewa ręką
może wyrażać stronę bliższą sercu, bądź to stronę słabszą. Jeśli prawa ręka
może wyrażać stronę przeważającą, silniejszą, ba, mocniejszą, wówczas pyta-
nie o to, czy łaska odpowiada lewej czy prawej ręce, ma sens pytania o to, czy

łaska (miłość) powinna przeważać nad mocą (wolą). Dylemat taki może wydać się równie sztucznym, jak pytanie o to, co jest pierwsze: wdech czy wydech. — Dobry nie jest jeden biegun z pary przeciwieństw, dobrem nie są krańce jedności sprzeczności tylko ich harmonia. Równowaga. Harmonia ich ruchu. Współdziałanie.

— Mędrzy powtarzają to nieustannie. Zachód uczy się tego ostatnio na lekcjach poświęconych *yin* i *yang*. Czy jednak myślę się sądząc, że *yang*, z natury swej, nie chce współdziałania? O ile *yin* jest kobiece, wrażliwe, łagodne, godzi i jednoczy, to *yang* jest ekspansywne, agresywne, zaborcze, szuka samoutwierdzenia się, wierzy w siebie, w swą samowystarczalność. Spełnia się w walce³⁰⁰. Kolejna wątpliwość. Tak łatwo pochwała się równowagą między *yin* i *yang*, a nie próbuje wyjaśnić na czym miałyby one polegać. Otóż jeśli w cyklu zmian świata punkt ciężkości waha się od jednego krańca do drugiego i w tych granicach dokonuje się wszystko, na czym miałyby polegać zachwianie równowagi? Gdy zerwie się wahadło?

Wyobrażenie Boga-Stwórcy jako istoty posiadającej dwie ręce z punktu widzenia teologii może być podejrzane o błąd antropomorfizmu.

Gdy rozważane są koncepcje i ideały procesu twórczego wyobrażenia na temat Boga-Stwórcy mają o tyle znaczenie, że mogą być potraktowane jako ukryte modele, wzorce tego procesu.

O ile z punktu widzenia teologa wyobrażenia te podejrzewane być mogą o błąd antropomorfizmu, to dla nas wystarczy je odczytać od razu na miarę człowieka (ateista wskazałby zapewne, że wiąże się z tym z kolei ryzyko deifikacji człowieka, to znaczy przeidealizowania i przebóstwienia ludzkiej natury i ludzkich możliwości).

Judaizmowi, a w szczególności kabale, zawdzięczamy wyobrażenie Boga, jako istoty będącej jednością wielu emanacji czy aspektów, stron („drzewo sefirot”). Pośród owych stron wymienia się w szczególności następującą, opozycyjną parę. Z jednej strony „Chesed – «Miłość» albo «Łaska-wość», z drugiej „Gewura albo Din – «Moc» Boga przejawiająca się głównie jako potęga karząca i moc sącząca”³⁰¹. Bliższa lektura (jakkolwiek wciąż powierzchowna, lektura laika) ujawnia, że owa „Moc” w gruncie rzeczy jest wymierzaną sprawiedliwością, prawem, surowością czy sądem.

Strony te nazywane są prawą i lewą ręką Boga. Pytanie o to, która z nich jest ręką prawą ma sens pytania o to, która z tych stron jest czy powinna być w przewodzie. Pada odpowiedź: strona łaski. Referuje Buber: „Ponieważ tak właśnie jest, świat trwa; gdyby było inaczej, nie mógłby istnieć”³⁰². Scholem przypomina wyobrażenie, zgodnie z którym zerwanie więzi lewej ręki (mocy, surowości, sądu) z mitygującą ją i łagodzącą ręką prawą (łaski, miłości) sprawia, że lewa „wybucha na zewnątrz” i staje się „radykalnym złem”³⁰³.

Czy do fundamentalnych idei chrześcijaństwa nie należy podobne przekonanie o doniosłości i wyższości miłosierdzia i łaski? W każdym razie z pamięcią o dylemacie moc – łaska, prawe – lewe, Chrześcijanin zapewne z większą uwagą przeczyta fragment z Ewangelii, który mówi, iż Bóg daje Chrystusowi miejsce „po swojej prawicy na wyżynach niebieskich, ponad wszelką Zwierzchnością i Władzą, i Mocą, i Panowaniem”³⁰⁴.

Niezależnie od wspomnianego powyżej kabalistycznego wątku, z myślą o alchemii, Jung pisał: „Widoczna na rycinie para stoi na Słońcu (*Sol*) i na Księżycu (*Luna*) ... Jak widzimy, oboje podają sobie lewe ręce – chodzi tu o trwoniwie strzeżoną tajemnicę, o «ścieżkę lewej dłoni» ... Lewa strona jest ciemna, nieświadoma. «lewe» jest niekorzystne i niezręczne. Ale też lewa strona to przecież ta „od serca” – źródło nie tylko miłości, lecz i złych myśli, czyli moralnych sprzeczności natury ludzkiej, które najwyraźniej wychodzą na jaw w życiu uczuciowym. Dotknięcie się lewymi dłońmi można by więc uznać za wskazanie na afektywną naturę tego związku, ale też na dość podejrzany jego charakter, chodzi tu bowiem o połączenie miłości «niebiańskiej i ziemskiej»”³⁰⁵.

Można odnotować pewną zbieżność tych wyobrażeń „pary rąk”, przynajmniej powierzchowną, z parą pojęć *yin* i *yang*.

Eliade twierdzi: „Systemy-paradygmaty, utworzone na podstawie różnych typów dwudzielności i biegunowości, dwoistości i alteracji, antytetycznych diad i *coincidentia oppositorum*, spotyka się wszędzie i na wszystkich poziomach kultury”³⁰⁶.

³⁰⁰ Wątpliwości, które tu wyliczam na temat koncepcji *yin* – *yang* budzi jej prezentacja, jaką czyni fizyk Capra (Fritjof Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, przeł. Ewa Woydytło, PIW, Warszawa 1987, s. 62–65, 290).

³⁰¹ Gershom Scholem, *Mystycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 266.

³⁰² Martin Buber, *Dwa typy wiary*, przeł. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków, 1995, s. 145.

³⁰³ Tamże, s. 294.

³⁰⁴ List do Efezjan, 1:20-21, przeł. O. Augustyn Jankowski, BT 1971.

³⁰⁵ Carl Gustav Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, Sen, Warszawa, 1993, s. 67; sprawę jedności dwu stron, *Chesed* i *Din*, Jung omawia w: *Aion, Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. Robert Reszke, Wrota, Warszawa, 1997, s. 71–74.

³⁰⁶ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, tom II, przeł. Stanisław Tokarski, PAX, Warszawa 1994, s. 16.

Czerpiąc tworzy

Wróćmy do wiersza Rilkego, *Handinneres*. Gdy padają słowa: *wenn sie schöpft*, chodzi o tworzenie, które jest czerpaniem.

Sądzę, że nie słyszy tego współczesny Niemiec. Czy w ogóle łączy i godzi te dwa znaczenia jednego słowa, *schöpfen*? Nie czynią tego także tłumacze. Jastrun wers ten oddaje: „gdy czerpie”, M. Hamburger: *when fetches water*.

„Słowo *Schöpfung* (tworzenie-czerpanie) już we wczesnym okresie średnim języka górno-niemieckiego (*Hochdeutsch*) rozszczepia się, jak poucza filolog, na *schaffen* = łac. *creare* (tworzyć) i *schöpfen* = łac. *haurire* (czerpać). ... Zatem w *schöpfen* tkwi jednak również znaczenie «stwarzać»³⁰⁷ Lorenz nie formuluje jednak idei tworzenia, które jest czerpaniem, doświadczaniem daru. Wierzy w twórcę, z którego wszystko pochodzi: „Dzieło sztuki ... byłoby więc faktycznie metaforą procesu twórczego: dla płótna i farby obrazu założone pryncypium twórcze nie jest immanentne, mieszka ono li tylko w artyście, który dzieło stworzył” – to w przypadku żywego organizmu stwarza go, w nim samym tkwiące pryncypium, lub, jeśli kto chce, stwórca immanentny swemu stworzeniu³⁰⁸.

Idea tworzenia, którą tu próbuję nakreślić, bliższa byłaby myśli, że żywy organizm – stworzenie – jest metaforą dzieła sztuki?

Twierdząc, że w swym wierszu *Handinneres* Rilke przywołuje i wykorzystuje dwa znaczenia niemieckiego słowa „schöpfen”: „czerpać” i „tworzyć” (stąd: *der Schöpfer*, stwórca, twórca, *die Schöpfung*, stworzenie). Takiego, dwuznacznego, odczytania domaga się zarówno kontekst tego wersu w wierszu, rola, jaką ręka pełni w tworzeniu, jak i fakt, że ręka jest symbolem tworzenia. Kontekst, „chodź po wodzie”, wskazuje na cud właściwy każdemu twórczemu wydarzeniu. Cud, czyli zaprzeczenie obliczalności, przewidywalności czy projektowalności. Kontekst ten wskazuje także na udział wiary w wydarzeniu się niemożliwego, w tworzeniu. „Nauczyła się chodzić po wodzie” – jeśli pójść tropem ewangelicznej opowieści o Jezusie chodzącym po jeziorze³⁰⁹ (czyż ideałem Rilkego nie jest Chrystus?) – znaczy bowiem, że starczyło jej wiary. Iż wyszła naprzeciw Innemu, zaufała jego wezwaniu³¹⁰.

Co jeszcze ważniejsze, ideę łaski twórczej, łaski piękna, znajdziemy również w innych dziełach Rilkego.

Pisał przecież, że piękna nie da się czynić, robić: „istnieją tylko pewne warunki, po których uwzględnieniu piękno może łaskawie zstąpić na rzecz przez niego [artystę] uczynioną”, i jeszcze: „Można jedynie stworzyć przychylnie lub podniosłe sytuacje, dla tego, co niekiedy pośród nas przebywa...”³¹¹.

Pisał o zagrożeniu, jakie niesie z sobą technika („maszyna”, „fabryka”), o pokorze, która jest warunkiem doświadczenia piękna. Mimo triumfu techniki, mimo, iż „maszyna” staje się życiem i wydaje się najlepiej znać życie, mimo woli mocy, jeśli tylko zachwyty. Zdziwienie budzi się w nas wobec istnienia.³¹² ródło bije jeszcze w wielu miejscach:

... *noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spiel von reinen Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.*

Co Jastrun oddaje (dodając nieobecne w oryginale: „się mieni”, a „Ursprung”, „źródło”, tłumacząc jako „początek”):

„Ale jeszcze istnienie czaruje nas prawdziwie, w stu miejscach jest jeszcze początek. Gra czystych sił się mieni, których nie dotknie nikt, kto nie kłęką w podziwie”³¹³.

Czytając te słowa słyszę równocześnie w tle słowa Norwida: „A to człowiek nie robi, / Tylko k'temu sposobu”, i te: „kto ze źródła pije, musi ukłęknąć”.)

Powyższe urywki z Rilkego stawiają mi także przed oczami... autoportret Salvadora Dali. Ten, nagi, kłęcząc, niczym u stóp kobiety, na dnie morza, chłonie „grę sił” w sięgającym kosmosu przestworze, grę kul, atomów?, pośród których i z których wyłania się, a może stwarza na jego oczach, wizja kobiecej twarzy, głowy. Jedna dłoń artysty, lewa (co na to Jung, powiedziałby: związana z nieświadomością, ta od serca?), znajduje oparcie na tafli morza (na tafli, której obrus?, calun?, skrywa wodne głębie, o których obecności wiemy, gdyż rąbek został lekko uchylony). Tam posadowiona spoczywa. Druga dłoń, prawa, niczym czara, wyczekująco skierowana w górę, otwarta jest ku niebu, jej palce koleń, wirów, wznoszącym ku górze, tańczą³¹⁴.

³⁰⁷ Konrad Lorenz, *Odwrotna strona zwierciadła*, przeł. Krzysztof Wolicki, Warszawa 1977, s. 394.

³⁰⁸ Tamże, s. 393.

³⁰⁹ Ewangelia według św. Mateusza (14:22-33).

³¹⁰ „Piotr: «Panie, jeśli to Ty jesteś, każ mi przyjść do siebie po wodzie». A On rzekł: «Przyjdź». Piotr wyszedł z łodzi i, krocząc po wodzie, przyszedł do Jezusa. Lecz na widok silnego wiatru uląkł się i, gdy zaczął tonąć, krzyknął: «Panie ratuj mnie». Jezus natychmiast wyciągnął rękę i chwycił go, mówiąc: «Czemu zwątpiłeś, małej wiary?» (tamże, przeł. O. Walenty Prokulski TJ, BT 1971).

³¹¹ Rainer Maria Rilke, *August Rodin*, przeł. Witold Wirpsza, Kraków, 1963, s. 119, 120.

³¹² Platon uważa zachwyty, zdziwienie (*thaumazein*) za punkt wyjścia doświadczenia metafizycznego (Kierkegaard: rozpacz). W tym sonecie Rilkego obecna jest jeszcze jedno platońskie określenie tego doświadczenia: niewysławialne, umykające mowie (*arrheton*): *Unsägliche*.

³¹³ Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Zweiter Teil / „Sonety do Orfeusza”. Część druga, X, w: *Poezje*, wybrał, przełożył i postoiwem opatrzył Mieczysław Jastrun, s. 334, 335.

³¹⁴ Salvador Dali, autoportret z roku 1954, *Dali, Nagi*.

Dominujące dzisiaj wyobrażenia twórcy i procesu twórczego są wręcz sprzeczne z pojęciem czerpania. Tworzyć czerpiąc – to brzmi jak absurd. Kto czerpie, ten przecież jest dłużnikiem, zapożyczył coś, na coś się zdał. . .

— Oto, co ma do oddania!

— Nie jest oryginalny, gdyż oryginalny jest tylko ten, jak się to dzisiaj sądzi, kto sam z siebie wyprowadza dzieło. Jeśli „oryginalny” znaczy dzisiaj jeszcze tyle, co „źródłowy”, „pochodzący ze źródła”, to pod tym warunkiem, że źródło upatruje się w samym człowieku, w samym twórcy (artystą, twórcą jest ten, kto sam jest swoim źródłem, oto formuła Ouroborosa, węża, który równocześnie wypływa ze swej paszczy i połyka siebie).

Zgodnie ze źródłowym znaczeniem tego słowa (łacińskie „originalis”, stąd także angielskie „origin”), „oryginalny” to „źródłowy”. Uczy tego Norwid. Nieprzypadkowo, skoro obcy jest mu ideał mocy twórczej. Najdalszy od uznania własnego Ja za źródło swej sztuki pisze: „ja nie kłaniam się nikomu, tylko źródło źródłu . . . kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło”³¹⁵. Stąd twierdzenie: „oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł”³¹⁶.

Myśl, że tworzyć to czerpać uważny czytelnik znajdzie u M. Bubera, który w *Ja i Ty* pisze wprost: „Tworzyć to czerpać, wynajdywać, to znajdować. Kształtowanie jest odkrywaniem. Urzeczywistniając, odkrywam”³¹⁷.

O krok dalej nasuwa się myśl, iż tworzenie polega na doświadczaniu daru: tworzyć to pozwolić czemuś przyjść do mnie, i pozwolić mu być wobec/przy/we mnie – mną. Tworzyć to doświadczanie tego przybycia i przybytku. Doświadczanie daru³¹⁸.

Myśl Weil idzie jednak jeszcze dalej, gdy podkreśla: to nie dar, to „pożyczka, która musi być bez ustanku odnawiana”³¹⁹ (Weil była czytelniczką św. Jana od Krzyża, czy to u niego czytała o tym, że „Cała nasza dobroć jest pożyczką, a wierzyicielem jest Bóg, Bóg działa, a jego dziełem jest Bóg?”) Jeszcze więcej: „Tworzenie jest zrzeczeniem się siebie w imię miłości”³²⁰.

Obaj, Jastrun i Hamburger, są tylko dziećmi swego czasu. Tłumaczą w duchu epoki techniki, stąd ich przekłady *Handinneres*. W duchu, któremu bliżej do inżynierii społecznej, do wiary w rewolucje niż do Rilkego. W duchu, który nie tylko nie potrafi pogodzić i scalić tych dwu znaczeń, tworzenia i czerpania, ale co więcej, dla którego ambicji obrazą jest właśnie sama myśl, iż tworzyć miałyby znaczyć czerpać. To zaprzeczenie idei Wielkiego Człowieka, Pana i Władcy, Przyczyny i Początku Wszelkości, który na nic nie musi się zdawać, niczego nie przyjmuje, a wszystko nawet nie tyle wywodzi sam z siebie, co raczej nawet znikąd (*ex nihilo*) stawia przed sobą. Pierwszy poruszytel, dla którego wszystko, co samo się porusza jest zagrożeniem, wrogiem. Jak wszystko to, co samo się kształtuje.

To duch techniki naturę pojmuje jako wroga, a technikę jako podporządkowanie natury człowiekowi.

Czy natura ujęta z punktu widzenia człowieka – chociaż wciąż jeszcze nie uformowana za ludzkim zamysłem – nie jest czymś wartościowo negatywnym? Zagrożeniem, niebezpieczeństwem, niesformą, irracjonalną siłą? Czymś, czemu nie można ufać? Byłoby nieprawdą, że człowiek rozumieć może tylko to, co sam wytworzył, ściślej: co sam zaprojektował? Człowiek chce więc stworzyć świat, na którym mógłby bez reszty polegać, to znaczy, na który mógłby liczyć w porachowalny sposób. Rozumieć! Świat zaprojektowany bez reszty, do końca, w którym nic nie zostałoby puszczone, w którym nie pozostałaby nawet szczelina niedookreślenia, co miałyby znaczyć: niepewności, ryzyka. Świat, który człowiek mógłby trzymać cały w swych rękach. Jawny, jak na dłoni. Który spoczywałby w jego władzy, pojmowalny, tak jak pojąć znaczy ująć i trzymać, okiełzać, mieć już na własność, konsumować, być Panem.

To przekonanie, że natura jest tylko surowcem i materiałem motywuje wysiłek technologiczny, który zmierza do jej podbicia, usprawiedliwia poddanie jej ludzkiej dominacji³²¹.

Scheler sądzi nawet, że rozwój techniki (i ściśle z nią związany rozwój nauki) jest konsekwencją szczególnej „nienawiści wobec świata”³²².

Z chwilą, gdy naturę, jak i każdą rzecz, która do niej należy, traktuje się jako potencjalnie wrogą i nieustannie zagrażającą siłę, wówczas człowiekowi pozostaje tylko odgradzać się od niej, izolować, poskramiać, unicestwiać lub przekształcać podług swej woli. Urabiać i wstawiać w swój nowy porządek.

— W zurbanizowanych obszarach USA żyją ludzie, dla których ostatnim kontaktem z przyrodą pozostało niebo. Nawet ich twarze i ciało są produktem kosmetycznym, produktem farmakologii, chirurgii estetycznej i sztucznych

³¹⁵ Cyprian Kamil Norwid, „O Juliuszu Słowackim”, Lektcja III, w: *Pisma Wybrane*, t. IV, s. 256.

³¹⁶ Tamże, s. 255.

³¹⁷ Martin Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. Jan Doktor, PAX, Warszawa 1992, s. 43–44.

³¹⁸ Zob. me *Z-wiednie*, rozdz. „Łaska piękna”.

³¹⁹ Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 118.

³²⁰ Simone Weil, *Szaleństwo miłości. Intuicje przedchrześcijańskie*, przeł. Maria E. Plecińska, Brama Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań, 1993, s. 161.

³²¹ Wskazują na to H. Arendt (*Between Past and Future*, New York 1961, s. 211), M. Scheler (*Vorbilder und Führer*, w: GW, Bd. 3) czy Th. W. Adorno (*Aesthetic Theory*, London, 1984, s. 92).

³²² Max Scheler, „O geniuszu”, przeł. Janusz Krupiński, w: Maria Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, tom II, UJ, Kraków, 1984 (oryginał: „Der Genius” pochodzi z rozprawy „Vorbilder und Führer”, z: *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 1, *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, GW, Bd. 10). Miłość do świata Scheler uważa za istotowy rys geniuszu, a w szczególności artysty.

diet, na które składają się przetworzone do przemysłowej postaci pokarmy, w tubach, sprayach, puszkach... Sami najchętniej przemierzają przestrzeń zapuszkowani w klimatyzowane samochody o zadymionych szybach. Jak sami przeciętni Amerykanie przyznają, czują się nieswojo w bezpośrednich kontaktach z przyrodą, wolą sztuczny świat...

— O tym wspomina się w gazetach.

— Dość, że człowiek stawia się ponad naturę, patrzy na nią z wysoka. Tyle wystarczy, aby pojawiło się dążenie do podporządkowania natury.

— Perspektywa wyniesienia? Spojrzenia z boskich wyżyn? Myśląc o tym mam przed oczyma obraz *Podróż ponad chmurą* Caspara Davida Fridericha. Pamiętacie? Zapewne, jeśli większości z nas nawet przez przypadek nie zdarzyło się widzieć reprodukcji tego malowidła, tym niemniej jego praobraz, z właściwą mu perspektywą, człowiek Zachodu, każdy z nas, nosi w sobie. Lepiej: ten obraz unosi człowieka Zachodu, określa jego sposób widzenia i to, co widzi. A więc i fakt, że czegoś nie widzi i widzieć nie może. To światooгляд dzieci techniki. Świat ścięte się przed wami, w dole, wy na szczycie. Patrzyćcie z góry, od strony nieba. Przynajmniej tak wam się wydaje.

— Skoro człowiek uchodzi w swych własnych oczach za koronę, cel i centrum, stworzenia...

— Ach ten cały humanizm!

— Obraz taki jest odwróceniem perspektywy *Genesis*.

Duch techniki nie zna miłości do świata, z istoty nie jest do niej zdolny – miłość wymaga bowiem pokory, wyrzeczenia, oddania... Ofiary.

W konsekwencji stanowisko powyższe kulturę definiuje w opozycji do natury. Zadaniem kultury okazuje się przetwarzanie i podporządkowanie natury. Życie człowieka miałoby polegać na zmaganiu się z naturą. I podporządkowaniu jej sobie. W ten sposób umysłowość technologiczna potrafi urobić na swój sposób nawet tak obcą jej ideę, jak właśnie idea kultury.

— Znaczyłyby to, że dzisiejsi Chryścijanie zaparli się Chrystusa. Ideał człowieka, który nie dąży do władzy, nie ucieka się do siły, ścierpi, nie unika ceny cierpienia, ofiarowuje samego siebie, miłuje, wyparty został przez ideał herosa, z którym jest moc. Którego wielkość stoi na przemocy. Na podboju, chociażby serc... Zaklęciem naszego czasu stało się *The Power will be with you!* Owszem, Jezus utrzymuje się jeszcze w polu widzenia, pojmuje się go przy tym jako supermana, kogoś, kto dzięki szczególnej mocy robi różne hokus-pokus.

— Hokus-pokus!

Do poziomu historycznej ciekawostki upadły dzisiaj opisy procesu twórczego, wedle których polega on na odrzuceniu wszystkiego, co zbędne, co przesłania.

Wyobrażenie, iż istotą tworzenia jest odsłanianie, wyprowadzanie na świat z ukrycia, najpowszechniej kojarzone jest ze słowami Michała Anioła:

Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdoła

Poza tym, co już w marmurze spoczywa

W pełnym zarysie i co wydobywa

*Jeno dłoń, ducha spełniająca wolę.*³²³

³²³ Michał Anioł, wiersz LXXXIII, przeł. Leopold Staff.

³²⁴ Mistrz Eckhart, „O człowieku szlachetnym”, w: *Traktaty*, przeł. Wiesław Szymona OP, W drodze, Poznań, 1987, s. 136.

³²⁵ Cyt. za Aldous Huxley, *Filozofia wieczysta*, przeł. Jerzy Prokopiuk i Krzysztof Środa, Pusty Obłok, Warszawa 1989, s. 143.

Podobną myśl wyraża Mistrz Eckhart (myśl zbieżną z jego ideałem duchowym „odosobnienia”).

Artysta nie „wtłacza” w materię „obrazu”, ale usuwa wszystko to, co ukryty obraz przesłania: „Jest to ten skarb, który – jak Chrystus opowiada w Ewangelii – spoczywał w ziemi (Mt 13:44)”³²⁴.

(W tym miejscu jeszcze raz przypominałbym *Dłoń Boga Rodina*.)

Pokrewną ideę tworzenia znajdziemy w opowieści Zhuangzi o Chingu, o majstrze stolarskim, który na zlecenie księcia wyrzeźbił w drzewie stojak do instrumentów muzycznych. Jak to zrobił, pytają wszyscy w podziw dla Chinga. Jego relacja brzmieć miała: po tym jak zapomniał o zysku, sławie, o samym sobie, gdy porzucił już siebie, swe Ja („tracę świadomość swych członków”, „w moim umyśle nie ma żadnej myśli” – porównaj z „odosobnieniem” Eckharta) udaje się do lasu i „szuka” odpowiedniego drzewa (jednak szuka? konkretnego drzewa? a może tylko wie, że trzeba iść w las, że trzeba być głęboko w lesie? Rusza i błąka się tam dopóki dopóty, wreszcie, któreś drzewo go nie uderzy, przytrzyma, podsunie mu coś, i okaże się Tym właśnie? – drzewa patrzą na poetów, przecie). Ching znajduje To drzewo. Jak mówi: „Zawiera ono wymaganą formę, która zostaje później wypracowana. Widzę stojak okiem umysłu. ... Łączę moją wrodzoną zdolność ze zdolnością drewna. Tylko stąd bierze siły to, co w mojej pracy może wydać się nadprzyrodzone”³²⁵.

Podobny ton cechuje Norwidowską koncepcję twórczości. *Częstochowskie wiersze* (w. 130–133, 142–143) wskazują na to wprost: „Bo jak człowiek zasieje, / To ma ino nadzieję, / Ale nie wie, co w roli / Ziarna one rozwija”, „Ato człowiek nie robi, / Tylko k'temu sposobi”³²⁶.

Jaspers myśl tę wyraża oszczędnie. O otwartym, troskliwym podejściu do „przedmiotu”, któremu obce jest obstawanie przy metodzie i przy własnych intencjach, pisał: „Cel i dążenie kultywującego [colere, cultura! – J.K.] ... pozostają określone przez swoistość przedmiotu. W trakcie jego działania każda nowa manifestacja tej swoistości może sprawić, iż zmieni on nie tylko swą metodę lecz także swój cel”³²⁷.

Zgodnie z tym „archaicznym” wyobrażeniem tworzenie to wydobywanie, ujawnienie czegoś w jego możliwie najczystszej postaci. Polega na odkryciu istoty czegoś, na wyprowadzeniu jej z ukrycia i służbie w jej stawianiu się sobą, w tym jej wyistoczeniu – osiągnięciu pełni.

Colere, cultura znaczyło pierwotnie „opieka”. Jeszcze dzisiaj w słowie kultywacja brzmi coś z pieczy, uprawy, troski o rozwój czegoś. Z przyzwolenia czemuś by ujawniło swe zadatki, by się rozwinęło i wzrosło, rozkwitło, osiągnęło pełnię, i wydało owoce. Coś z wydobywania potencji. Z przychylności. Z podjęcia.

— Znaczy to, że respektowaną ma być swoistość tworu, który spotyka człowiek – nawet wówczas, gdy czyni go przedmiotem swego działania. Działanie ma być przyzwoleniem wzrostu zarodków i potencji tkwiących w naturze przedmiotu.

— Zamiast...

— Znaczy to, że właściwym podmiotem spotkania jest druga, tamta strona.

— Znaczy to, że pojęcie kultury wylania się w społeczeństwie rolniczym.

Odpowiada wyobraźni rolnika...

— Chłopa.

— ...ogrodnika, który w ten sposób opiekuje się rośliną, w jej własny wzrost ingeruje drobnym zabiegiem. Uprawia. Czy w ogóle ma jakiś sens w społeczeństwie postindustrialnym?

— Ogródnik jednak ma powody do osobistej dumy. Wie, że bez jego pracy chwast wszystko zarośnie...

— Sama klasyfikacja na „chwasty” i „nie chwasty” wyraża tylko ludzką ocenę, wydawaną w świetle ludzkich projektów, a więc względną.

— Ogród angielski próbuje zawiesić tę ocenę, unika tej klasyfikacji. To Francuzi, pomnijcie ich ogrodnictwo, zachłysłeni się ludzką dumą, i na ten sam sposób zabrali się za porządki społeczne. Za rewolucje.

— Angielski ogród reżyseruje teatr, który wychodzi naprzeciw sentymentowi do dzikiej naturalności.

— Ogródnictwo wyraźnie zawładnęło wyobraźnią Pawłowskiego. W rozmowach wielokrotnie wracał do swych doświadczeń wyniesionych ze szkoły ogrodniczej w Tarnowie, gdzie uczył się świata w latach wojny. Potem, jeszcze podczas okupacji, rozpoczął konspiracyjne studia ogrodnicze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Prawda, w czasach, gdy o inżynierii genetycznej jeszcze nie było mowy. Gdy każde ziarno, każdą okruszynę chleba...

— Sens podejścia, o którym mówimy nie zawęza się do działań ogrodnika.

— Metaforę nasienia-daru Blake odnosił także do człowieka, twórcy. Artysty.

W przekonaniu, że „Ten świat jest zbyt ubogi, by wytworzyć chociaż jedno ziarno”, Blake twierdzi, że „wszystko, co Człowiek ma lub może mieć, przynosi już z sobą”, że „Człowiek rodzi się niby Ogród już Zasadzony i Zasiany”³²⁸.

— Podobnie jak ogrodnik, także lekarz, nauczyciel, polityk, projektant... Oby umieli przyjąć tę postawę w stosunku do, odpowiednio, pacjenta, ucznia, obywatela, użytkownika... Rodzice wobec dzieci. Kochający wobec...

— Ta nadzieja rozchyła dłoń...

— Z tego ducha, ideału twórczej łaski, wypływa Pawłowskiego koncepcja „formy naturalnie ukształtowanej”.

— A jednak metafora nasienia, zarodka wydaje się zawodną. Natura, istota czegoś nie sprowadza się ani do tego, czym ono jest, ani do jakiejś ukrytej w nim, drzemiącej potencji. Istota czegoś określa nie to, czym ono jest, lecz czym ma być!

— W procesie twórczym nie tyle pojawia się coś, co wcześniej w jakiejś rzeczy już uprzednio było w ukryciu, co raczej dana rzecz zyskuje nowe oblicze... W nowym kontekście rzecz staje się czymś, czego nic w niej samej uprzednio nie zapowiadało... Jakkolwiek, to prawda, pewne warunki tej przemiany w rzeczy samej są obecne. Mówiłem o przemianie w widzeniu...

³²⁶ Cyprian Kamil Norwid, *Pisma wybrane*, t. I, s. 350, 351.

³²⁷ Karl Jaspers, *Philosophy*, t. I, Chicago and London, 1969, s. 148.

³²⁸ William Blake, *Marginalia*, w: L. Eitner (ed.), *Neoclassicism and Romanticism 1750–1850*, vol. I, London, 1971, s. 120.

— A może jeszcze inaczej: rzecz rzuca światło na nowy kontekst, przemienia go. Światło, którego obecności w niej, poza tym kontekstem, nawet nie podejrzewałeś!

— Jeśli proces tworzenia polega na wyistaczaniu czy wyistoczeniu Innego, może też znaczyć, że Inne w swej istocie i wraz z nią określa się, zawiązuje i rozwija dopiero w tym procesie. Nie możesz mieć pojęcia o tym, co tworzysz.

— To wylania się z twych rąk? Napelnia twe dłonie? Tworzy ci, się?

— Skoro mowa o prawdziwej naturze rzeczy, o tym, jakie powinny być, przypomnę metaforę iskry. Z dawnej światłości świata, po jego upadku, miałyby pozostać tylko zagrzebane w materii, ledwie tłące się iskry.

— Poeta wzdycha: „W skałach więc, już o Panie, leży Duch jako posąg doskonałej piękności, uśpiony jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwo formy...”³²⁹

— Sam człowiek kawałkiem ziemi tylko jest!

— Zadaniem człowieka, byłoby iskrę rozniecić...

— Znaleźć ślad pierwotnej doskonałości?

— Tam początki?

— Pośród skażonej natury Naturę, przez duże „N”?

— Blake'a żarliwa to tęsknota... Twierdził, że...

Dominuje dziś ideał mocy twórczej (wszechwładnego Ja). Właściwa mu wyobraźnia zna tylko alternatywę: albo ja coś czynię, dokonuję, albo czynię coś tak, jak się zwykło czynić. Tylko pierwszy przypadek uchodzi za godny miana twórczego. Dla tej umysłowości pokora oznacza niemoc, słabość. Umysłowość ta dąży do panowania, do pełnej władzy. Nic nie może się dziać samo, bez odgórnej kontroli.

— Wyblakłe nieba, zresztą na równi jak i nieba malarskie, bez różnicy, nie uczą już pokory³³⁰.

Wyobrażenie tworzenia, które czerpie nie mieści się „w głowie” człowieka Zachodu. Zawiądnął nią bowiem model *creatio ex nihilo*, tworzenia z niczego. *Ex nihilo*, zapewne, od dawna uchodzi nawet za oczywistość teologiczną chrześcijaństwa (nawet zupełnie a-religijna, ateistyczna dusza wzdycha „Ach, bosko stworzyć jest z niczego”).

— Obrazy *Genesis* wydają się być dziełem powstałym ot tak, z niczego, przecież dwie ręce i niebo nad głową, nieomal każdy ma³³¹. Już to dlatego niosą z sobą myśl o tworzeniu z niczego.

— Skąd ręce te? Gesty? Niebo? Darmo dane? Nic?

Teologia judaistyczna w Księdze Rodzaju wcale nie znajduje wyobrażenia Boga stwarzającego z niczego³³². Proponuje nam odmienne wyobrażenie procesu tworzenia.

B. Valuter podkreśla, że „Hebrajskie słowo przetłumaczone jako «stworzył» [*bara*] wcale nie musi oznaczać czynienia czegoś z niczego”³³³.

N. Frey podkreślił w tej sprawie, że „stworzenie narzuciło porządek i światło na chaotyczną ciemność, głębię symbolizowaną przez morze śmierci”³³⁴.

Sandauer zdaje się o tym nie wiedzieć. Pisze: „*bara* (tworzyć z niczego)”. Zarazem jednak wyraża pogląd, że Księga Rodzaju napisana jest z dwu perspektyw, zawiera dwa wyobrażenia kosmogonii, „Kaplana” i „Jahwisty”. Ten drugi „używa określenia *jacar*, czyli „lepić”, widzi też Boga jako garncarza, któremu jeżeli czego dla twórczej roboty potrzeba, to przede wszystkim wody. Toteż pierwszą rzeczą jaką się w kosmogonii Jahwisty pojawia, jest strumień (*ed*)”.

Co więcej, podkreśla Sandauer: „samo pojęcie „tworzenia” (z niczego) jest mu [Jahwiście] obce. Nie używa on też jeszcze słowa *bara* (tworzyć), lecz *jacar* (lepić)”³³⁵.

Odnosić wreszcie warto, że liczne fragmenty z Pisma Świętego mówią o Mądrości, upersonifikowanej, żeńskiej istocie, która towarzyszyła Bogu w tworzeniu świata, o istocie, bez której współdziałania świat nie powstałby (i nie zachowałby się w istnieniu). Wydaje się, że w Nowym Testamencie jej odpowiednikiem jest Słowo.

Mówi Mądrość o sobie:

Przed wiekami, na samym początku mię stworzył

*I już nigdy istnieć nie przestanę*³³⁶.

Mówi Mądrość o sobie:

od wieków jestem stworzona, od początku, nim ziemia powstała.

Jestem stworzona, gdy jeszcze bezmiar nie istniał, ani źródła co wody tryskają. ...

Gdy niebo umacniał, z nim byłam, gdy kreślił sklepienie nad bezmiarem wód

gdy w górze utwierdzał obłoki, gdy źródła wielkiej otchłani umacniał ...

³²⁹ Juliusz Słowacki, *Genesis z Ducha. Modlitwa*, w. 60 (*Dzieła. Pisma Prozą*, t. XII, s. 10).

³³⁰ Z Szekspira:

*Niebiosa, nadal tak władzę sprawujcie!
Niech człowiek, który syci się przepychem
I zbytkiem, gardząc waszymi prawami,
A nie dostrzega niczego, gdyż nie ma
Uczuć, uczuje wnet waszą potęgę*
(przel. Maciej Słomczyński).

³³¹ Po wystawie „Omamy” w krakowskim BWA takim odczuciem podzielił się ze mną Franciszek Chmielowski.

³³² Zob. np. Bruce Valuter, *On Genesis*, Garden City, New York, Doubleday & Comp. Inc., 1977.

³³³ Tamże, s. 38.

³³⁴ Northrop Frey, *The Great Code. The Bible and Literature*, San Diego, New York, London, A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Janovich Publishary, 1983, s. 110.

³³⁵ Artur Sandauer, *BÓG, SZATAN, MESJASZ i...?*, Wydawnictwo Literackie w Krakowie, Kraków 1977 s. 219, 28.

³³⁶ Mądrość Syracha, 24:9; przel. O. Karol Winiarski CSsR, BT 1971.

Ja byłam przy nim Mistrzynią, rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim igrając na okręgu ziemi, znajdując radość przy synach ludzkich.³³⁷

Fragmety te mogą nas tu zajmować o tyle, o ile przenoszą pewne wyobrażenie czynnika warunkującego proces tworzenia czy uczestniczącego w tym procesie. Czytamy przecież: *któreż ze stworzeń bardziej twórcze niż Mądrość?*³³⁸

Nie mogę podjąć tutaj tego rozległego wątku. Pozostają tylko wyrwane z Pisma fragmenty, niczym sygnały: Mądrość nie jest siłą („Lepsza jest mądrość niż siła”³³⁹), spleta się z miłością („Początkiem jej najprawdziwszym – pragnienie nauki, a staranie o naukę – to miłość, miłość zaś to przestrzeganie jej praw”³⁴⁰). Mądrość „dokonuje wyboru”³⁴¹, jej rysem jest łaskawość („Mądrość bowiem jest duchem łaskawym”³⁴² (za przekładem Junga, ten sam fragment w przekładzie wyżej cytowanym: „Mądrość bowiem jest duchem miłującym ludzi”³⁴³)) itd.

Judaizm przechowuje również wyobrażenie Boga, który w pierwszej fazie procesu twórczego musi się sam ograniczyć, wycofać, po to aby pozostawić wolne miejsce (nicosć?), dla tego, co dopiero się pojawi, przyjdzie³⁴⁴. *Cimcum*. Scholem: „Hebrajskie słowo *cimcum* znaczy dosłownie «kurczenie się»”³⁴⁵;

„*Cimcum* znaczy właściwie «koncentracja» albo «kontrakcja», lepiej jednak ten termin przekładać słowem «wycofanie się» albo «odstąpienie», jeśli chcemy oddać treść pojęcia luriańskiego”³⁴⁶. Wiąże się z tym wyobrażenie „autoredukcji Boga”. Pierwszy krok stwarzania polega na zstąpieniu Boskiej istoty „w swoje własne głębie ... co jest – według tej koncepcji – jedyną możliwą treścią stworzenia z niczego” (tamże). Nicosć pozostaje w miejscu opuszczonym przez Boga, z którego się on wycofał. Nie nic, nie pustka tylko „nicosć”.

Być może z tej tradycji wyrasta uwaga, jaką czyni na temat *creatio ex nihilo*, tworzenia z niczego, dwudziestowieczny żydowski teolog i filozof, E. Lévinas. Otóż ideę tę skłonny jest on ją przyjąć, a mianowicie, jeśli znaczyłyby, iż nic z tego, co stworzone nie było uprzednio w twórcy, stworzenie nie było w nim ani ukryte, ani pre-egzystujące. W ten sposób podkreślona zostaje niewspółmierność pomiędzy twórcą, a tym, co stworzone³⁴⁷.

— Znaczyłoby to, że nawet Bóg zaczyna od wciągnięcia brzucha. Od wdechu?

— A więc od *inspiratio*, to jest od ruchu do wewnątrz?

— Jakże próżnią czy pustką oddychać, skoro dopiero bezpośrednim efektem *cimcum* jest właśnie ona?

— Zaczynać od *cimcum*, to zaczynać od kurczenia się. Wycofania, albo odstąpienia.

— Pierwszy, właściwy ruch twórczy nie biegnie więc na zewnątrz.

— Tymczasem do dziś teoria tworzenia jako eks-presji...

— Presji wywieranej na zewnątrz?

— ...jako ekspresji jest tylko przedłużeniem bezwładnego ruchu tomistycznego *processio dei ad extra*.

— Wdech ma coś z pożarcia, przyswojenia, objęcia sobą.

— Nic nie wiesz. Czy nigdy nie oddychałaś całym niebem? Wtedy ono cię pochłania bez reszty. W wiecznym objęciu.

— Z pamięcią o *cimcum* twierdzić należy, że tak zwany odbiorca dzieła sam wprawdzie musi się wycofać, by zostawić wolne miejsce na Inne, by dopuścić je do głosu. Ścisłe rzecz biorąc, chociaż w udanym dziele da się słyszeć ten głos, Innego, nie jest on jego, dzieła głosem. Dzięki temu otwarciu na Inne, twórczym może być spotkanie z dziełem.

— Głos dzieła, które się udało nie jest jego głosem. Dzieło tylko dopuszcza do głosu. Coś wyższego niż jego wykonawca i ono samo, Inne.

— Czy stanowi próbę odpowiedzi?

Wspomniałem ideę Łurii, ideę *cimcum*. Podobne wyobrażenie procesu twórczego niesie z sobą alchemiczna formuła: *Deo concedente* (co miałoby znaczyć: „Bóg tak chce”). Wedle relacji Junga mieli ją wypowiadać alchemicy po tym, gdy ukończyli to wszystko, co było w ich mocy, wszystko, czego wymagały od nich reguły. Zadośćuczyniwszy wiedzy i recepturom, a teraz pozostawiając miejsce na działanie innych, „boskich”, niepoznawalnych sił, w nadziei, że dzięki nim dzieło się powiedzie (a więc, że wydarzy się cud). W tym wyrażało się nastawienie człowieka, który „zdaje sobie sprawę z tego, że ta nieświadoma materia, przed którą staje, ma w sobie pierwiastek życia ... dążący do całkowitości”³⁴⁸.

Chwila, w której materia ujawnia swój twórczy pierwiastek posiada więc charakter epifanii. Materia okazuje się być miejscem epifanii. Degraduje materię

³³⁷ Księga Przysłów (8:23–24, 8:27–28, 8:30–31), przeł. ks. Władysław Borowski CRL, BT 1971.

³³⁸ Księga Mądrości (8:6), przeł. ks. Stanisław Papier, BT 1971.

³³⁹ Księga Mądrości (Eklezjastes), (9:16), przeł. ks. Konrad Markłowski, BT 1971.

³⁴⁰ Księga Mądrości (6:17–18), przeł. ks. Stanisław Papier, BT 1971.

³⁴¹ Tamże (8:4).

³⁴² Tamże (1:6).

³⁴³ Mądrości – Sofii – Jung poświęca wiele stron w: *Odpowiedź Hioba*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Ethos, Warszawa 1995, s. 62–87.

³⁴⁴ To talmudyczna idea *cimcum*, autorstwa Łurii, ukazuje Boga w ten sposób. Nie sposób ją tu szerzej podejmować.

³⁴⁵ Gershom Scholem, *O głównych pojęciach judaizmu*, przeł. Juliusz Zychowicz, PAT, Kraków 1989, s. 77.

³⁴⁶ Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 321.

³⁴⁷ Zob. Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, Huga 1979, s. 42. Odnoszę, że ideał mocy twórczej, a nawet pretensja awangard do zaczyniania wszystkiego „od zera”, na gruzach przeszłości, po odrzuceniu i zniszczeniu wszystkiego co było, wydają się mieć pokrewnie brzmiące sformułowania także w Piśmie: „I ujrzalem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły ... I rzekł Siedzący na tronie: «Oto czynię wszystko nowe»”; tekst ten mówi wcześniej o Siedzącym, że od jego „oblicza uciekła ziemia i niebo, a miejsca dla nich nie znaleziono” (Apokalipsa św. Jana (21:1, 21:5), (20:1), przeł. O. Augustyn Jankowski OSB, BT).

³⁴⁸ Carl Gustaw Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, Sen, Warszawa, 1993, s. 40.

pogląd materialistyczny, dla którego nie jest ona niczym więcej, jak materiałem, surowcem, przedmiotem obróbki. Masą bezwładną, a bez ludzkiego uformowania groźną.

Gdy pytamy o rolę materii stwierdzić trzeba: „Rzemiosło” („warsztat”, „technika”, itp.) nie tylko wiele znaczy w zawodzie artysty, lecz co więcej, sądzę, że „technika” artysty nie jest tylko kwestią doboru właściwych środków i narzędzi do zamierzonego celu (o ile w ogóle cele, projekty, kierunki poszukiwań można wytyczać w twórczości). Gdyby tak było, „rzemiosło” artysty traciłoby zupełnie na znaczeniu z chwilą wykonania dzieła. Odtąd miałoby takie znaczenie jak rusztowanie, dzięki któremu wzniesiono budowlę.

Otóż tak zwane „rzemiosło”, jak sądzę, jest istotnym wymiarem samego dzieła. Odpowiada sposobowi traktowania przez artystę materii, w której on myśli, widzi i znajduje (myśli i wizje), odpowiada jego duchowej wrażliwości, z jaką ujmuje materię, z jaką odpowiada na płynące od jej strony impulsy, wyraża fundamentalny stosunek artysty-człowieka do świata, przyrody, jego metafizyczne wyobrażenie natury świata.

Sądzę, że sam wybór materii, w której artysta chce pracować, a zarazem sposobu, w jaki się do niej odnosi, nie tyle jest kwestią środków, co samego przesłania. To w tej, a nie innej materii artysta znajduje metaforę świata, jego powstania i sposobu istnienia, jako całości. W niej znajduje swój stosunek do istnienia w ogóle, w całości, to znaczy metafizyczną prawdę. To w niej, materii, jeszcze raz buduje świat..., uczy się od niej!

— Kto obraz od malowidła odrywa, ten nie wie nic o malarstwie.

— O sztuce!

— Kategoria „energii” wiecie Pawłowskiego do światła, do fotografii.

Formowanie jest wpięciem stosunkiem artysty do materii, tu rodzi się treść immanentna samemu dziełu. Jest wyrazem elementarnego stosunku artysty-człowieka do świata (łączności, komunii, błogostawieństwa czy przekleństwa? walki? ...?).

O materii dzieła zbyt często się zapomina, lekceważy ją, przemilcza, jako sprawę rzekomo zbyt przyziemną, „materialistyczną” w stosunku do wzniosłych, „spirytualnych” zadań sztuki. Powtórzę, to tylko materializm definiuje ją jako bierną masę, surowiec, jak gdyby sama przez się była materiałem i miała być traktowaną jako materiał, środek... Czy w słowie „tworzywo” ucho współczesne słyszy jeszcze, że materia współ-tworzy?

Deo concedente miałoby znaczyć: „Bóg tak chce”³⁴⁹.

Cóż jednak znaczyłyby w takim razie *Deus vult?* *A Deo volente?* „Z woli Boga”, przecież?

Concedo znaczy „ustąpić komuś w czymś”, „dać komuś miejsce”, „udzielić *locum*”, „dać czemuś pierwszeństwo”, „przyzwolić”...

Najważniejsze jest jednak znaczenie, jakie z tą formułą wiąże Jung. Jako psycholog Jung nie zajmuje się kwestią teologiczną, nie zajmuje się sprawą od strony Boga, przyzwalającego lub nie. Znajduje w niej ideał człowieka, który nie ob staje przy swoim. W postawie alchemika Jung ceni zachowanie równowagi pomiędzy tym, co poddaje się kontroli świadomości, pomiędzy świadomością, a nieświadomością, pomiędzy „ja”, a „nie-ja”. Pomiedzy ideałem mocy, a ideałem łaski (ten ostatni Jung określa jako „ideał miłości”). Z myślą o równowadze, dzisiejszej, jednostronnej „pewności naszego Ja” Jung przeciwstawia pewną „*religio*”, czyli troskliwe baczenie na istnienie sił nieświadomych, których działania nie da się zlekceważyć, nie wystawiając się na niebezpieczeństwo”³⁵⁰.

Czy nie zlekceważyć znaczy w tym zdaniu tyle, co wprowadzić w pole świadomości? Niebezpieczny jest brak równowagi między ja i nie-ja, czy znowuż siły nieświadome są tylko dziką stroną człowieka, niebezpieczną? Nieświadomość nie poddaje się kontroli świadomości, jesteśmy zależni od życliwych podpowiedzi nieświadomości (nazywanych pomysłami czy skojarzeniami, na jakie „wpadamy”): „Dłatego” – wyklada Jung – „jestem przekonany, że działając świadomie wiele nie wynaleziemy; przeceniamy możliwości naszych zamiarów i woli”³⁵¹; Jung zaleca poddanie się naturalnemu procesowi, w którym nieświadomość rodzi łańcuchy obrazów, „z których wszystko wyniknie”.

W przekonaniu Junga (a pisał to w latach czterdziestych): „większa część Europy popadła w neopogaństwo, czyli antychrześcijaństwo, skąd zapożyczono religijny ideał mocy [! – J.K.] wymierzony przeciwko ideałowi metafizycznie uzasadnionej miłości [! – J.K.]”³⁵².

³⁴⁹ Tamże, s. 39, 45.

³⁵⁰ Tamże, s. 46.

³⁵¹ Carl Gustav Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tavistockie*, przeł. Rober Reszke, Wrota, Warszawa 1997, s. 215–216.

³⁵² Carl Gustav Jung, *Psychologia przeniesienia*, s. 47.

Ta postawa twórcy, której wyraz miałyby dawać na przykład formuła *Deo concedente*, bynajmniej nie ma sobie właściwego czasu dopiero po tym, gdy zostało już wszystko zrobione, co w naszej mocy (jak to miało się dziać w przypadku alchemików z opowieści Junga). Od początku warunkuje proces twórczy w jego istocie. Każdy zmysł i umysł muszą stać się takim wolnym, otwartym miejscem dla...

„Umysł jest podczas pracy bezosobistym miejscem, gdzie układają się przychodzące z zewnątrz «rzeczy», tak że «ja», wykluczone od początku do końca przez swoje dzieło, okazuje się raczej jego wykonawcą”³⁵³. Lévi-Straus ze skromnością dodaje, że w ten sposób powtarza tylko „myśl dobitnie wypowiedzianą przez Maxa Ernsta. Od 1934 roku...”.

Fragment ten zdaje się sugerować, że w procesie twórczym chodzi o dzieło, że to ono „wyklucza”. Chodzi jednak o „rzeczy”, które przychodzą poprzez dzieło. O ich intencje. W otwarciu na nie powstaje dzieło.

Pamiętamy zaś, że artysta, który wierzy w siebie i swą moc, mniema, iż tworzy z niczego. A ma to znaczyć: niczemu nic nie zawdzięczać, na nic się nie zdawać, samemu być źródłem swego dzieła, a nawet samego siebie (autokreacja!). Chcieć! Poza własnym Ja widzi tylko zniewalające „Się”. Zna bowiem tylko tę alternatywę: albo ja myślę, ja czynię, ja maluję, albo myślę tak, jak się myśli, maluję, tak jak się maluje itd. Innymi słowy, albo jestem oryginalny, albo ulegam panującym stereotypom. Albo jestem aktywny, albo pasywny. Natomiast pojęcie łaski wyprowadza poza to albo-albo. Trzecia, platońska formuła brzmi: coś, „ktoś mi myśli”³⁵⁴.

Formuła Maxa Ernsta: „...rolą malarza jest zakreślanie i rzutowanie tego, co się w nim widzi”³⁵⁵.

Formuła Maryjna: „Niech mi się stanie” (*fiat mihi*).

— Niechaj!!!

— Nie ma miejsca dla łaski bez przyzwolenia.

Natomiast kineformy, *Manekiny*, *Omamy*... są obrazami, w których samej materii czynny jest twórczy pierwiastek. Gest dłoni, rąk *Genesis* z tej samej gliny pochodzi. Z głębi ziemi wyrasta ku niebu.

Podobnie jak korona drzewa w widoczny sposób rozpościera się, w czasie i w przestrzeni, na wszystkie strony, tak też dzieje się z dziełem.

...

Podobnie jak to jest w przypadku pnia, rolą artysty nie jest nic innego, jak tylko to: zbierać i kierować dalej głębię tego, co przychodzi ku niemu. Ani służyć ani panować, tylko pośredniczyć.

Zajmuje on więc naprawdę ważną pozycję. Lecz piękno korony nie jest jego, ono tylko przez niego przechodzi.³⁵⁶

Pierwotny ruch twórczy jest przyzwoleniem i podjęciem. Polega na przyjęciu czegoś – Innego – ku mnie, na moim otwarciu się nań, we wzajemnym otwarciu, tak, że Inne napelnia mnie sobą. Ja uczestniczę w nim.

Artysta nie wyprowadza obrazów z siebie, ze swego Ja, gubi świadomość swego Ja, w ogóle przestaje „myśleć w pierwszej osobie” (Weil), zapomina o sobie, cały oddaje się temu, co przychodzi.

Wydarza się to w rzadkich, gdyż nie poddających się woli sytuacjach (wola, chcenia, jak i ich źródło, Ja, zostało przecież wyłączone, „jak we śnie”), w szczęśliwych chwilach, którym początek daje odsłonięcie się piękna przyrody. Artysta nie jest tu panem sytuacji. Piszę to po lekcji van Gogha, z pamięcią o tym wielkim fragmencie z jego *Listów do brata*:

„Chwilami mam straszliwą jasność widzenia, odkąd przyroda jest tak piękna, wówczas nie czuję sam siebie, a obrazy przychodzą do mnie jak we śnie”³⁵⁷.

W kolejnym, bliskim mi sformułowaniu Jaspersa (filozofa i lekarza psychiatry) pewnych zastrzeżeń wymaga przede wszystkim użycie słowa „obiekt”, „przedmiot” w odniesieniu do Innego – Jaspers pisze o procesie twórczym, iż rozwija się „dzięki wsluchaniu się w przedmiot, dzięki pozwoleniu, by sam nas wiódł”³⁵⁸. Przyjmując postawę uprzedmiotawiającą, traktującą wszystko jako przedmiot, tym samym przyjmujemy spojrzenie „z góry”. W tej perspektywie nie pojawia się Inne jako takie. To prawda, jeśli wiedzie nas „przedmiot” to znaczyłoby, że on jest już pierwszy. Kępiński: jest „podmiotem”!

Antoni Kępiński (lekarz psychiatra i samorodny filozof) domaga się od psychiatry, aby swego pacjenta nigdy nie traktował „z góry”, by widział w nim nie przedmiot, lecz podmiot procesu. Terapii. Czytamy: „Inicjatywę należy zawsze zostawić choremu. On bowiem jest głównym mówcą dialogu,

³⁵³ Claude Lévi-Straus, „Malarstwo medytacyjne”, w: *Spojrzenie z oddali*, przeł. Wincenty Grajewski, PIW, Warszawa, s. 395.

³⁵⁴ Por. Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1982, s. 346 (autor rozważa tam koncepcję łaski św. Augustyna).

³⁵⁵ A wcześniej czytamy: „Podobnie jak rola poety od czasu słynnego *Listu Jasnawidza* polega na pisaniu pod dyktando tego, co w nim się myśli i wysławia...” – cytata za: G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, s. 34 (przyczocony w: Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, przeł. Stanisław Cichowicz, terytoria, Gdańsk 1996, s. 29–30).

³⁵⁶ Paul Klee, „Über die moderne Kunst”, w: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band I, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1998, s. 428–429 (pierwsza część tekstu Klee, z której pochodzi cytowany fragment pominięta została w antologii E. Grabskiej i H. Morawskiej *Artyści o sztuce*).

Posługując się metaforą drzewa, z czym utożsamia Klee korzenie sztuki? Otóż czytamy: „Artysta zajmuje się tym wielopostaciowym światem, i, jak chcemy przypuszczać, w pewnym stopniu umie się w nim znaleźć. Na tyle się orientuje, że potrafi uporządkować zalew zjawisk i doświadczeń. Orientację [Orientierung, rozeznanie] w żywiole przyrody i życia, tą rozłożystą strukturę chciałbym porównać z systemem korzeniowym drzewa” (tamże). W tych słowach Klee niejako zdradza już metaforę drzewa. Przecież korzenie zasadniczo ukryte są w głębi ziemi, tkwią w mroku, w ciemności – tam, gdzie nie sięga świadomość. Metafora „drzewa odwróconego” (o korzeniach w niebie) mogłaby nadać jeszcze inny sens roli artysty-pośrednika-pnia.

³⁵⁷ Vincent van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze i M. Chelkowski, Warszawa 1984, s. 436.

Van Gogh świadom jest, że swą twórczość zawdzięcza czemuś „większemu” niż on sam. Jakkolwiek ów dar nazywa „mocą tworzenia”, to jednak niech nas to nie myli, że bliski mu był ideał mocy, a nie ideał łaski twórczej. Pisał: „nie mogę obejść się bez czegoś większego niż ja sam, czegoś co jest moim życiem, a to coś to moc tworzenia” (skądinąd słowa te znał na pamięć Picasso, wracał do nich wielokrotnie w rozmowie z Malraux).

O tym, jak głęboko obca jest van Goghowi ekspresjonistyczna teoria sztuki, rozumienie sztuki jako wyrazu, ekspresji „ja”, pisałem powyżej (s. 16–17).

³⁵⁸ Karl Jaspers, *Philosophy*, tamże.

³⁵⁹ Antoni Kępiński, *Poznanie chorego*, PZWL, Warszawa 1989, s. 156, 22, czyt. także s. 19, 154.

³⁶⁰ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył, wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1994, tom 11, s. 583.

³⁶¹ Modlitwa Jezusa w Getsemani, Ewangelia według św. Mateusza, 26:39, przeł. O. Walenty Prokulski TJ, BT 1971.

³⁶² Cyprian Kamil Norwid, *Pisma Wybrane*, wybrał i objaśnił Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980, tom V, s. 692.

³⁶³ Księga Mądrości (7:15), przeł. ks. Stanisław Papier, BT 1971.

³⁶⁴ Simone Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Czesław Miłosz, Znak, Kraków 1991, s. 118.

³⁶⁵ Powyżej, w części „Interpretacja, czyli wielogłos” poświęciłem już sporo miejsca twierdzeniu, iż twórca nie powinien szukać.

a psychiatra tylko dopowiadaczem”, leczenie jest skuteczne jedynie, „gdy wychodzi od podmiotu, tj. od samego chorego”³⁵⁹.

Każdy, kto pacjentów Kępińskiego ma za „wariatów” (a określenie „Inni” za kurtuazję), najpewniej także jego wywód uważa za niepouczalny.

Podobne odwrócenie perspektywy, polegające na zamianie przedmiotu w podmiot, znajdziemy u Schopenhauera, w jego rozważaniach na temat oglądu obrazu: „Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz tylko siebie samego”³⁶⁰.

Tworzenie wymaga wsłuchiwania się w Inne, pozwala i pomaga mu być sobą, to znaczy stać się. Wychodzi naprzeciw jego intencji, podejmując ją pozwala jej się formować.

— W rozmowie tej raz po raz słyszę ewangeliczne wzorce. W tym miejscu kanon brzmi: „nie tak jak Ja chcę, ale jak Ty”³⁶¹.

W twórczym spotkaniu wydarza się coś, przez co ani spotykający, ani spotykane nie są już tym, czym byli. Ani Inne nie jest traktowane jako przedmiot, obiekt, ani wychodzący mu naprzeciw nie zamienia się w narzędzie posłuszne Innemu, które teraz wiodłoby go niczym na postronku. Na narzędzie w rękach Innego.

— Z perspektywy Genesis przestrzeń, na którą otwiera się dzieło wyraźnie góruje nad...

Jeśli idea „formy naturalnie ukształtowanej”, idea łaski twórczej jest trafna w stosunku do twórczości artystycznej, jeśli artysta przyjmuje, podejmuje coś, co poniekąd samo się rozwija, objawia czy uobecnia wraz z powstającym dziełem, i temu służy, tym bardziej traci na znaczeniu nie tylko poznanie zamiarów artysty, nie tylko tracą na znaczeniu intencje artysty, ale co więcej, on sam powinien je zawieszać, porzucać lub zrezygnować z nich. To jego ofiara, w imię czegoś innego niż on sam. Aby coś przyjąć, trzeba dać coś z siebie, nawet samego siebie. Jak z artystą, tak z każdym twórcą.

„Żaden dar bez dawania czegoś z siebie nie jest przyjmowalnym”³⁶² – porównaj z prośbą o natychnienie z Księgi Mądrości, z prośbą o „myślenie godne tego, co mi dano”³⁶³.

Dlatego to „łaska” nie jest zniewoleniem, przymusem. Dar łaski darmo dany jest natomiast w tym sensie, że do niczego nie zobowiązuje, do niczego nie nakłania, nawet do myśli o tym, co czy kto nam daje.

Łaski dar nie wymaga zwrotu? Nie jest pożyczką? S. Weil odpowiada „jest”: „Wszystko, co jest we mnie cennego, bez wyjątku, pochodzi skądinąd, niż ze mnie, nie jako dar, ale jako pożyczka, która musi być bez ustanku odnawiana”³⁶⁴.

Podejmujący idzie za „logiką” przyjmowanego, jeśli nie nadąży za nią, dzieło się nie uda. Tu konieczność.

Tworzący ani nie zakłada jakiegokolwiek celu, ani celu nie wytycza. Przecież nie szuka³⁶⁵. Patrzy i widzi w sposób pozbawiony motywu, to znaczy bezinteresowny. (Wszelki motyw odpowiada egoizmowi.)

Artysta poddaje się temu, czemu się oddaje. Najwyższy wysiłek artysty, a może po prostu najwyższe natężenie ludzkiej istoty, leży w otwarciu się na to, co przychodzi. Na dopuszczeniu do siebie tego, co Inne, nawet, przede wszystkim, tego, co „w głowie”, czy w sercu, się nie mieści. Twórczość przekracza taką granicę. Z cierpliwą przychylnością wdając się w dialog. Dlatego nie należy przesadnie podkreślać pasywności czy bierności tak pojętej roboty artysty. Kontemplacja jest aktywnością, najwyższym czynem, gdyż w sobie właściwym, pytającym widzeniu, w rozmiłowanym skupieniu dopuszcza do nas coś, co dotąd dla nas w ogóle nie istniało, i podejmuje jego intencję i ruch. Twórczy wzlot jest jego porywem.

Ideał łaski twórczej słusznie kojarzony jest z religią. O tyle, o ile odpowiada mu religijność. Religijna postawa, religijność, jak sądzę, jest czymś pierwotniejszym niż wszelkie religie. W tym sensie określenie „religijny” nie musi znaczyć „związany z jakąś religią” (tym mniej z religią w sensie jakiegokolwiek wyznania czy instytucji). To autentyczne religie możliwe są dzięki religijności. Religijność jest raczej pewnym stanem duszy czy ducha, pewnym nastrojeniem, jest właśnie pewną wewnętrzną postawą polegającą na... Na czym? Lekcja etymologiczna wnosi tu ważną sugestię. Od dawna źródłem *religio* i *religiosus* upatruje się w słowach *religere* i *relegere*, a więc w „starannym uwzględnianiu”, „troskliwym

baczeniu", „sumiennej uważności”, „oddaniu sprawiedliwości”, bądź w słowie *relegare*, a więc w „ponownym jednoczeniu”³⁶⁶. Mogłoby by to znaczyć, że istotą religijności jest otwartość człowieka na coś innego – na Inne – z którym on się jednoczy. Dość mówić o otwartości, gdyż w niej kryją się, wymagane przez nią: sumienna uważność, troszczące się baczenie, podejmujące uprzytamnianie sobie, wsłuchująca się, pytająca przychylność, rozmiłowane skupienie... Co więcej, oznacza to, że religijność jest ruchem wyjścia naprzeciw, przekraczaniem siebie, ku Innemu.

Otwarcie na to, co inne graniczy z niemożliwością. Czyż od dawna nie podkreślano, za Empedoklesem, iż nie podobna poznać czegoś, co do nas nie podobne? Jakkolwiek jesteśmy tego nieświadomi, to przedmioty, świat, ludzie, jakich spotykamy, są takimi, jakimi uczyniły ich nasze doświadczenia, wyobrażenia, oczekiwania. Zjawiające się postacie odpowiadają formom, w których widzimy i myślimy. Nawet ukazujące się nam oblicze ukochanej osoby jest raczej tylko echem, powidokiem naszych własnych pragnień – to je spotykamy, a więc tylko własne odbicie. W ten sposób inni stają się tylko podłożem, ekranem dla naszych projekcji. Przepaść dzieli nas od Drugiego, sami nieustannie wznosimy przed sobą mur obrazów... Łękiem ogarnia nas myśl o kroku naprzód. Toteż...

Spotkanie Innego jest darem łaski.

Czy uwagi powyższe przybliżają myśl, iż nie ma tworzenia bez czerpania? Czy aż tyle stoi za przekonaniem, iż wers *wenn sie schöpft*, z wiersza Rilkego *Handinneres*, „Dłoń”, powinien być oddany: „gdy czerpiąc tworzy”?

— Do źródła idzie? Gdzież początek płynie?

— Płonie?

— *Brunnen, brennen?*

Tu urywa się zapis podsłuchiwanej rozmowy.

³⁶⁶ Zob. C. G. Jung, *O istocie psychiczności. Listy 1906–1961*, przeł. Robert Reszke, Wrota, Warszawa 1996, s. 247 i n. (list z 12 II 1959 roku),

C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, Sen, Warszawa, 1993, s. 46.

Cycon (106-43 przed Chrystusem) w *De natura deorum* (O naturze bogów) wskazywał na tą etymologię, pisząc:

qui autem omnia quae ad cultum deorum pertinerent diligenter retractarent et tamquam relegerent, sunt dicti religiosi ex relegendo (Księga druga, 72).

Powszechnie przywoływany przekład angielski oddaje (pojmuję?, wzmacnia?) te słowa Cyconona wprowadzając obraz ręki („took in hand”, jakkolwiek słownikowo „relegere” to „treat carefully”). Przekład ten brzmi:

Those who carefully took in hand all things pertaining to the gods were called religiosi, from relegere.

Kluczowy fragment mówi: „Tych którzy z troską/pieczołowitością/wrażliwością/sumiennością biorą w swe ręce ... nazywamy religijnymi”.

PDF 2014.

Edycja ta nie obejmuje indeksów i not.
Numeracja stron z publikacji zachowana.

Dopisy:

s. 19, przypis 41A.

s. 37 (w opisie reprodukcji, cel planowanej
sprzedaży Genesis),

s. 38 (w przypisie 81, wizje),

s. 39 (poszerzona nota o Genesis Góreckiego),

s. 54 (w przypisie 116 Sartre)

s. 72 (w przypisie 160 Mickiewicz),

s. 74 (w przypisie 171 Mickiewicz).

s. 78 (w przypisie 179 Pyrron z Elidy),

s. 80 (w przypisie 191, Szestow)

s. 88 (utopia, Jung, Baczyński),

s. 89 (w przypisie 221, Baczyński, fragment
wiersza „Ci ludzie”),

s. 120 (w przypisie 366, Cynceron).