



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Sprzeczności, niepokoje, interferencje - czyli zobaczyć sens sztuki.

**Author:** Roman Maciuszkiewicz

**Citation style:** Maciuszkiewicz Roman (2014). Sprzeczności, niepokoje, interferencje - czyli zobaczyć sens sztuki. W: M. Krakowiak, A. Dębska-Kossakowska (red.), "Zobaczyć sens : studia o malarstwie, literaturze i życiu" (S. 131-139). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Roman Maciuszkiewicz

Uniwersytet Śląski

## **Sprzeczności, niepokoje, interferencje — czyli zobaczyć sens sztuki**

Ilekróć zastanawiam się nad istotą i sensem sztuki, tylekróć w pierwszym odruchu przychodzi mi na myśl — niezwykle swego czasu ważny dla mnie — tekst pomieszczony w nieistniejącym już od wielu lat miesięczniku „Nowy wyraz”, literackim piśmie młodych z lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, który, jak na tamte czasy i w ramach dozwolonych przez cenzurę, był interesującą propozycją dotyczącą szeroko rozumianej myśli artystycznej. Otóż w jednym z numerów, z grudnia 1973 r., pomiędzy tekstami m.in. Timothy Leary’ego, Davida Herberta Lawrence’a i nieznanymi listami Witkacego, znalazł się tekst Andrzeja Urbanowicza pt. *Sen, przebudzenie: kilka cytatów*. W nim to odkryłem konstatację dotyczącą „najgłębszego sensu sztuki”, konstatację, która — w modyfikowanym przez lata, rzecz jasna, kształcie — towarzyszy mi właściwie do dzisiaj. Sformułował ją Grigorij Gurdżijew, jedna z bardziej zagadkowych, kontrowersyjnych, niezwykłych postaci i silnych, inspirujących osobowości przełomu wieków i pierwszej połowy XX stulecia. Ezoteryk, duchowy nauczyciel i poszukiwacz, dla niektórych prekursor New Age; łączący idee zaczerpnięte z wielu tradycji duchowych od starożytnych po nowożytnie, od zaratusztrianizmu po różokrzyżowców, wiążący antropozofię i teozofię. Tekst Urbanowicza jest właściwie zbiorem cytatów z Gurdżijewa; jeden z nich, w znacznym uproszczeniu, dotyczy mechanizmów powstawania sztuki. Gurdżijew rozróżnia sztukę obiektywną i subiektywną, a różnica między nimi polega na tym, że w sztuce obiektywnej artysta rzeczywiście tworzy, czyli kreuje to, co zamierzał, i jego działanie na ludzi jest w pełni określone; natomiast w subiektywnej niejako „tworzy się samo”, działanie jest przypadkowe, twórca jest całkowicie w mocy idei, myśli, których często do końca nie rozumie. Ten niezwykle pro-

sty, a zarazem niemal fundamentalny podział dotyczący mechanizmu sztuki nabiera szczególnego znaczenia i rodzi kolejne pytania w kontekście odkryć psychoanalizy Freuda i psychologii głębi Junga, teorii Bergsona z intuicjonizmem na czele i dwudziestowiecznych manifestacji sztuki na tych teoriach opartych: surrealizmu, ekspresjonizmu, a także późniejszych wszelkiego typu działań akcyjnych, jak happening i performance. Jest prostym i bezpośrednim wskazaniem na duchowy aspekt sztuki, na te jej uwarunkowania, które na pierwszym miejscu zdają się stawiać pytanie „co?”, później dopiero „jak?”. Sztuka minionego stulecia w sposób radykalny przewartościowała większość, wydawałoby się, stałych (lub w miarę stałych) pojęć dotyczących estetyki. Przesunęła ich znaczenia i definicje w całkowicie inne rejony; niektóre z pojęć wręcz dezawuuując. Najbardziej podatne na te działania okazały się definicje piękna. Klasyczne ich formułowanie, modyfikowane, rzecz jasna, w każdej z wielkich epok, zaczęło tracić na aktualności już w XIX stuleciu, wraz z narodzinami romantyzmu, który przyglądał się ich stałości, by wkrótce zwrócić się w stronę niespokojnej, pełnej namiętności i emocji sfery indywidualnych, silnych przeżyć jednostki, dla której coraz trudniej było stosować wspólne normy i stałe definicje. I wkrótce wszystko, co dotyczyło zachowań człowieka, jego bagażu emocjonalności, potoczyło się szybciej. Skrajne rozpoznania tego niespokojnego terytorium to w malarstwie romantyzmu studia chorych psychicznie i studia trupów pędzla Theodora Gericaulta, to nostalgiczne i groźne pejzaże C.D. Friedricha, to w poezji utwory tzw. poetów przeklętych — Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a. Jak wkrótce okazało się, był to wstęp do radykalnie sformułowanej w latach dwudziestych XX w. przez André Bretona, „papieża” surrealizmu, definicji piękna konwulsyjnego. „Piękno konwulsyjne będzie erotyczno-maskowane, wybuchowo-stabilne, magiczno-okolicznościowe, albo go wcale nie będzie”<sup>1</sup>. Przyjrzyjmy się bliżej tej definicji, za sprawą jej dość enigmatycznego i zagadkowego brzmienia wchodzimy bowiem w rejony surrealistycznej konwencji, z pozoru odległej od tradycyjnego definiowania piękna (tak naprawdę wcale z tradycją nie zrywającej; raczej ją reinterpretującej). Maskowany erotyzm zdaje się wskazywać na miłość idealną i wzniosłą, niedostępną dla „specjalistów od »przyjemności«, kolekcjonerów przygód, amatorów rozkoszy, [...] jak również obserwatorów i »uzdrowiaczy« tak zwanego szału miłosnego oraz wiecznie zakochanych z urojenia”<sup>2</sup>. Breton często stawia znak równości pomiędzy przeżyciem erotycznym a estetycznym, podkreśla niemal całkowity brak zainteresowania dziełem sztuki, które nie wywołuje fizycznego niepokoju o podłożu erotycznym. Pojęcie miłości zajmuje u nadrealistów naczelne miejsce. Jest to miłość totalna, wszechogarniająca. Opublikowana na

<sup>1</sup> Breton używa po raz pierwszy pojęcia „piękno konwulsyjne” w książce *Nadja* opublikowanej w 1927 roku. (A. BRETON: *Nadja*. Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 1993, s. 57). Później rozwija jego definicję w pracy *L’amour fou* z 1937 r.

<sup>2</sup> *Surrealizm. Antologia*. Tłum. i wybór A. WAZYK. Warszawa 1973, s. 173.

łamach „La Révolution Surréaliste” w 1929 roku ankieta na jej temat skierowana jest do tych, „którzy mają prawdziwą świadomość dramatu miłości (nie w sensie dziecinnie bolesnym, ale w patetycznym znaczeniu tego słowa)”<sup>3</sup>. Miłość w wydaniu nadrealistycznym wchodzi w ścisłe związki z równie ważnymi dla nadrealistycznego światopoglądu pojęciami, takimi jak „cudowność” i „pragnienie”; a kobieta jest przedmiotem kultu graniczącym z *sacrum*. To dosyć istotne przesunięcie znaczenia świętości — surrealizm, z założeń antyreligijny (a przede wszystkim antyklerykalny) przenosi doznania ze sfery zbawienia wiecznego w rejony „zbawienia” doczesnego, które utożsamia miłość do kobiety.

Breton, wyjaśniając bliżej istotę „piękna konwulsyjnego”, zwraca uwagę na rozumienie słowa „konwulsja” — wyłącznie jako ostatecznie zastygłego ruchu, a więc czegoś najpierw „wybuchowego”, za chwilę zaś już stabilnego, martwego.

Moim zdaniem piękno — piękno konwulsyjne — może istnieć tylko za cenę uznania wzajemnego stosunku, który łączy przedmiot w ruchu i spoczynku. Żałuję, że nie mogę zamieścić, jako ilustracji do tego tekstu, fotografii dalekobieżnej lokomotywy od wielu lat porzuconej w dziewiczym lesie. [...] Wydaje mi się, że aspekt niewątpliwie magiczny tego pomnika zwycięstwa i katastrofy, lepiej niż wszelki inny potrafi skupić odpowiednie myśli...<sup>4</sup>

Krystyna Janicka przypomina o wrażeniu, jakie wywarła na Bretonie dokumentacja fotograficzna ze szpitala psychiatrycznego Salpêtrière, przedstawiająca kobiety zastygłe w gwałtownym ruchu ataków hysterii i epilepsji<sup>5</sup>.

Przytoczony przez Bretona przykład lokomotywy w lesie wskazuje także na bardzo istotny dla nadrealizmu aspekt „niezwykłości”, zderzania elementów nieprzystających do siebie i tworzenia w ten sposób nowej jakości, nowych znaczeń, odbiegających od stereotypów i konwencji, zbijających z tropu i wprowadzających niepokojącą aurę.

Pozostaje jeszcze kwestia „magiczno-okolicznościowego” aspektu Bretonowskiej definicji piękna konwulsyjnego. Wydaje się, że w tym miejscu wskazuje on na tajemnicę i tzw. przypadek obiektywny — kolejne elementy światopoglądu surrealistów. Magia równoważna w tym przypadku z tajemnicą — jako praktyka duchowa, ale również magiczne aspekty codzienności, magia sztuki, magia przedmiotu i słowa. Przypadek i tajemnica są ściśle ze sobą powiązane — to na przecięciu się ich dróg dochodzi do niezwykłych koincydencji, to one decydują o cudownych spotkaniach, o pragnieniach, o profetycznych rozbłyskach. Rola przypadku obiektywnego, definiowanego jako „forma manifestowania się ko-

<sup>3</sup> Ibidem, s.120.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>5</sup> Zob. K. JANICKA: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985, s. 231.

nieczności zewnętrznej, która toruje sobie drogę w ludzkiej podświadomości<sup>6</sup>, nie jest niczym innym jak wiarą nadrealistów w zjawiska niewytłumaczalne na gruncie logiki, w zjawiska paranormalne, zdarzenia tajemnicze, niejasne i enigmatyczne. Są one metafizyczną odpowiedzią podświadomości na banał potocznej i trywialnej postawy racjonalistycznej. A wiara w sprawczą moc przypadku, podobnie jak wiara we wszystkie zasadnicze elementy wykreowanego przez nadrealistów światopoglądu — od wolności i nonkonformizmu poprzez marzenie senne, cudowność, pragnienie i miłość, po magię i ezoteryzm — podporządkowana jest jednemu celowi: przekraczaniu granic potocznej rzeczywistości.

Tyle surrealistyczna definicja piękna — tej kategorii estetycznej, której zmienność, niestałość, sprzeczności staną się wyróżnikiem współczesnej sztuki. Na gruncie malarskim, dla mnie najbliższym i do niedawna jeszcze — wydawałoby się — najważniejszym „medium” sztuki, wiodącym w jej definiowaniu, przewartościowania rozpoczęły się dość niespodziewanie. Zaczęły dotyczyć formy i w ten sposób górę wzięło nie „co” przedstawić, lecz „jak”. Sprawcami największego zamieszania w sztuce, jeszcze dość spokojnego XIX wieku, stali się impresjoniści. Tak więc należy cofnąć się o mniej więcej sto trzydzieści lat i pozostawiając umocowaną już na stałe w awangardzie sztuki współczesnej definicję Bretona, zająć się nie teoretycznymi rozważaniami (impresjoniści byli od tego raczej daleko), lecz malarską praktyką, która wyrzuciła dotychczasową sztukę do góry nogami. Oczywiście nie stało się to z dnia na dzień, choć rewolucja stawiała widzowi wyzwania często ponad jego miarę. A stało się tak: impresjoniści — a chwilę wcześniej już Édouard Manet — dostrzegli niestałość otaczającego ich świata w postaci jego zmienności: koloru, światła, ruchu, postępu cywilizacyjnego, który — jak na razie — wydawał się jedynie dobrodziejstwem. Ktoś podsunął im świeże odkrycia fizyków dotyczące optyki i rozbiecia widma światła, nauka rozwijająca się w szybkim tempie i postęp techniczny kusily rozmachem, pędzel malarza zaczął przyspieszać, domagać się ruchu, wkrótce nerwowo znaczył płótno krótkimi dotknięciami — nazwano to dywizjonizmem; kolor stał się najważniejszym wyróżnikiem zmienności świata, a jego niestałość — normą. I nastąpił bodaj najważniejszy moment w malarstwie naszych czasów — i poniekąd w sztuce zwanej współczesną — powolne, jeszcze nie końca świadome, odchodzenie od przedmiotu i figuratywności. A w każdym razie ich degradowanie, rozmywanie i deprecjonowanie. Już za chwilę, bo przecież i świat, i sztuka przyspieszyły, w 1910 roku Wasilij Kandinsky maluje pierwszy abstrakcyjny obraz. Niewielką akwarelę o wymiarach 50×65 cm, rozrzucając na papierze bliżej niezidentyfikowane formy, ślady farby, plamy, linie, dotknięcia pędzla... I tak oto malarstwo wkroczyło w całkowicie inne, nieznanie sobie dotychczas rejony, wykreowało przestrzeń całkowicie autonomiczną i subiektywną. Cóż więc dla współczesnego malarstwa znaczą abs-

<sup>6</sup> *Surrealizm. Antologia...*, s. 171.

trakcyjne obrazy Pollocka, Rauschenberga, Kleina, Rothko, Mondriana? Czym są dla sztuki hektolitry farby wylanej na płótno przez Jacksona Pollocka, co znaczy, poza zapowiedzią samobójczej śmierci, niespokojna czerwień na płótnach Marka Rothko, jak i w jakich rejonach emocjonalności zaakceptować ascezę Mondriana? Są to sygnały niebywale ważne, których nie należy mierzyć tylko znanymi nam malarskimi faktami. Może jest to niezwykle istotny język świata, który domaga się zaistnienia. Malarstwo musi posługiwać się formami abstrakcyjnymi, ponieważ w swojej wyraźnej chęci dochodzenia do skrajności dotarło do negacji przedmiotu z jakiegoś istotnego powodu. Stał się fakt obiektywnie oczywisty i wydaje się, że była to ewolucja nieuchronna. Lecz cóż może jeszcze mu się przytrafić? Co może radykalnie malarstwo zanegować i w jakim celu? Sens przewartościowań chyba już się wyczerpał, ich siła zdecydowanie osłabła, kreatywność — pozorna bądź autentyczna — również. A cóż dla dzisiejszej malarskiej praktyki znaczą np.: Piero di Cosimo, Sassetta, Bosch, Carpaccio, Georges de La Tour, El Greco, Rembrandt, Vermeer, Ingres, Goya, Monet, Chirico, Ernst..., by wymienić tych, którzy przychodzą mi na myśl w pierwszym odruchu; cóż poza tym, że przyznajemy im wielkość, niezwykłość, genialność? Rozpatrując obrazy w kwestiach pozamalarskich, dajmy na to literackich (co dla wielu wyznawców tzw. sztuki czystej jest czymś trudnym do zaakceptowania), wystarczy odwołać się m.in. do tego widza obrazów, który chętnie znalazł się zarówno w wiosce Macondo, i który przyznawał, że perspektywa stu lat samotności okazuje się być nieśmiertelnością literatury, jak i do tego, który razem z wieśniakiem paryskim przemierzał oniryczny wymiar miasta. Jak więc nie zaakceptować literacko i Marqueza, i Louisa Aragona? Chętnie wszedłem w świat tajemnicy, jej wszystkich zawilości, skomplikowanych niedomowień, rozterek, mylących tropów i twórczych inspiracji — w nich szukając odpowiedzi na pytania dotyczące sensów sztuki. Idąc śladem nadrealistów, czytałem gotycką powieść grozy, śledząc losy *Mnicha* Matthew Gregory Lewisa i powieści Ann Radcliff, czytałem groźnego tajemnicą Edgara Allana Poe i łagodnego tajemnicą Walerego Briusowa; fascynował mnie *Zamek*, *Proces* i nie ukończona *Ameryka* Kafki, *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepy cynamonowe* Schulza — bo jak tu pominąć gęstość tej niezwykłej prozy, jej niebywałą, tłumioną intensywność. Borges wprowadzał mnie w oniryczne labirynty świata, Mann w jego zawilości, a Dostojewski w skrajności. Bułhakow uwodził mistrzowską diaboliadą, Hermann Hesse zaskakiwał oczywistością prostych prawd, William Golding ich skomplikowaniem, a René Char, Ryszard Krynicki, Zbigniew Zerwał-Uramowicz i Tomas Tranströmer osobliwym świata wymiarem, zaledwie przeczuwanym, ale możliwym do zdefiniowania za pomocą poezji.

Poszukiwałem zarówno w literaturze, jak i w malarstwie tych artystów, którzy parali się obiema dziedzinami, co intryguje i fascynuje mnie nieustannie. Z pewnością warto przyjrzeć się przynajmniej kilku z nich. William Blake prześląknięty nie tyle duchem czasów, ile czasem duchów. Najbardziej metafizyczny

artysta XVIII-wiecznej, racjonalnej Anglii. Mając za przewodnika tajemniczą męską postać, która ukazywała mu się często, zazwyczaj późnym wieczorem, którą nazwał „duchem pchły” i którą rysował w obecności przyjaciół, podążył za nią w całkowicie wymyślone rejony. Tworzył zarówno malarskie, jak i poetyckie wizje, których bohaterowie śnią, i Blake śniąc, zdaje nam z tego relacje. Szatan i Bóg są niemal tak samo władczy i monumentalni, pejzaż jest oniryczny, świat splątany, słowa dopełniają obraz malarski bądź są jego przeciwagą, a równocześnie poezja staje się w jakimś stopniu równa malarstwu. W pewnych stanach emocjonalnych, mając zasób różnych umiejętności, ów twórca strumień potrafi bowiem, a czasem musi, realizować się za sprawą różnych środków wyrazu (nie mam tu na myśli poszczególnych plastycznych środków wyrazu — one są tylko dopełnieniem — myślę o całkowicie różnych dyscyplinach twórczych). To ich odmiennosc pozwala, i zmusza zarazem, na inne formułowanie myśli i idei, na tworzenie odmiennych konstrukcji twórczych, na definiowanie świata za pomocą całkowicie innego języka. To trudne, prowokuje m.in. do myślenia o imperatywie twórczym i zastanowienia się nad mechanizmami twórczości. Pomijając te oczywiście trywialne, łatwe do zdefiniowania jakimkolwiek banalnym stwierdzeniem, pozostaje słowo klucz: imperatyw; choć, być może, on sam jest już banałem... Oczywiście, te mechanizmy są całkowicie osobnicze, indywidualne; zadawanie sobie podstawowych pytań związanych z nimi wikła nas dodatkowo w często nierozpoznawalne sytuacje, nieświadome i twórczo skomplikowane. Ale tworzy to dodatkowe wyzwania, nową jakość myśli i emocji. Zanim awangarda XX wieku na trwałe wpisała w siebie mnogość artystycznych działań, wśród artystów młodopolskich tego typu działania nie były czymś wyjątkowym. Dość wspomnieć Stanisława Wyspiańskiego.

Pojawił się w tych rozważaniach o twórczym dualizmie Alfred Kubin, którego kryzys rysunkowej wizji skłonił do napisania głośnej powieści *Po tamtej stronie*. Jego twórczość dowodzi, w jaki sposób przekraczanie granic, ewokowanie zmiennością stanów psychicznych, ich eksploracja są w sztuce ważne; choć bywają także balansowaniem na granicy sztuki i życia. Co charakterystyczne, ów twórca dualizm, a także wielość działań były dość istotnym wyróżnikiem dla sztuki ekspresjonistów. Próba ogarnięcia świata i wyrażenia jego skomplikowania to u nich właśnie przybierały formy różnorodnej wypowiedzi. Ciemna strona ludzkiej natury, jej dramatyczne „piękno konwulsyjne”, poczucie tragizmu znalazły swój wyraz i w filmie, i w teatrze, literaturze, i, oczywiście, w sztukach plastycznych. A tu ekspresjoniści z podobną intensywnością szukali ujścia dla emocji zarówno w malarstwie, jak i np. w grafice. Ostre cięcia drzeworytniczego dłuta równie ostro cięły przyzwyczajenia do graficznej poprawności, sprawności warsztatowej, ładu i spokoju świata sprowadzonego — w grafice — do skali szarości. Mocny kontrast czerni i bieli, uproszczenia i deformacja miały oddawać niepokój, ból i skomplikowane stany psychiczne.

Oczywiście musiał pojawić się Bruno Schulz, którego proza nierozzerwalnie wiąże się z rysunkami i grafikami. Najbardziej wyraziste obrazy — zarówno te zbudowane ze słów, jak i te powołane do życia za sprawą ołówka czy grafiki — dotyczą osobistych, intymnych relacji damsko-męskich, skrywanych na co dzień, lecz znajdujących ujście za sprawą sztuki. Kobieta i mężczyzna, Ona — przedmiot westchnień, marzeń; Ona dominująca, depreczująca i upokarzająca; Ona rozwiązała i wolna, wobec której on jest zaplątanym w sieć własnych kompleksów, słabości i bałwochwalczych gestów „nikim”; czasem fetyszystą, czasem sadomasochistą poddającym się bezwzględnej sile dominy. *Księga bałwochwalcza* jest zatem graficzno-rysunkowym, Schulzowskim wyznaniem wiary, artystyczną wiwisekcją.

Oczywiście Stanisław Ignacy Witkiewicz — ten najbardziej niepokorny i dekadentcki artysta polskiej sztuki pierwszej połowy XX wieku, *notabene* bardzo ceniący Schulza, nazywający go „niesamowitą osobowością”. Eksperymentator i prześmiewca, niezmordowany portrecista, pisarz, teoretyk, filozof i ekscentryk. Intensywność życia Witkacego splata się z niepokojem i intensywnością twórczą, jest pasją i nerwowością charakterystyczną dla natur neurotycznych i „nieuporządkowanych”. Jego teoria Czystej Formy, łącząca twórczość i filozofię, jest amalgamatem niespełnień, komplikacji i twórczych niejasności. Rozczarowany malarstwem, stosował ją w teatrze, choć za życia niedocenianym. Dopiero Tadeusz Kantor i teatr powojenny dostrzegły w nim siłę i nie do końca odkryte możliwości. No i wreszcie sam Kantor — demiurg kreacji, malarz informelu, twórca „Grupy Krakowskiej” rzucający na szale twórczości malarstwo i teatr. Artysta rozumiejący i kreujący spektakl według całkowicie odrębnej wizji „teatru osobnego” (którego twórcą był Miron Białoszewski) — dyktowanego wyłącznie autorską wizją, zamkniętego w świecie pozbawionym kompromisów wobec sztuki, dyktowanego wiarą w nadrzędną ideę formy determinującej treść. Treści tak ważne, ostateczne, poruszające podstawowe pokłady naszej egzystencji. Prostota i zarazem niebywała siła *Umarłej klasy* postawiły wysoko poprzeczkę nie tylko dla teatru, ale także dla współczesnej sztuki mówiącej o egzystencji i nieuchronności ostatecznego. Cała teatralna twórczość Kantora, szczególnie ta z lat siedemdziesiątych, skupiająca się na przeszłości, opiera się na jego osobistym dialogu ze śmiercią, z odchodzeniem i zanikaniem. Z zamknięciem, definitywnym końcem, dla którego poszukujemy, nieraz rozpaczliwie, przedłużenia. To pewnie dlatego świat Kantora zaczął zamykać się wokół fantomów. Fantom bowiem, będący lustrzanym odbiciem życia i rzeczywistości, jest zarazem ich śladem, nieodwracalnie bolesnym śladem. Fernando Pessoa, portugalski prozaik i poeta, twórca fikcyjnych autorów literackich, których nazywa swoimi „heteronimami”, pisze w *Księdze niepokoju*:

Czas! Przeszłość! To, co było i nigdy więcej nie będzie! To, co miałem i już nigdy nie będę miał! Zmarli! Zmarli, którzy kochali mnie, kiedy byłem dziec-



kiem. Kiedy ich wzywam, kostnieje mi dusza i czuję się wygnany z ludzkich serc, osamotniony pośród nocy samego siebie, płacząc jak żebrak pośród zatrzaśniętej ciszy wszystkich drzwi<sup>7</sup>.

Awangarda XX wieku nie chciała zatrzymać swych możliwości twórczego wyrazu w jednej dziedzinie. Wielu artystów poszukiwało różnorodnych form ekspresji, wielu inspirowały — by posłużyć się dzisiejszą terminologią — różne media. Na przykład Jean Cocteau wpisujący się w epokę awangardowych poszukiwań nie tylko dualizmem twórczych działań, ale przecież ich wielostronnością — jako pisarz, malarz, rzeźbiarz i filmowiec. Jean Hans Arp — malarz, rzeźbiarz i poeta, podobnie jak Max Jacob; Alberto Savinio — brat Giorgia de Chirico — malarz, dramaturg i kompozytor, podobnie Arnold Schoenberg wpisujący się atonalnością w awangardę muzyczną, a w ekspresjonizm malowanymi portretami; malujący i piszący Józef Czapski, Ewa Kuryluk, Henryk Waniek. Wszyscy ci artyści bez wątpienia poszukiwali, i poszukują, sensu sztuki zamkniętego w kształtach, wizjach i obrazach, w słowach i w dźwiękach. Pole sztuki jest obszarem rozległym, które stawiając artystę wobec trudnych do jednoznacznego zdefiniowania konstatacji dotyczących jej sensów, wyzwala kreatywną inwencję, twórczy niepokój, z których bardzo często rodzi się niezaprzeczalna wartość. A to ona przecież stanowi, że możemy mówić o sensie i sztuki, i życia. Czyli o sensie w ogóle.

<sup>7</sup> F. PESSOA: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Tłum. M. LIPSZYC. Warszawa 2007, s. 164.

Roman Maciuszkiewicz

### **Contradictions, Anxieties, Interferences — Or to See the Sense of Art**

#### Summary

The author of the article starts his deliberations with a recollection of Grigorij Gurdzijew and his conception of art. As if under Gurdzijew's influence, he reflects on the most profound sense of art. He reminds the readers about the revaluations which occurred in art in the 20<sup>th</sup> century, by drawing their attention to the divergence from the subject and figurativeness in painting and to the redefinitions of the category of beauty. The author also devotes a lot of attention to the influence of surrealists. Simultaneously, he notices that crossing the borders, so important in art, is not an "invention" of the last century. Many distinguished artists of bygone eras, who were important to the author, were balancing on the verge of objectivity and magic (coincidence and mystery), life and art. The author pays special attention to these artists who conduct their artistic search by means of exploitation of different art forms — painting and literature at the same time.

Роман Мачюшкевич

**Противоречия, беспокойства, интерференции —  
то есть увидеть смысл искусства**

Резюме

Автор статьи исходит в своих рассуждениях из обращения к фигуре и концепции искусства Григория Гурджиева и задумывается (в некоторой степени под его влиянием) над Глубинным смыслом искусства. Напоминает о переоценке, которая произошла в искусстве на протяжении XX столетия, обращает внимание на отход от предмета и фигуративности в живописи, а также на переосмысление категории прекрасного. Много места автор посвящает влиянию сюрреалистов, одновременно отмечая, что крайне важное для искусства преодоление границ не является «изобретением» минувшего столетия. Балансирование на границе объективности и магии (случая, тайны), жизни и искусства становилось участием множества выдающихся и близких автору творцов различных минувших эпох. С особенным вниманием Р. Мачюшкевич относится к тем творцам, которые реализуют свои творческие поиски в разных жанрах — живописи и литературе одновременно.

