

KRZYSZTOF BIJACZEWSKI, WINICJUSZ BOROWSKI, WOJCIECH ĆWIERTNIEWICZ, TOMASZ DOMINIK, ŁUKASZ GŁOWACKI, ALEKSANDER GRZYBEK, KRZYSZTOF KABAT, ANATOL KAROŃ, PIOTR C. KOWALSKI, BARBARA KONOPKA, WIESŁAW KRUCZKOWSKI, PIOTR KWIATKOWSKI, BOGDAN LACHOWICZ, ZBIGNIEW LIBERA, RYSZARD ŁAGODZIEC, MIKOŁAJ MALESZA, EUGENIUSZ GENO MAŁKOWSKI, KAIN MAY, DOROTA MARTINI, ZDZISŁAW NITKA, ANNA MIROSAVA NOWAK, LECHOKOŁÓW, RYSZARD MARIAN OW CZAREK, ZBIGNIEW KRZYSZTOF PASIEWICZ, JACEK ROSSAKIEWICZ, KRZYSZTOF SKARB EK, JACEK WOLSKI, LECH WOŹNIAK, PRZEMYSŁAW WOŹNIAK, KRYSZYNA WĄSIK, ANNA ZIAJA-SALARDI

JACEK ANDRZEJ ROSSAKIEWICZ

## SZTUKA JAKO WOLNOŚĆ - O ZNACZENIU SZTUKI W ŻYCIU CZŁOWIEKA

*Obecnie wraz z końcem rewolucji formalnej w sztuce zmniejsza się znaczenie programu. Odzyskuje prawa estetyka, tworząca całościowy obraz sztuki i jej miejsca w społeczeństwie.*  
(z katalogu 9 Akcji, "Świat")

Byłoby może rzeczą interesującą, a z pewnością jest to spełnienie postulatu ludzkiej solidarności i uczciwości zaznaczenie tego, że wiele głównych twierdzeń niniejszej koncepcji powstało w trakcie moich rozmów z Lechem Woźniakiem. Jemu zawdzięczam pojęcie *Sztuka jako Sacrum*, a także twierdzenie o artyście tworzącym nowe byty.

Chciałbym także podziękować Eugeniuszowi Geno Małkowskiemu, który, chyba nawet o tym nie wiedząc, był moim nauczycielem, i którego postawa sprawiła, że swoim indywidualnie wyznawanym wartościom potrafiłem nadać sens ogólnospołeczny.

\*

Ekonomia etyka i estetyka to trzy dziedziny poznania określające trzy podstawowe zakresy ludzkiej świadomej działalności. Ekonomia koncentruje się na produkcji i tej części ludzkiej praktyki, która prowadzi do zaspokojenia podstawowych materialnych potrzeb. Etyka dotyczy zasad współżycia, formułuje normy, które mają regulować ludzkie zachowanie. Estetyka dotyczy wartościowania rzeczy i zjawisk z jakościowo odmiennego punktu widzenia niż dwie poprzednie nauki; przypisuje poszczególnym rzeczom lub zjawiskom cechy piękna.

Zanalizujmy jak w tych trzech dziedzinach ludzkiej praktyki realizują się kategorie wolności i konieczności. Główną zasadą ekonomii jest konieczność. Rządzi ona sferą ekonomii w podwójny sposób. Po pierwsze, istnieje konieczność opanowania sił przyrody, tak aby zaspokoić przynajmniej podstawowe, materialne potrzeby. Po drugie, sam sposób opanowania przyrody: rolnictwo, przemysł, nie jest czymś dowolnym i choć opiera się na ludzkiej wynalazczości to określany jest przez przyrodę i panujące w niej prawa. Etyką rządzi zasada umowy społecznej, a jej konkretne normy są kształtowane przez człowieka w sposób znacznie bardziej dowolny niż postępowanie w sferze ekonomicznej. Jednak istnieje konieczność przyjęcia określonego systemu norm, jeśli zbiorowość ludzka ma przetrwać i pomyślnie prowadzić swoją działalność ekonomiczną. Najlepszą rękojmią przestrzegania norm jest dobrowolna chęć realizowania ich w życiu. Ale możliwy jest także nacisk społeczności na jednostkę, której postępowanie wykracza poza normy przyjęte w umowie społecznej. Kategoria wolności najpełniej realizuje się w estetyce. To czy dana rzecz lub zjawisko podoba się nam, czy też nie, jest sprawą naszej indywidualności i autonomii: samorzutnej reakcji lub świadomego, wolnego wyboru. Nie sposób narzucić komuś uznania danego tworu za piękno. Tak samo jak nie istnieje konieczność opanowania tej dziedziny przez człowieka. W sferę estetyczności wkracza człowiek dobrowolnie, a prawa nią rządzące - są bowiem takie prawa - realizują się w nim wyłącznie za jego zgodą, przy zachowaniu ludzkiej autonomii.

Kategoria wolności, która najpełniej realizuje się w estetyce, występuje także i w pozostałych dziedzinach, ale nie ma tam tak istotnej funkcji wyznaczania specyfiki całego obszaru. Wolność jednostki w sferze ekonomicznej polega m. in. na tym, aby każdy człowiek, o ile sam tego chce, mógł zmierzyć się z przyrodniczą koniecznością właściwą tej sferze, a nie musiał, na przykład ograniczać się do zadań narzuconych mu odgórnie. Ilość takich ludzi i poziom ich umiejętności określa prężność i siłę społeczeństwa. Wolność w sferze etycznej polega na demokratycznym uchwalaniu norm prawnych, co warunkuje chęć ich dobrowolnego przestrzegania i czyni moralnie słusznym nacisk społeczności na jednostki lub grupy społeczne, wyłamujące się z przyjętych reguł zachowania. Etyka to dziedzina kompromisu pomiędzy wolnością i koniecznością. Sfera estetyki całkowicie opiera się na zasadzie wolności, a idea konieczności przejawia się tutaj właściwie tylko w jeden sposób; dzieło sztuki (specyficzny wytwór estetyczny), aby dostarczyć przeżyć lub być przedmiotem oceny, musi materialnie istnieć - idea twórcza lub wizja malarska musi zostać zrealizowana - sam zamysł nigdy nie jest estetyczny, pisał György Lukács<sup>1</sup>.

\*

Powyższy podział na trzy sfery ludzkiej aktywności praktycznej i poznawczej nie ma ambicji ogarnięcia całokształtu działalności człowieka, choć jest on prawidłowym przybliżeniem. Ma natomiast za zadanie skonstruowanie poszczególnych sfer życia

jednostki i społeczeństwa, które stanowią różnorodną pełnię. Jest to jedność różnych elementów - *jedność wielości*.

Skontrastowanie danej dziedziny z resztą zjawisk to jednocześnie jej narodziny, początek wiedzy o niej. Aby coś zbadać należy to wyodrębnić. Charakterystyka specyficznych cech danej dziedziny zawsze leży u początków jej poznania. Takie też były losy nowoczesnej estetyki, lub bardziej szczegółowo: nauki o sztuce. Ludzie, którzy się nią zajmowali, poszukiwali specyficznych cech odróżniających tę dziedzinę od innych zjawisk. Takie były drogi myśli m. in. Witkiewicza, Kandyńskiego, Lukácsa.

Według Witkiewicza, tym co odróżniało dzieło sztuki od innych wytworów była jego forma, a bardziej dokładnie: *jedność wielości*, czyli jedność formalna dzieła, która pomimo różnorodności użytych środków malarskich, wynikała z jedności osobowości swego twórcy. Artysta tworzył dzieło właśnie pod wpływem emocji towarzyszącej stanom jedności osobowości. Elementami podstawowymi malarstwa były wyodrębnione przez Witkiewicza jako jakości proste: plamy barwne. Plamy barwne łączone były na zasadzie podobieństwa w tematy kompozycyjne, te zaś na zasadach harmonii i kontrastów tworzyły kompozycję. Wyobrażenia świata zewnętrznego nadawały poszczególnym tematom kompozycyjnym jednoznaczne napięcia kierunkowe, które budowały i dodatkowo wzbogacały kompozycję obrazu. Treścią istotną dzieła sztuki była jego forma. Uczucia życiowe człowieka i intelekt konieczne do powstania dzieła, pełniły istotną rolę jedynie w procesie tworzenia. Specyficzną cechą dzieł sztuki, odróżniającą je od innych tworów, była - według Witkiewicza - ich forma, podporządkowana zasadzie *jedność wielości*.

Znaczenie twierdzeń Witkiewicza, które były *przełomem kopernikańskim* w estetyce, zanalizowałem dokładnie w artykule: *Sztuka jako Wolność. O znaczeniu Teorii Czystej Formy w malarstwie w rozwoju świadomości estetycznej*<sup>2</sup>. Tutaj chciałbym tylko przypomnieć, iż teoria Witkiewicza, bardziej syntetyczna niż pisma Kandyńskiego i wykraczająca poza ograniczenia abstrakcji, utorowała drogę do nowego, materialistycznego ujęcia treści w dziele sztuki, rozwijanego obecnie właśnie w koncepcji Sztuka jako Wolność.

Obecnie, po latach, dzięki staraniom Pana Stanisława Fijałkowskiego, który przetłumaczył i doprowadził do wydania w Polsce książkę *Punkt i linia a płaszczyzna*<sup>3</sup>, możemy zapoznać się z twierdzeniami Kandyńskiego. Kandyński oparł się na własnej twórczości malarskiej i towarzyszącej jej introspekcji. Sformułował wiele praw, które świadczą o jego wielkiej analitycznej przenikliwości. Twierdzenia Kandyńskiego dotyczą elementarnych prawd i zasad estetyki. Wyodrębnił on trzy podstawowe, jego zdaniem, elementy malarstwa: punkt, linię i płaszczyznę. Jest to odmienne podejście niż to, które prezentował Witkiewicz, bardziej analityczne, ale i komplementarne - z pewnością nie sprzeczne. Teorie obu badaczy są natomiast całkowicie zgodne co do natury kompozycji. W obu przypadkach kompozycja jest organizacją wielu elementów stanowiącą nową jakość, różną od prostej sumy tych elementów. Obaj dostrzegają także i to, że kompozycja uwarunkowana jest treścią wewnętrzną. U Witkiewicza; jest to *jedność wielości* wynikająca

z przeżycia jedności osobowości. U Kandyńskiego, rzeczywistymi elementami kompozycji są nie zewnętrzne formy, ale wewnętrzne napięcia pomiędzy formami - ich "dźwięki" <sup>4</sup>.

Zasadniczą różnicą pomiędzy koncepcjami Witkiewicza i Kandyńskiego był ich stosunek do form świata widzialnego. Witkiewicz uważał, że formy te wzbogacają kompozycję, bowiem nadają poszczególnym elementom jednoznaczne napięcia kierunkowe: dzięki temu wiemy np. że ta czerwona plama (przypominająca sylwetkę człowieka) zmierza w kierunku od prawej do lewej strony obrazu i niechybnie musi spotkać się z inną plamą: (niebieską sylwetką), która podąża naprzeciw. Podobieństwo plam barwnych do kształtów świata widzialnego czyni obraz bardziej czytelnym, może służyć także wzmocnieniu jego dynamiki (wiele mocno zaznaczonych, różnokierunkowych napięć), lub statyczności (w przypadku ujednoczenia i zminimalizowania napięć kierunkowych). Kandyński w swojej praktyce artystycznej wyzwał malarstwo z ówczesnych ograniczeń sztuki przedmiotowej i jej dawnych funkcji, <sup>5</sup> i nie dostrzegał roli form świata widzialnego, bowiem odrzucał je programowo, dążąc ku abstrakcji. W tej sprawie Witkiewicz był bardziej wnikliwy. Dokonał trafnego rozpoznania roli tych form i włączył je do swojej koncepcji. Inaczej także obaj teoretycy spostrzegli przyszłość malarstwa abstrakcyjnego. Kandyński spodziewał się jego bujnego rozwoju, co nastąpiło, ale później, zgodnie z twierdzeniami Witkiewicza, malarstwo abstrakcyjne upadło w formie "obmyślonej na zimno ornamentyki" <sup>6</sup>: abstrakcja geometryczna. Obecnie wiedza zgromadzona w pismach obu artystów - teoretyków może być kumulowana i rozwijana. Abstrakcyjne obrazy Kandyńskiego są ilustracją ważnego dla teorii pojęcia, a mianowicie unaocniają czym jest czysta forma w malarstwie. "Czysta forma to negacja wszelkiej relatywności, wszelkiego odniesienia do innego bytu" <sup>7</sup>. Przeciwnością czystej formy jest forma znacząca, czyli forma odwołująca się do innego bytu i czerpiąca stamtąd swoje znaczenie. Bez uznania osiągnięć Kandyńskiego nie można zrozumieć czym jest w malarstwie realizm. Dlatego dziwić może fakt, że są na świecie ludzie, którzy w imię realizmu właśnie wciąż jeszcze występują przeciwko tej sztuce oraz jej podbudowie teoretycznej. Należy kontynuować badania nad podstawowymi, czystymi elementami malarstwa zapoczątkowane przez Kandyńskiego, bowiem dostarczają one wiedzy uniwersalnej, mającej zastosowanie także w sztuce przedstawiającej. Te same prawa rządzą obydwojema rodzajami malarstwa, a więc utrzymywanie ostrej granicy pomiędzy nimi jest sztuczne i niepotrzebne.

Dziedziną malarstwa jest *kolor*. Materialnymi nośnikami koloru w malarstwie są farby. Relacja koloru i farby przedstawia się analogicznie jak relacja *dźwięku* i *instrumentu*. Nie są to pojęcia tożsame. W swych objawach naturalistycznych malarstwo jest nanoszeniem farby na płaszczyznę, np. na zagruntowane płótno. W swej istocie malarstwo jest symfonią/poematem koloru; konstrukcją plam barwnych, w której człowiek wyraża to co jest dla niego najcenniejsze: uczucie, swój stosunek do świata i innych ludzi, zawarty także w wewnętrznej wizji malarskiej zrealizowanej na płaszczyźnie. Obraz jest złożonym organizmem, w którym poszczególne elementy pełnią różne funkcje i mają różne znaczenie. Granica pomiędzy czystą formą a formą znaczącą jest nieostra. Często formy zupełnie abstrakcyjne zyskują znaczenie, o ile wynika to z całościowej konstrukcji obrazu, np. pojedyncze elementy abstrakcyjne łączą się w przedstawieniową całość, co jest unaocnieniem tylko generalnej zasady,

bowiem przecież plama barwna jest w swej istocie abstrakcyjna, dopiero nasze całościowe wyobrażenie, sposób w jaki widzimy tę plamę, nadaje jej sens. Faktem jest także, że twórca może świadomie i celowo różnicować charakter poszczególnych form w obrazie od całkowitej abstrakcji ku formom jednoznacznym, czyli formom odwołującym się do społecznej rzeczywistości; do bytu tworzonego przez człowieka, który ma precyzyjnie określony i najczęściej zrozumiały dla wszystkich sens. Formy znaczące: sylwetki człowieka, zwierząt, świata roślin i formy jednoznaczne będące najczęściej szczegółami form znaczących, tworzą przeważnie główne tematy kompozycyjne. Są organizacją wewnętrznych napięć w obrazie i tym samym wyznaczają jego sens. Formy abstrakcyjne pełnią najczęściej rolę elementów drugorzędnych, ich rodzaj i charakter określany jest przez tematy główne. Tak być może, ale nie musi. Z łatwością można znaleźć lub wyobrazić sobie obraz, w którym samodzielna abstrakcyjna plama np: poprzez swój kolor lub wielkość stanowi główny temat organizujący kompozycję. W obu przypadkach należy dostrzegać podstawowe, elementarne funkcje form i napięcia pomiędzy nimi. Sens form znaczących nie odbiera im ich czysto malarskich funkcji, a przeciwnie wzmacnia je. Obraz to jedność formalno-treściowa. Jeżeli ktoś nie potrafi dostrzec wartości czysto malarskich w obrazie przedstawieniowym, to najczęściej jest po prostu ślepy na te wartości i oglądanie abstrakcji także nie przyniesie mu satysfakcji. Człowiek obdarzony wrażliwością malarską (wzrok malarski) potrafi dostrzec wartości czysto estetyczne w obrazie niezależnie od jego wymowy ideowej. Potrafi także zróżnicować wartość formalną i znaczeniową, docenić jedną lub drugą, lub obie razem, o ile obraz na to zasługuje, czyli jest rzeczywistą jednością formalno-treściową.

Analiza roli form znaczących wzbogaca ogólną wiedzę o prawidłowościach formalnych malarstwa. Teoria rozwija się w kierunku pełnego obrazu sztuki i jej miejsca w życiu człowieka. Takie właśnie perspektywy dostrzegał Kandyński pisząc: "Badania trzeba prowadzić wyjątkowo dokładnie, z pedantyczną ścisłością, Krok za krokiem należy posuwać się tą żmudną drogą - żadna najmniejsza zmiana w istocie, właściwościach i działaniu poszczególnych elementów nie powinna ująć uważnemu oku badacza. Tylko na drodze tak skrupulatnej analizy nauka o sztuce doprowadzi nas do szerokiej syntezy sięgającej swymi konsekwencjami daleko poza granice sztuki, w dziedzinę Jedności tego, co Ludzkie, i tego, co Boskie"<sup>8</sup>.

Zanim przejdziemy, w myśl twierdzeń Kandyńskiego - od tego, co szczególne w estetyce, do ujęcia syntetycznego tego, co uniwersalne - zaznaczymy rolę rozważań węgierskiego filozofa György Lukácsa.

Lukács wyprowadzał swoją estetykę także z tego, co szczególne. Punktem wyjścia dla niego było dzieło sztuki, fakt jego materialnego istnienia. Stąd wyprowadził pojęcie *swoistości świata dzieła sztuki*. Pisał, że dzieło sztuki powstaje na skutek podkreślania elementów istotnych i eliminacji wątków ubocznych: "... trzeba

nieodzownie z odzwierciedlanego estetycznie ukierunkowanego na intensywną totalność odbicia rzeczywistości odrzucić wszystkie przypadkowe, peryferyjne, ulotne związki [...] dopiero wspólna gra tego podkreślania i tego pomijania może sprawić, że z formalnie i treściowo izolowanego tworu estetycznego powstaje "świat" [...] powstaje system z momentów wyłącznie istotnych, [pominięcie peryferyjnego związku jest tutaj zaakcentowane właśnie jako moment istotny: negacja nieistotności - przyp. m. J.R.], coś, co w samym życiu z zasady nie może występować - a co przecież mówi o życiu coś najbardziej istotnego".<sup>9</sup> Lukács traktował estetyczność jako jedną z form odzwierciedlania rzeczywistości. Odzwierciedlenie estetyczne jest intensywnym obrazem świata, wynikającym z intensywnego *współprzeżywania*. Lukacsowskie określenie *współprzeżywanie* nawiązuje do wspólnego dla ludzi doświadczenia, do warunków ich codziennego życia i przeżywania najważniejszych, aktualnych problemów, zaangażowania w naczelne konflikty wspólnoty. Intensywne współprzeżywanie i pojawiający się później dystans (choćby jako wynik zmienności procesów nerwowych, czyli następujących po sobie procesów pobudzania i hamowania), umożliwia powstawanie całościowego obrazu danego zjawiska i jego roli w świecie. Intensywna totalność dzieła sztuki przyczynia się do budowania całościowego obrazu świata.

Estetyka Lukácsa dobrze ilustruje proces przechodzenia od tego, co konkretne i szczególne; w naszym przypadku dzieło sztuki i jego forma, do tego, co w estetyce uniwersalne i o znaczeniu ogólnoludzkim: "rozszerzanie kręgu ludzkiego widzenia" i *współprzeżywanie* świata.

O tym, że stanowiska tak różnych teoretyków jak Kandyński i Lukács, uchodzące wśród wielu badaczy za sprzeczne, generalnie nie wykluczają się, a wprost przeciwnie stanowią ważne uzupełnienie: załączek podejścia syntetycznego, niech zaświadczy poniższa analiza przeprowadzonego przez Kandyńskiego podziału płaszczyzny obrazu na ćwiartki, w której wykorzystamy także twierdzenia Lukácsa.

Zagruntowany na białym prostokącie płótna to płaszczyzna obrazu. Dla malarstwa przedstawiającego jest to coś, jak najbardziej abstrakcyjnego. Kandyński tę białą, nieskazitelną płaszczyznę traktuje jak organizm pulsujący własnym życiem: "PO – płaszczyzna obrazu – ma mianowicie charakter żywej istoty. Dla niewtajemniczonego może to brzmieć dziwnie; każdy jednak artysta na pewno przyzna, że odczuwa, choćby nieświadomie, żywe tchnienie nie naruszonej jeszcze PO, że mniej lub więcej świadomie czuje swą odpowiedzialność w stosunku do niej, że zdaje sobie sprawę z tego, iż lekkomyślne pogwałcenie jej ma w sobie coś ze zbrodni. Artysta "zapładnia" ją i wie, jak posłusznie i pokornie PO przyjmuje właściwe i prawidłowo uporządkowane elementy. Ten prymitywny wprawdzie, żywy jednak organizm przekształca się na skutek właściwego traktowania w organizm nowy, już nie tak prymitywny - przeciwnie, wykazujący wszelkie cechy organizmu rozwiniętego. [...] Im bliżej górnej krawędzi PO, tym bardziej zdają się rozpadać

poszczególne maleńkie cząsteczki powierzchni. [...]*Góra* – ewokuje wrażenie większego rozluźnienia, poczucie lekkości i wreszcie swobody, wolności. [...] *Dół* – oddziałuje zupełnie przeciwnie: zagęszczenie. ciężar, skrępowanie. Im bardziej przybliżamy się do dolnej krawędzi PO tym gęstsza staje się atmosfera, poszczególne maleńkie cząstki płaszczyzny zbliżają się do siebie, przez co tym łatwiej mogą udźwignąć coraz większe i cięższe formy".<sup>10</sup> Przeprowadzony podział w poziomie możemy uzupełnić za Kandyńskim, podziałem pionowym: na lewą i prawą stronę obrazu, (lewa strona obrazu po naszej lewej ręce, prawa po prawej -- przyp. m. J. R.). "Tak jak lewa strona PO jest wewnątrznie spokrewniona z *górką*, tak prawa strona PO jest do pewnego stopnia przedłużeniem *dołu* [...]*sens literacki* [...]*Ruch w lewo* – wyjście na wolność - jest drogą w daleki świat. W tę stronę oddalając się człowiek opuszcza codzienne otoczenie, uwalnia się od ciężających mu konwencji i oporów hamujących jego swobodę [...] *Ruch w prawo*, ku skrępowaniu, jest ruchem w kierunku domu. Jest on związany z pewnym znużeniem i jego celem jest spoczynek".<sup>11</sup>

Oba te podziały wyznaczają specyfikę czterech ćwiartek obrazu, którą Kandyński dokładnie omawia, analizując ich wewnętrzne napięcia, a także działanie różnorodnych form umieszczonych w tych ćwiartkach. Nie będziemy przytaczać dalszych odkryć Kandyńskiego w tej dziedzinie. Pozostaniemy przy tym, co nazwał on sensem literackim: *góry* i *dołu* (niebo i ziemia), *prawej* strony i *lewej*. Opisane przez Kandyńskiego prawa rządzące płaszczyzną obrazu to uniwersalne uogólnienie - stąd abstrakcja - codziennego doświadczenia ludzi, którzy stąpają po twardej, *gęstej* ziemi, omijając różnorodne przedmioty; częściowe zagęszczenie partii środkowych realnej przestrzeni, obserwując swobodny lot ptaków w *lekkim, rozluźnionym* powietrzu. Ten uniwersalny ład wyprowadzony z cech naturalnego środowiska człowieka, połączony jest u Kandyńskiego z sensem ludzkich odczućspołecznych. Prawa strona to *prawość* - skrępowanie - dom. Lewa strona to *awanturniczość* - *niezależność* - wyprawa w nieznanne. Połączenie tych istotnych i typowych dla życia psychicznego człowieka odczuć (zjawisk) określających strefę jego działania w przyrodzie i w zbiorowości, jest w koncepcji płaszczyzny obrazu Kandyńskiego przykładem "ukierunkowanego na intensywną totalność" (Lukács) estetycznego odzwierciedlenia rzeczywistości. Widzimy więc, że płaszczyzna obrazu to symboliczny obszar, na którym możemy odzwierciedlać siły działające w realnym świecie: (ukierunkowany opis). Możemy także budzić nowe siły do działania: uruchamiać to, co jest w człowieku uśpione, lub rozwijać i wzmacniać to, co jest w nim dopiero w stanie formowania się. W tym ostatnim przypadku artysta pozostaje w głębokiej jedności z siłami natury, wszechświata, społeczeństwa lub Boga! - nie chcielibyśmy rozstrzygać tutaj tej kwestii. Faktem jest, że odzwierciedlenie estetyczne to jeden z przejawów najwyższej działalności duchowej, wzmacniającej ludzką powinność powoływania do życia nowych form bytu społecznego i duchowego. Działalność ta zależna jest od zaspokojenia podstawowych potrzeb, a jej potencjał wzrasta wraz z rozwojem całokształtu stosunków

człowieka z przyrodą. "Pomimo wszelkich, pozornie nie do przewyciężenia, sprzeczności współczesny człowiek nie zadowala się już tym, co zewnętrzne. Jego spojrzenie wyostyra się, ucho wysubtelnia i rośnie w nim pragnienie widzenia i słyszenia pod zewnętrzną formą wewnętrznych treści. Tylko dlatego jesteśmy również w stanie wyczuć wewnętrzne pulsowanie tak skromnej i milczącej istoty, jaką jest PO".<sup>12</sup> Szczegółowe twierdzenie Kandyńskiego możemy uogólnić powołując się na słowa Karola Marksa: "zmysły człowieka społecznego są innymi zmysłami niż zmysły człowieka niesocznego; dopiero przez rozwinięte przedmiotowo bogactwo istoty ludzkiej rozwija się, po części zaś tworzy się bogactwo subiektywnego odczuwania ludzkiego, muzyczne ucho, oko wrażliwe na piękno formy, słowem, zmysły zdolne do ludzkich wzruszeń, zmysły, które potwierdzają siebie jako siły istoty ludzkiej, (...) nie tylko pięć zmysłów, lecz również tzw. zmysły duchowe, zmysły praktyczne (wola, miłość itd.), słowem - umysł ludzki".<sup>13</sup>

Oczywiście powyższa interpretacja' podziału płaszczyzny obrazu na ćwiartki nie wyczerpuje bogactwa odkryć Kandyńskiego, które są analizą, także innych, podstawowych elementów malarstwa. "Sztuka abstrakcyjna, choć uzyskała autonomię, podlega jednak »prawom natury". Natura rozpoczęła skromnie od protoplazmy i komórek, by stopniowo dojść do coraz bardziej skomplikowanych organizmów. Sztuka abstrakcyjna stwarza dziś podstawowe, albo mniej więcej podstawowe, organizmy artystyczne. Ich dalszy rozwój artysta może dziś bardzo niejasno przeczuwać tylko. Osiągnięte rezultaty są interesujące i zachęcające, ale i niepokoją, gdy patrzymy w otwierające się perspektywy przyszłości"<sup>14</sup>. Dzisiaj, po latach, możemy rozstrzygnąć nadzieje i obawy Kandyńskiego. Sztuka abstrakcyjna, czyli sztuka budowana z "podstawowych organizmów artystycznych" po okresie wielkiego rozkwitu jeszcze za czasów swego twórcy, w następnych latach obumarła, bowiem późniejsi artyści odeszli od wewnętrznych treści tej sztuki, ograniczając się wyłącznie do zewnętrznego naśladownictwa jej form. Brak wewnętrznych treści, czyli autentycznej motywacji, doprowadził w końcu do całkowitej schematyczności formalnej, "obmyślonej na zimno ornamentyki", czyli abstrakcji geometrycznej, lub uwikłania w tworzywo malarskie; informel. Zachowując treść wewnętrzną istotną dla pierwszych obrazów abstrakcyjnych, dzisiejszy malarz może tworzyć, i tworzy, bardziej złożone organizmy artystyczne. Tak jak "abstrakcyjne" komórki tworzą bardziej "konkretne" organizmy żyjące, w których wszystkie prawa komórki są zachowane, tak elementy sztuki abstrakcyjnej i sformułowane przez nią prawa mogą być zastosowane do budowania bardziej złożonych całości malarskich, między innymi obrazów przedstawiających. Wówczas dzieło sztuki nie wyraża wyłącznie uniwersalnej prawdy metafizycznej; potencjalnej możliwości tworzenia nowego świata, ale dotyczy konkretnych sfer bytu. Poprzez materializację idei w obrazie, za pomocą form znaczących; malarz może przyczyniać się do zmian świadomości człowieka i w efekcie do zmian rzeczywistości. Wielcy artyści, to ci spośród twórców, którzy dostrzegają w teraźniejszości trend przyszłości, i w swoich dziełach przybliżają

obecnym treść życia przyszłych pokoleń. Malastwo Idei to aktualnie najbardziej rozwinięty organizm artystyczny, który swoje istnienie zawdzięcza władzom duchowym i siłom sprawczym człowieka; jego walce o nową rzeczywistość. Malarstwo abstrakcyjne Kandyńskiego jawi się tutaj wyraźnie jako początek - konieczna geneza - Sztuki Walczącej, Bardziej skomplikowane organizmy artystyczne muszą być w swoim rozwoju poprzedzone istnieniem organizmów mniej skomplikowanych. Bowiem takie właśnie są prawa natury i podległe im prawa sztuki. W rozwoju form decydującą rolę odgrywa treść wewnętrzna, czyli autentyczna motywacja i rzeczywista potrzeba, a nie naśladownictwo. Naśladownictwo poprzez oderwanie się od treści wewnętrznej prowadzi do wyjąłowienia i upadku; to co czysto zewnętrzne degeneruje się i zamiera. Sztuka czerpie swoją żywotność z autentycznego przeżycia. Jest ekspresją i pragnieniem realizacji swoich zamierzeń a przez to wpływaniem na kształt przyszłości.

Piękno w sztuce to *udana ekspresja*<sup>15</sup> Brzydota zaś to *ekspresja nieudana*, to dzieło, które artysta stworzył oglądając się na zewnętrzne wymagania: gusty publiczności, korzyści finansowe, ogólnie panujące wyobrażenia o tym jak dzieło sztuki wyglądać powinno, zamiast dążyć bezpośrednio do zrealizowania swojej wizji.

Kryteria oceny w sztuce pozostają nieobiektywne, są bowiem zależne od ludzkiej indywidualności, wrażliwości i od stanu świadomości każdego konkretnego człowieka. Dopiero czas, historia, pamięć ludzka dokonuje ostatecznej weryfikacji. Pozostają te dzieła, które były rzeczywistym przybliżaniem treści przyszłości. Wydaje się to zrozumiałe: w każdej epoce żywe jest to, czym aktualnie żyją ludzie. W przeszłości szukają oni przede wszystkim tych treści, które są im bliskie, i przez to właśnie - cenne. Wynika to z chęci ugruntowania obecnego stanu w tradycji i z naturalnej potrzeby odczuwania ciągłości, uniwersalności, powszechności prawdy, która określa ich wewnętrzny byt.

Historia postępuje często niczym norwidowska "wieczna korektorka". To co było jedynie schlebaniem publiczności, często zaspakajaniem jej niższych, ale za to bardziej powszechnych gustów, czyli brakiem konfrontacji wartości (konformizm), zostaje zapomniane. Rzetelne treści zostają odszukane, o ile tylko pozostał po nich ślad, bez względu na fakt, czy współcześni rozumieli je, czy odrzucali. Subiektywne oceny ludzi wynikające z różnorodności ludzkiego odczuwania i z ludzkiej autonomii w sferze sztuki, zostają zastąpione obiektywnymi kryteriami rozwoju całej ludzkości. W ludzkiej pamięci pozostaje "właśnie to, co godne zapamiętania: to, co rozszerza, wzbogaca, pogłębia nasze pojęcie człowieka, jego stosunków, przyrody, z którą jest związany. Trwałość, (...) zespala się tu nierozłącznie z trafnym wyborem: pamięć ludzka utrwała tylko to, co ważne i nie obarcza się niczym zbędnym"<sup>16</sup>.

\*

Tak oto doszliśmy do głównego twierdzenia koncepcji Sztuka jako Wolność, w myśl którego przeżycie estetyczne jest przeżyciem ludzkiej wolności i autonomii; w sferę estetyczności wkracza człowiek dobrowolnie, a prawa nią rządzące realizują się w nim wyłącznie "za jego zgodą". Autonomia człowieka w sztuce wynika z natury tej sfery. Człowiek jest tutaj i twórcą i odbiorcą. Jest to sfera jego samowładztwa. Rozwój sztuki i rozwój człowieka to pojęcia tożsame, Aktywność człowieka w sferze estetycznej jest warunkiem jego człowieczeństwa, tak samo jak osiągnięcia w dziedzinie ekonomii i etyki. Ale, o ile w dwóch ostatnich dziedzinach człowiek uzależniony jest od przyrody i zbiorowości, to w sztuce w określeniu tego, co piękne, pozostaje on autorytetem sam dla siebie. Nie oznacza to, że sfera estetyczności to całkowity chaos i zlepek dowolnych elementów. W rzeczywistości w sferze tej panuje określony ład, widoczny z punktu widzenia ogólnej, abstrakcyjnej idei, wyprowadzonej z analizy rozwoju konkretnych zjawisk artystycznych w ich ujęciu historycznym. Człowiek poznaje i kształtuje sferę estetyczną w zgodzie z uniwersalnymi prawami tworzenia, których sam jest częścią. Trafny wybór - to samodoskonalenie się człowieka, wznoszenie się ku wyższym (duchowym) formom bytu, skąd można doskonalić rzeczywistość. Wewnętrzna autonomia to warunek twórczości. Sztuka jest jednością twórczości i autonomii. Kontakt z nią to wzmacnianie swojej wewnętrznej wolności i zdolności tworzenia, nie tylko w sferze estetyki, ale w ogóle: jako uniwersalnej zdolności tworzenia nowych konstrukcji, konfiguracji, całościowych teorii w sferze ekonomicznej i etycznej także. Kontakt ze sztuką to intensyfikacja sił psychicznych i twórczych człowieka. Takie ujęcie estetyczności i sztuki wiąże ją z najwyższymi władzami duchowymi człowieka. W sztuce realizuje się w sposób najbardziej bezinteresowny życie duchowe ludzkości. Jest to przesłanką traktowania sztuki jako Sacrum. Sztuka jako Wolność i Sztuka jako Sacrum to dwa określenia jej istoty - autonomii i zdolności tworzenia.

W świetle powyższych twierdzeń wydaje się zrozumiała teza, że zainteresowanie sztuką jest aktem wolnego wyboru; zarówno dla artysty, jak i dla widza. Motywacja ekonomiczna lub zobowiązania etyczne nie są tutaj istotne, choć mogą pełnić w fazie początkowej pewną rolę. Zainteresowanie sztuką, w swej istocie nie jest wynikiem ekonomicznej konieczności w przypadku artysty, ani nacisku etycznego w przypadku widza, ale decyzją człowieka, który pragnie obcować z pięknem, odbierać je lub tworzyć. Korzyści płynące z kontaktu ze sztuką mają przede wszystkim sens wewnętrzny dla człowieka: ożywienie ludzkiego odczuwania, rozszerzenie kręgu widzenia, wewnętrzna przemiana i samodoskonalenie. Oto czym jest kultura w swoim aspekcie wewnętrznym, w perspektywie pojedynczego człowieka. Taka perspektywa jest oczywiście jednym z punktów widzenia w spojrzeniu na rolę sztuki w życiu człowieka i społeczeństwa, ale jest to perspektywa najbardziej

obietująca. Wszak społeczeństwo składa się z jednostek, i aby określić rolę sztuki i kultury w szerszej skali trzeba zacząć od indywiduum.

\*

Wydaje się rzeczą zrozumiałą twierdzenie, że dzieło sztuki bierze swój początek z psychiki człowieka. Najpierw rodzi się w artyście, który je realizuje. Później analogiczne struktury psychiczne odbiorcy są uruchamiane w procesie odbioru dzieła. Z tym, że w tym drugim przypadku proces przebiega w odwrotnym kierunku; od wrażeń zmysłowych ku wewnętrznemu przeżyciu. Zdolność oddawania swoich stanów psychicznych w charakterystycznym dla danego rodzaju sztuki medium - to talent. Zaś zdolność odbierania tych przeżyć poprzez kontakt z formą dzieła - to wrażliwość estetyczna. Realizacja dzieła sztuki zależna jest od zdolności artysty, ale ono samo realizuje się w drugim człowieku, o tyle tylko, o ile jego odbiorca posiada ukształtowaną wrażliwość. Istotą sztuki jest *energia duchowa* aktywowana zwłaszcza w procesie konfrontacji wartości. Człowiek wchodząc w relacje ze światem i innymi ludźmi uczestniczy w konfrontacji wartości. Wartość w naszych rozważaniach będziemy definiować jako wolę (siłę, zamiar, intencję) zmierzania do określonego celu; będziemy pojmować ją nie tylko jako spostrzegany cel, ale jako jednoczesne, naturalne przecież dążenie do niego. Stąd: rzeczywista i nieunikniona konfrontacja wartości; ścieranie się dążeń poszczególnych ludzi. (Sprawą rozbieżności pomiędzy stawianymi sobie, spostrzeganymi celami, a realnymi dążeniami człowieka, czyli rzeczywistymi dla niego celami, co do których nie chce się przyznać lub ich sobie uświadomić, a które można wywnioskować z jego zachowania - nie będziemy się tutaj zajmować, aby nie komplikować wykładu. Skwitujemy ten problem sformułowaniem tezy, że przed podobnymi niekonsekwencjami zabezpiecza człowieka właściwa introspekcja: warunek zdrowia psychicznego i duchowego).

Każdy człowiek jest ośrodkiem działania sił psychicznych i duchowych wyzwalanych przez konfrontację wartości. Układ tych sił to "pole energetyczne" wyznaczające dla człowieka obszar jego działalności. Człowiek może nie zdawać sobie z tego sprawy i być przez pole to określany. Może także, uświadomić sobie siły działające w jego polu i własne miejsce w całym systemie relacji. Jest to geneza poczucia jedności osobowości - stanu, który Witkiewicz nazywał uczuciem metafizycznym. Witkiewicz nie wyjaśniał na czym polega ten stan, traktując jego pojęciowe określenie jako pojęcie pierwotne: *bezpośrednio dane przeżycie jedności osobowości*. W bliższym określeniu tego stanu jesteśmy zdani na własne dociekania. Obecnie jedynym instrumentem badawczym jest introspekcja artysty, zaopatrzona w terminologię naukową i filozoficzną, z którą jest dobrze i autentycznie obeznana.

Stan jedności osobowości jawi się jako moment nagłego zrozumienia, w którym treść podświadomości uwarunkowana codziennymi, autentycznymi przeżyciami (bycie w świecie), na skutek silnego (stałego, jednorazowego lub stopniowego) pobudzenia nerwowego dochodzi do świadomości. Tak rodzi się w człowieku nowa energia psychiczna. W stanie tym człowiek nagle i na nowo spostrzega w innym świetle swoją osobę i własną sytuację w otaczającym go świecie (społeczeństwie, środowisku); rolę jaką tam pełni, własne nieświadome działania i ich efekty, lub znaczenie działań innych ludzi. Dostrzega całą (moment względności) sytuację i własne w niej miejsce. Przeżycie subiektywnie pełnego obrazu własnej sytuacji w świecie to przeżycie jedności osobowości. Znika dotychczasowy niepokój - emocja wywołana podświadomie przeżywanym brakiem orientacji, lub neurotyczne otępienie - w przypadku silnych konfliktów i pojawia się silne uczucie własnej mocy, indywidualności, odmienności od innych ludzi, ich cech i oczekiwań. Zrozumienie, a także pokonanie własnego strachu przed nowym i nieznanym, rodzi nową jakość: poczucie autonomii i wewnętrzną niezależność - energią duchową.

Dopiero teraz człowiek staje się wolny w wewnętrznym sensie tego zjawiska. Może decydować jak ma zachować się w danej sytuacji, która jest i zawsze będzie zdeterminowana (granice "wolności od"). Tak więc przeżycie, a raczej przeżywanie stanów jedności osobowości to narodziny tego, co w człowieku ludzkie: świadomości, autonomii, wolnej woli, indywidualności i twórczości - "wolności do" (Erich Fromm). Dopiero teraz człowiek, przechodzi z etapu, w którym dominował pierwiastek materialny (zaspokojenie podstawowych potrzeb) i element edukacji duchowej (wychowanie, nauka), do etapu niezależności i twórczości duchowej (dociekania filozoficzne, twórczość artystyczna, praca w jej podstawowym, pozytywnym sensie, walka polityczna).<sup>17</sup> Przeżywanie stanów jedności osobowości to wewnętrzna koncentracja, pomnażanie własnych sił, a także - poprzez uświadomienie sobie całego układu relacji - budowanie obrazu świata. Witkiewicz miał trafną intuicję określając stan jedności osobowości *uczuciem metafizycznym*, rzeczywiście jest to w odczuwaniu ludzkim moment metafizyczny: geneza obrazu świata - początek zrozumienia. Jedność osobowości jest jednością intelektualno-emocjonalną. Wchodzeniu w relację z otoczeniem i konfrontacji wartości towarzyszy przeżycie emocjonalne. Wartość ma przede wszystkim znaczenie uczuciowe dla człowieka, choć jest ona zawsze ugruntowana w sferze intelektualnej. Konfrontacji wartości towarzyszy silne pobudzenie emocjonalne, a jego treść opracowywana jest następnie przez intelekt. Przy czym intelekt nie jest organem nadrzędnym, bowiem operuje on także systemem przyswojonych wartości, z których jedne uznawane są przez człowieka za ważniejsze od innych i to one właśnie wyznaczają życie uczuciowe człowieka. W efekcie konfrontacji mogą powstać zmiany w systemie wartości, o ile zostaną one zaakceptowane z punktu widzenia wartości nadrzędnych, i o ile sama konfrontacja dostarczyła wystarczająco ważkich argumentów; logicznych i uczuciowych. Konfrontacja wartości, może prowadzić także do wzmocnienia własnego, pierwotnego stanowiska, o ile nowe treści w niej

zawarte nie były – lub nie zostały uznane za – rzetelne. W tym ostatnim przypadku człowiek jest sędzią sam dla siebie, jest całkowicie autonomiczny, rzetelne treści mogą zwyciężyć w konflikcie wartości wyłącznie przy zachowaniu wewnętrznej uczciwości. Jeżeli ktoś odrzuca tę jedną z najważniejszych wartości – błędzi, a także. sam odbiera sobie możliwość zobaczenia swojego błędu. (Dla takiego człowieka wątpliwości są zbawieniem).

Powyższa analiza miała za zadanie ukazać jak bardzo życie emocjonalne i uczuciowe człowieka jest związane z życiem intelektualnym. Samo rozszczepienie tej pierwotnej jedności nastąpiło w toku dziejów wraz z podziałem pracy i rozwojem nauki, która rezygnowała z uczucia i emocji na rzecz "obiektywności" intelektu. W rzeczywistości zabieg ten jest niemożliwy i niepotrzebny. W swojej skrajnej postaci prowadzi do bezpłodnego przelewania z pustego w próżne: intelektualnego kombinowania formalnych konstrukcji, bez relacji do realnej rzeczywistości. Coś, co miało być nauką, staje się czczą zabawą. Obiektywność nauki jest możliwa wyłącznie przy zachowaniu wewnętrznej uczciwości badacza.

Jedność intelektualno-emocjonalna to przeżycie emocjonalne i towarzysząca mu lub pojawiająca się po nim świadomość; przyczyniająca się do rozumienia. Jest to właśnie autentycznie przeżywana treść świadomości, którą będziemy nazywać *prawdą wewnętrzną* człowieka: treścią jego życia duchowego.

Stany jedności osobowości są efektem kontaktu człowieka z rzeczywistością, uwikłania w Jej konflikty i sprzeczności: Zawsze mają konkretną treść. Niosą w sobie zrozumienie danej sytuacji a im jest ono głębsze i szersze, tym większą wartość ma prawda wewnętrzna danego człowieka: Drogą wyjścia może być zarówno wewnętrzne dostosowanie się do istniejącej sytuacji (np. psychoterapia w przypadku ludzi, którzy utracili hart ducha), jak i działanie w kierunku zmiany rzeczywistości (walka polityczna ludzi o dużej sile duchowej), lub jedno i drugie w przypadku zjawisk wyjątkowych - wielkich religii, rewolucji etycznych i ich proroków<sup>18</sup>.

Energia duchowa towarzysząca stanom jedności osobowości, może także wywołać wizję twórczą - w przypadku malarza będzie to wizja malarska - wówczas energia ta przyczynia się do stworzenia dzieła sztuki: niejako je warunkuje.

Związki dzieła sztuki i energii duchowej nie zachodzą wyłącznie w fazie wstępnej, w momencie pojawienia się wizji malarskiej w wyobraźni artysty, ale energia ta towarzyszy twórcy także, właśnie, w czasie pracy. Wówczas proces malowania obrazu, o ile ma doprowadzić do stworzenia prawdziwego dzieła sztuki, staje się "aktem stwórczym, ekstatycznością budowania obrazu, (...) misterium, którego centrum jest artysta (...) samokontrolujące się i posiadające wolną wolę medium, wyzyskujące energie społeczne i kosmiczne w akcie tworzenia. [Zaś sam akt twórczy stanowi moment] jedności tradycji, czasu zastanego i przyszłości, [jest możliwy] dzięki

świadomości uniwersaliów, umiejętności ich kojarzenia i otwartości na świat<sup>19</sup> Proces powstawania dzieła sztuki przebiega analogicznie jak procesy psychiczne i duchowe prowadzące do pojawienia się zamysłu twórczego, zaś całość tego zjawiska; jedność tych procesów, to akt stwórczy - sacrum. Sztuka ujmowana dynamicznie - to proces, działanie, ekspresja sił twórczych. Oglądania statycznie - to obraz duszy człowieka, ekspresja prawdy wewnętrznej. Oba te spojrzenia uzupełniają się wzajemnie, są różnymi punktami widzenia tej samej rzeczywistości: ludzkiej zdolności tworzenia nowego bytu. Po raz drugi doszliśmy do twierdzenia Sztuka jako Sacrum.

U człowieka rzeczywistość oglądana jest poprzez życie duchowe. W życiu duchowym zawarta jest *powinność* człowieka wobec świata. Powinność ta wynika ze zdolności do tworzenia nowej rzeczywistości. Twórcze siły wszechświata ogniskują się w człowieku i poprzez jego władze psychiczne i duchowe: uczucie, energię, wolną wolę<sup>20</sup> przyczyniają się do dalszego rozwijania bytu. Powinność artysty wobec świata powstaje wraz z tworzeniem i zaczyna się od ukierunkowanego opisu zastanej rzeczywistości. Następnie poprzez formułowanie postulatów – wnioski wysnute z życia duchowego artysty – realizuje się w przekraczaniu zastanej rzeczywistości: w tworzeniu nowego bytu w sferze estetycznej. W tym ostatnim przypadku odbiorcy mogą przeżywać treść przyszłości zrealizowaną przez artystę w dziele sztuki, zanim analogiczna siła tak właśnie określi obraz świata. Ma to miejsce wówczas oczywiście, kiedy artysta "pozostaje w prawdzie". Taka twórczość jest wywoływaniem zmian, przyczynianiem się do rozwoju bytu, ma ona znaczenie powszechne, bowiem wynika właśnie z tego, co konieczne i nieuniknione; z przeżywania świata, z walki o naczelne wartości ludzkości. Prawda wewnętrzna w przypadku artysty prowadzi do przeżycia twórczego zamysłu w charakterystyczny dla danej sztuki sposób. W przypadku malarza jest to wizja malarska. Jeżeli artysta realizuje wizję malarską w obrazie, stwarza tym samym możliwość odbioru treści jego życia duchowego przez publiczność. Treść wizji malarskiej w obrazie jest tym bardziej ważka i znacząca, im bardziej jest czytelna. Czytelność jest możliwa wówczas, kiedy artysta całkiem naturalnie, czyli w zgodzie z wizją malarską, będzie operował formami znaczącymi (formami odwołującymi się do realnego bytu), formami jednoznacznymi (odwołującymi się do rzeczywistości społecznej), a także wyobrażeniami symbolicznymi i metaforycznymi. Napięcia kierunkowe pomiędzy formami tworzące kompozycję obrazu, to wówczas odzwierciedlenie istniejących lub postulowanych relacji pomiędzy ludźmi. System napięć kierunkowych obrazu wynika wówczas z konfrontacji wartości i w swej istocie jest konieczny.

Konieczność i powszechna ważność to cechy określające wewnętrzną strukturę wybitnego dzieła sztuki. Wybitny artysta w swej wolności tworzy dzieła, które są konieczne i powszechnie ważne, bowiem sam jest częścią tej energii, która przyczynia się do tworzenia bytu. Odbiorca także jest formowany przez te siły, więc o ile posiada wrażliwość estetyczną, rozpoznaje rzetelne treści w dziele sztuki. Ta sama rzeczywis-

tość i te same władze duchowe człowieka przyczyniają się do stworzenia dzieła sztuki przez artystę i przeżycia go przez widza.

"Sztuka ustawicznie ma do czynienia z zadaniem, (odpowiednik powinności, o której pisaliśmy wcześniej - przyp. m. J. R.), którego rozwiązanie musi zależeć od warunków tkwiących w zewnętrznej rzeczywistości. ( ... ) Twórczość artysty potęguje właściwości, którymi odznacza się już sama rzeczywistość".<sup>21</sup> Źródłem twórczości jest odkrycie praw rozwojowych samej rzeczywistości, odczytywanie ich i wyjawianie poprzez realizację dzieła sztuki. Twierdzenie Dilthey'a wyprowadzone z analizy niemieckiej dziewiętnastowiecznej estetyki mówi także o tym, że powstanie dzieła sztuki nie jest rzeczą przypadku. Wielkie dzieła i znaczące prądy artystyczne w życiu kulturalnym narodów powstają wówczas, kiedy istnieje na nie zapotrzebowanie; historycznie ukształtowana struktura rzeczywistości domaga się twórczej ingerencji człowieka.

Obecnie rozpoczyna się w sztuce współczesnej nowa epoka. Artyści na podstawie własnych obserwacji występują z krytyką zastanej rzeczywistości. Od głębi ich przeżyć i spostrzeżeń zależy, czy dzieła ich zdobędą znaczenie powszechne i rangę konieczności. Przyczynić się do tego może, z pewnością znaczenie obrazów. Treść w malarstwie nie jest czymś obcym, elementem niepożądanym, jak w czasach rewolucji formalnej zwykło się uważać. Treść w sztuce istniała od początku jej dziejów, a ostatnie stulecie awangardy to właśnie wstęp: analiza środków malarskich przyszłej sztuki, której początki możemy dziś obserwować i tworzyć.

"Nowe malarstwo zdobywa inne niż nowatorstwo formalne, znaczenie w rozwoju sztuki współczesnej. W nim właśnie dokonuje się przeniesienie punktu ciężkości z formy na treść. [...] Całe bogactwo osiągnięć formalnych malarstwa lat poprzednich, może być wykorzystane przez artystę. On sam decyduje co i jak tworzy"<sup>22</sup>. Kumulowanie środków artystycznego wyrazu, jakie ma obecnie miejsce w sztuce, nie służy samemu sobie, ale ekspresji wewnętrznych treści zawartych w wizji malarskiej i zrealizowanych w obrazie. (O tym w jaki sposób treść ta jest czytelna wspominaliśmy już dwukrotnie).

Podsumujmy efekty naszych dociekań, określając poziomy oddziaływania obrazu na widza. Pierwszy, podstawowy poziom związany jest z tym, co czysto formalne w dziele. Przede wszystkim jest to *kolor* - medium wyznaczające specyfikę malarstwa. Nowoczesne malarstwo istnieje jako całkowicie niezależna dziedzina działalności ludzkiej, właśnie ze względu na to, że człowiek spostrzega kolory i może zachwycać się nimi. Intensyfikacja doznań zmysłowych człowieka w tej sferze to podstawowe zadanie malarstwa. Intensywność koloru ma olbrzymie znaczenie w sztuce i określa pierwszą reakcję widza na dzieło; zgodnie z jego indywidualnymi preferencjami tworzącymi bogatą różnorodność społecznego zapotrzebowania. Intensywność koloru wiąże się ściśle z relacjami poszczególnych plam barwnych

między sobą: kontrast i harmonia. W efekcie widz odbiera całość barwną obrazu. W tym sensie można określić obraz jako symfonię lub poemat koloru.

Następnym poziomem oddziaływania dzieła sztuki malarskiej jest odczytywanie *wyobrażeń* w nim zawartych. Pląmom barwnym, które w swej istocie są abstrakcyjne (jest to przecież jedynie nałożona warstwa farby), przypisujemy funkcje określania konkretnych przedmiotów lub postaci. Dzieje się tak nawet w przypadku silnego upraszczania kształtów, często wystarczają zupełnie pojedyncze szkicowe akcenty, aby widz w niemal abstrakcyjnej plamie dostrzegł ludzką twarz, postać lub konkretny przedmiot. Odczytywanie wyobrażeń świata zewnętrznego to skierowanie uwagi na to, co wewnętrzne w obrazie. Procesowi temu towarzyszy spostrzeganie innej niż w przypadku koloru, całościowej struktury dzieła: układu napięć kierunkowych obrazu.

Ostatnim poziomem odbioru dzieła jest konstrukcja znaczenia obrazu. Wyobrażenia świata zewnętrznego są nośnikami znaczeń; tym bardziej precyzyjnych, im bardziej konkretne funkcje dana forma pełni w rzeczywistym świecie. Znaczenie danej formy malarskiej zależne jest także od miejsca, które zajmuje ona w całościowej konstrukcji dzieła, (analogicznie jak sens danego pojęcia zmienia się w zależności od kontekstu). Napięcia kierunkowe opisane jako część poziomu drugiego zyskują tutaj nowe znaczenie, mogą być odzwierciedleniem sieci relacji pomiędzy ludźmi (konfrontacji wartości). Wyciągnięcie wniosków z układu napięć pomiędzy formami znaczącymi to konstrukcja idei obrazu: realizacja jego wewnętrznej treści w świadomości widza. Jest to ostatni etap odbioru dzieła sztuki malarskiej.

Uwieńczeniem tego odbioru i racją istnienia obrazu jest zachwyty nad całością: od koloru, poprzez wyobrażenia form świata widzialnego, czyli przedstawienie (anegdotę), do idei, które w prawdziwym dziele sztuki stanowią jedność (jedność wielości).

Oczywiście to, co powyżej zostało opisane jako trzy poziomy (konieczność liniowej konstrukcji opisu słownego), w rzeczywistym odbiorze dzieła przez każdego konkretnego widza jest nawzajem przemieszane, stanowi skomplikowany proces. Widz może także koncentrować się, na przykład na jednym tylko poziomie, co zależne jest od jego preferencji i dotychczasowych doświadczeń: kultury i wykształcenia. Idealny (pożądany) odbiór dzieła sztuki, to jednak odbiór całościowy, w którym wszystkie struktury dzieła zostają przez widza dostrzeżone. To właśnie powinno stać się przedmiotem edukacji, oczywiście, o ile chcemy wychowywać przyszłe pokolenia w poczuciu rozumienia sztuki i w chęci obcowania z nią. Kolosalne znaczenie ma tutaj sam poziom sztuki. Artyści sami muszą chcieć - ta konieczność w przypadku prawdziwego artysty z powołania jest najsłodsza przyjemnością, a możliwość jej realizacji absolutną wolnością, wynikającą z wewnętrznej autonomii - realizować

w swoich dziełach pełnię sztuki. Głęboka jedność formalno-treściowa obrazu sprawia, że każda z jego właściwości przemawia z odpowiednią siłą, a wszystkie razem tworzą ekspresję dzieła.

Jak widzimy nieodłączną właściwością dzieła sztuki jest *forma pełna treści*. Jest to synteza twierdzeń tradycyjnej estetyki, w której forma była jedynie naczyniem dla treści, z twierdzeniami estetyki Stanisława Ignacego Witkiewicza, w myśl której treść pełniła jedynie funkcje pomocnicze w stworzeniu całkowicie formalnego dzieła sztuki - forma była jego jedyną treścią istotną. Do stworzenia dzieła sztuki w malarstwie nie wystarczają już umiejętności czysto techniczne (indywidualny warsztat), potrzebny jest także zamysł twórczy; przeżycie wizji malarskiej; idea wynikająca z życia duchowego artysty. Bez idei dzieło sztuki malarskiej jest niepełne. Może zachwycić nas gra kolorów i napięcia kierunkowe pomiędzy formami, ale wszystko to nie przynosi jednak "owego prawdziwego rozszerzenia i pogłębienia kręgu ludzkiego widzenia"<sup>23</sup> Oddziaływanie takiego obrazu jest dzisiaj, często powierzchowne i krótkotrwałe, bowiem przeważnie nie ma on znaczenia dla ludzkiego życia duchowego. Obecnie artysta powinien w równym stopniu kształcić swoje władze duchowe, jak zdobywać umiejętności techniczne.

Stuletni okres awangardy; uwikłania w formalną warstwę dzieł sztuki, sprawił, że obecnie o treść w malarstwie należy walczyć. Sami artyści i część publiczności "odzwyczaili się" od treści w sztukach plastycznych, nazywają ją np. "literackością" i przeciwstawiają z wyraźnie postawionym znakiem ujemnym dziełom czysto formalnym. Zarzut ten jest uprawniony wyłącznie wówczas, kiedy artysta rezygnuje z wartości formalnych obrazu na rzecz treści. Nie można jednak generalizować tego stanowiska, pragnąc w ogóle wyrugować treść ze sztuki, która jest tym, co uniwersalne w sztuce, tym, co przyczynia się do powstania obrazu i jego powszechnego znaczenia. Odbiorca obdarzony wrażliwością estetyczną potrafi docenić prawdziwie przeżyte malarstwo abstrakcyjne potrafi także docenić wartości czysto formalne dzieła będącego obrazem idei. Uważamy także, że głębszym przeżyciem estetycznym jest podziwianie *koloru* w obrazie który ma także *znaczenie*, niż w konstrukcji czysto formalnej, bowiem w pierwszym przypadku istnieje napięcie pomiędzy jakościami: barwą i znaczeniem, co przyczynia się do ekspresji dzieła, a czego obraz wyłącznie formalny jest pozbawiony. Jest on bardziej jednorodny i w efekcie jego oddziaływanie szybciej się kończy. Obraz ten staje się obojętny poprzez wyczerpanie zainteresowania związanego z uruchamianiem tylko niektórych funkcji psychiki człowieka. Właściwe twórczości napięcie pojawia się w momencie łączenia elementów różnorodnych lub przeciwstawnych w jedność. Umiejętność ukazania w jednej idei zjawisk różnorodnych świadczy o geniuszu człowieka. Ma to także znaczenie ogólnospołeczne; oznacza zdolność uchwycenia jedności świata - jego pełni, oznacza wzniesienie się ponad sprzeczność i podział ku całości. Podobny proces ma także miejsce w rozwoju sztuki współczesnej. Od formalnego malarstwa

początku dwudziestego wieku (kubizm, abstrakcja), poprzez ekspresjonizm i surrealizm eksplorujące głównie treść podświadomości, ku malarstwu będącemu materializacją idei, które właśnie powstaje.

Odbiór tego malarstwa przez publiczność świadczy o tym, że taka właśnie, w pełni dojrzała sztuka ma szansę oddziaływania na szerokie rzesze społeczeństwa: zwłaszcza w Polsce, gdzie publiczność jest wymagająca, nie ulega snobizmom i nie akceptuje rozwiązań częściowych. (Twierdzenie to ukazuje w innym świetle "zapóźnienie" naszej rodzimej publiczności wobec innych społeczeństw, na co często narzekają artyści. Nie wiemy czy twierdzenie to jest prawdziwe; czas to pokaże).

\*

Wolność w sztuce, tak jak ujmuje ją nasza teoria, nie jest chaosem, całkowitą niezależnością jednych zjawisk od drugich i paraliżującym pragnieniem uwolnienia się od wszelkich ograniczeń, czyli mówiąc syntetycznie: postulatem "wolności od". Wprost przeciwnie teoria Sztuka jako Wolność opiera się na koncepcji "wolności do"; czyli na zdolności podejmowania zadań, walce o nową rzeczywistość, i na wynikającym ze zdolności do ujmowania zjawisk w ich pełni, całościowym traktowaniu sztuki. W kwestiach formalnych malarstwa teoria wiąże się z umiejętnością posługiwania się tworzywem malarskim w celu ekspresji. Wówczas w ogóle nie interesują nas zewnętrzne wymagania, próby narzucania konwencji. Artysta sam podejmuje decyzję, co i jak chce stworzyć. Może korzystać z całego dorobku malarskiej tradycji; co wiąże się z odbudowywaniem *metody*, a nie z zewnętrznym naśladownictwem. Artysta może także pozostawać w określonej konwencji, jeżeli uzna to za celowe, bowiem wolny jest od "konieczności" odrzucania formalnych granic w sztuce: społecznego przymusu ciągłego eksperymentowania, co prowadzi na manowce, i co należy czynić kierując się wyłącznie autentyczną potrzebą. Gdy forma "zużyje się" i straci swój twórczy potencjał, czyli stanie się manierą, stałym mechanicznym sposobem produkowania obrazów - wówczas trzeba ją odrzucić. Twórcza forma pozostaje w bezpośredniej relacji do twórczej treści. Nowe treści wymagają nowej formy. W przypadku wybitnego artysty rozwój formalny jego dzieł pozostaje w wewnętrznej harmonii z rozwojem jego życia duchowego. Podczas gdy artyści pomniejsi, w spotkaniu z rzetelnymi treściami wielokrotnie skazani na przypadek, uganiają się za tym, co nowe lub uznane w ujęciu formalnym malarstwa, bez względu na jego relację do tego, co chcą przekazać. Obecnie, po czasach rewolucji formalnej, dalsze "uporczywe" eksperymentowanie z ujęciem formalnym malarstwa to wyważanie otwartych drzwi. Dzisiaj przekraczanie granic w sztuce to rozszerzanie dziedziny jej znaczenia; realizowanie w sztuce i w malarstwie *idei*.

\*

Rewolucja formalna w sztuce zakończyła się. Konceptualizm był jej ostatnim ogniwem, a artyści tego kierunku nieświadomie udowodnili konieczność istnienia dzieła sztuki w swojej materialnej formie, inaczej sztuka traciła tożsamość "rozpływała się" w filozofii lub innych technikach dyskursywnych. Pierwszym etapem nowej epoki w sztuce był powrót do tradycyjnej materialnej formy obrazu realizującej podstawowe zadania malarstwa (intensyfikacja zmysłowych doznań koloru) i określającej jego tożsamość. Powrót ten dokonał się w malarstwie nowej fali; w Niemczech był to także powrót do rodzimych tradycji, do ekspresjonizmu. W Polsce ideą "wielkiego powrotu" do tradycji w sferze estetycznej jest koncepcja Sztuka jako Wolność, w której pragniemy stworzyć całościowy obraz sztuki, a ponadto dokonać syntezy różnorodnych podejść do niej, często uważanych za sprzeczne, a przecież mających wiele wspólnego i uzupełniających się wzajemnie. Chodzi także o to, aby określić i odbudować znaczenie sztuki w życiu społeczeństwa, odkryć jej nowe funkcje, i tym pełniej realizować je w praktyce. Estetyka na jakiej nam zależy to myśl towarzysząca pracy twórczej, odkrywająca istotę, uwarunkowania i znaczenie twórczości dla człowieka. Estetyka jako świadomość twórcy, model pracy krytyka i drogowskaz dla publiczności, jako ciągłe aktualizowanie zdobytej wiedzy i odbudowywanie rozumienia. "Myślenie filozoficzne zaś ma prawo egzystować o tyle tylko, o ile oddziaływa"<sup>24</sup>.

Obecnie istnieje w polskiej sztuce szansa powiązania artystycznej twórczości z towarzyszącą jej refleksją. Jest to warunek prawdziwego rozwoju sztuki, z czego zawsze zdawali sobie sprawę wybitni twórcy i myśliciele:

*Jeżeli czujemy nieprzeparte pragnienie, by patrzeć we wnętrze przyrody (...), jakże więc musi nas interesować możliwość przeniknięcia do organizmu sztuki, w której z absolutnej wolności rodzi się najwyższa jedność i prawidłowość, pozwalająca nam znacznie bardziej bezpośrednio niż przyrodę poznać cudowność naszego własnego ducha. (...)*

*Im precyzyjniej zostanie skonstruowana idea sztuki i dzieła sztuki, tym skuteczniej będzie można zapobiegać nie tylko słabo uzasadnionym sądom, ale także owym lekkomyślnym próbom sił w sztuce i poezji, jakie zazwyczaj podejmowane są bez jakiegokolwiek idei. (rok 1859, Schelling<sup>25</sup>).*

*Jeżeli potężne impulsy, które każą poszukiwać w naszej sztuce prawdy, mocy ukrywającej się poza wszelką formą i wynikającej stąd energii oddziaływania, nie mają osłabnąć, to trzeba przywrócić naturalny stosunek między sztuką, estetyczną refleksją i dyskutującą publicznością. (...) Cała historia sztuki i poezji dowodzi, że przemyślane ujęcie funkcji i praw sztuki podtrzymuje w*

*świadomości jej znaczenie i idealne cele, podczas gdy niższe instynkty natury ludzkiej chciałyby ją stale ściągać w dół. Zwłaszcza estetyka niemiecka głęboko uzasadniła wiarę, że sztuka jest nieśmiertelną sprawą ludzkości. (rok 1887, Dilthey<sup>26</sup>).*

*Malarstwo, choć dopiero niedawno uwolniło się od swego utylitarneho charakteru i niektórych wczorajszych funkcji «praktycznych» przebyło w ciągu ostatnich dziesięcioleci rzeczywiście niezwykle burzliwą ewolucję i osiągnęło dziś tak wysoki poziom rozwoju, że dla realizacji swych celów wymaga nieodzownie prawdziwie naukowej analizy środków artystycznych. Bez takiej analizy ani artyści, ani publiczność nie mogą liczyć na dalszy postęp. (rok 1926, Kaudyński<sup>27</sup>).*

\*

Łączenie praktyki twórczej z myślą filozoficzną ma pozytywne znaczenie nie tylko dla sztuki i artystów. Tworzenie całościowego obrazu sztuki i jej miejsca w społeczeństwie przyczynia się do budowania całościowego obrazu społecznej rzeczywistości, a to ma znaczenie dla całej wspólnoty.

Podział na trzy sfery ludzkiej aktywności, wraz z określeniem praw rządzących każdą dziedziną, przeprowadzony na początku tego artykułu, to model prawidłowo zorganizowanego społeczeństwa; przynajmniej na obecnym poziomie rozwoju. Można wyobrazić sobie inne społeczeństwo, w którym np. sferą ekonomiczną zamiast ekonomicznej konieczności rządzą zasady etyczne - skądinąd słusznej sprawiedliwości społecznej. Normy prawne właściwe etyce, zamiast łagodzić skutki zmagających w sferze ekonomicznej są dziedziną samowoli. Idea konieczności natomiast, używana bywa do opanowania i tłumienia wolności w sferze estetycznej. Takie społeczeństwo można oczywiście sobie wyobrazić, ale trzeba dodać, że zawsze będzie to społeczeństwo "deficytowe", które zginęłoby bez pomocy z zewnątrz. Zło jest niszczycielskie także dla samego siebie. A jedynym wyjściem jest powrót do prawidłowego modelu społeczeństwa. Szczytne i słuszne ideały mogą być budowane wyłącznie na zasadzie ewolucji; powolnego, ale za to gruntownego narastania świadomości społecznej, czyli kultury. Sztuka ma w tym względzie wiele do powiedzenia, a sami artyści wiele do zdziałania. Takie właśnie są obecne zadania sztuki realizowane już przez niektórych malarzy.

Powiązanie praktyki twórczej w malarstwie z towarzyszącą jej myślą estetyczną jakie ma miejsce obecnie w Polsce, może przyczynić się także do tego, że polska sztuka zyska znaczącą rolę w sztuce światowej, czego do tej pory nigdy nie było, a co ma realne szanse istnienia, o ile nie przeszkodzi temu nierozsądna rywalizacja podsycana przez ludzi o niepokornionych ambicjach - owo tradycyjne - "nie pozwalam!".

\*

Malarstwo Idei i Sztuka Walcząca to określenia nowej rzeczywistości w polskiej sztuce. Zaś treści zawarte w sformułowaniach Sztuka jako Wolność i Sztuka jako Sacrum to podbudowa teoretyczna tego malarstwa; określenie znaczenia i nowych funkcji w życiu człowieka i społeczeństwa.

JACEK ANDRZEJ ROSSAKIEWICZ

Warszawa, 1987 rok

---

PRZYPISY:

<sup>1</sup> Por.: Werner Mittenzwei, *Punkty widzenia*; w: Dialog i spór z György Lukácsem. Warszawa 1984, s. 104.

<sup>2</sup> Katalog 9 Akcji "Świat", MOK Łębork, Galeria Sztuki Współczesnej SDK Warszawa, BWA Koszalin, BWA Pila, 1985-1986.

<sup>3</sup> Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986.

<sup>4</sup> Por.: ibidem, s. 19, s. 207.

<sup>5</sup> Por.: ibidem, s. 14, s. 114-115.

---

<sup>6</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*; w: Pisma filozoficzne i estetyczne, t. I, Warszawa 1974, s. 79.

<sup>7</sup> Określenie filozoficzne Karola Marksa - (w: *O różnicy między demokrytejską a epikurejską filozofią przyrody*; w: *Człowiek i socjalizm*) – bardzo dobra filozoficzna definicja pojęcia *czystej formy*.

<sup>8</sup> W. Kandyński. *Punkt i linia ...*, wyd. cyt., s. 17.

<sup>9</sup> G. Lukács, *Die Eigenart des Asthetischem*, Neuwied an Rhein - Berlin Spandau 1963, s. 671; tłumaczenie w: *Dialog i spór ...*, wyd. cyt., s. 103-104.

<sup>10</sup> W. Kandyński. *Punkt i linia ...*, wyd. cyt., s. 129--130 .

<sup>11</sup> ibidem, s. 134---135.

<sup>12</sup> ibidem, s. 149.

<sup>13</sup> K. Marks, F. Engels: *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, Warszawa 1958, s. 35.

<sup>14</sup> W. Kandyński, *Punkt i linia ...*, wyd. cyt., s. 118.

<sup>15</sup> Termin ten zawdzięczam włoskiemu estetykowi Benedetto Croce, ujmującemu sztukę jako intuicję i jako ekspresję, por.: *Zarys estetyki*, PWN, 1961.

<sup>16</sup> G. Lukács, *Die Eigenart ...*, wyd. cyt., s. 531; tłumaczenie w: *Studia Estetyczne*, T. 5, 1968, s. 69.

<sup>17</sup> Jacek Rossakiewicz, Artykuł do wystawy poplenerowej Czubajowizna'86, Galeria Wieża, Warszawa 1987.

<sup>18</sup> ibidem

<sup>19</sup> słowa Lecha Woźniaka.

<sup>20</sup> Celowo używamy terminu: wolna wola, wypartego w XX-tym wieku przez psychologiczne określenie: motywacja, bowiem należy odnowić to pojęcie, z którego niesłusznie zrezygnowano. Z samego faktu, że sytuacja człowieka w świecie jest zdeterminowana, i że człowieka bierze pod uwagę skutki swojego postępowania, nie wynika, że pozbawiony on jest zrodzonej ze świadomości! możliwości wyboru - a więc wolnej woli.

<sup>21</sup> Wilhelm Dilthey, *Wyobraźnia poety. Elementy poetyki*; w: Pisma estetyczne, Warszawa 1982, s. 45.

<sup>22</sup> J. Rossakiewicz, Artykuł do wystawy: *Człowiek bez parasola*, Galeria 102, Warszawa 1985.

<sup>23</sup> Por.: G. Lukács, *Die Eigenart ...*, wyd. cyt., s. 823; tłumaczenie w: *Dialog i spór ...*, wyd. cyt., s. 106-107.

---

<sup>24</sup> W. Dilthey, *Wyobraźnia poety ...*, *Pisma estetyczne*, wyd. cyt., s. 106-107.

<sup>25</sup> F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983, s. 16-17.

<sup>26</sup> W. Dilthey, *Wyobraźnia poety ...*, *Pisma estetyczne*, wyd. cyt., s. 25

<sup>27</sup> W. Kandyński, *Punkt i linia ...*, wyd. cyt., s. 14.