

ALEKSANDER CYWIŃSKI  
Uniwersytet Szczeciński

## DIALOG ZE SZTUKĄ JAKO WARUNEK MOJEGO ISTNIENIA

### WPROWADZENIE

„Gadał dziad do obrazu, a obraz do niego ani razu”. Mniejsza o to, jaki to obraz. Raczej lepiej zapytać, kim jest dziad. Albo ile tego dziada jest we mnie samym? Co stanowi o różnicy, dzięki której obrazy jednak do mnie mówią. Nie wierzycie? Zapraszam do siebie. Ja słyszę ich mowę i nie dbam o to, że jeden z drugim będą porozumiewawczo wymieniać znaczące spojrzenia. Malarstwo to moja pasja. Zobaczyłem chyba wszystkie liczące się galerie w Europie. Ale nie tylko malarstwo. Sztuka. Jej odbiór, ale i tworzenie. Zbieram obrazy, płyty winylowe, zdjęcia grupowe<sup>1</sup>. Zdarzało mi się pisać opowiadania, komponować piosenki, kręcić filmy. Wszystko to pośledniej jakości, często do szuflady, a jeśli ujawnione, to znane tylko gronu bliskich. Znosiłem chłód, upał, chorowałem, karmiłem się marnym jedzeniem, spałem w byle jakich, bo tanich miejscach, byle dotrzeć do tych wszystkich miejsc wartych zobaczenia, ale taki był mój wybór<sup>2</sup>. Ten dialog w moim przypadku ma swoją dynamikę: to kolejno przyrastające słoje mnie samego, po kolejnym sezonie naświetleń. Wierzę, że Szekspir, Czechow, Kafka, Mickiewicz to nie mniejsi mędrcy niż Platon czy Hegel, a za-

---

<sup>1</sup> Definicja zdjęcia grupowego ma następujące brzmienie: zdjęcie grupowe to zdjęcie, na które patrząc pierwszy raz, nie jesteśmy w stanie podać natychmiast liczby znajdujących się na nim osób. Typowe zdjęcia grupowe to: zdjęcia klas szkolnych, zdjęcia z ceremonii ślubnej, zdjęcia żołnierzy. Przyпускаjąc, że kryterium, jakim jest nieumiejętność natychmiastowego podania liczby osób na zdjęciu jest bardzo subiektywne. Dla mnie to osiem osób.

<sup>2</sup> Zdaję sobie sprawę z tego, że takie wyliczenie obarczone jest ryzykiem śmieszności, prowokowaniem postawienia zarzutu o patos. Czym bowiem są takie przygody wobec tego, czego doświadczał Św. Paweł, który pisze: „Przez Żydów pięciokrotnie byłem bity po czterdzieści razów bez jednego. Trzy razy byłem sieczony różgami, raz kamienowany, trzykrotnie byłem rozbitkiem na morzu, przez dzień i noc przebywałem na głębinie morskiej. Często w podrózach, w niebezpieczeństwach na rzekach, [...] od zbójców, [...] własnego narodu, [...] pogan, [...] w mieście, [...] na pustkowiu, [...] na morzu, [...] od fałszywych braci; w pracy i umęczeniu, często na czuwaniu, w głodzie i pragnieniu, w licznych postach, w zimnie i nagości”, 2 Kor 11, 24–27, Dynarski, M. Przybył (red.), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Pallottinum, Poznań 2003, s. 1339.

tem uczą, a ja czerpię z ich sztuki. To jest mój światopogląd (paradygmat)<sup>3</sup>. Artysty za pośrednictwem sztuki potrafią postawić pytania, które mają zasadnicze znaczenie i próbują objaśnić funkcjonowanie świata<sup>4</sup>.

Wytwory sztuki mogą zatem pełnić podobną rolę jako prace naukowe. Trzy podstawowe funkcje nauki: deskrypcja, eksplanacja oraz prognostyka<sup>5</sup> mogą i są obecne w sztuce. Są to jednak dzieła bez przypisów, albowiem ich treść jest pozbawiona unaocznionych cytatów znajdujących się fizycznie w dziele. Mówi się jednak, że dany twórca cytuje, w znaczeniu czerpie z innego, tak jakby prowadził z nim dialog. Cytaty są niczym zawieszzone w powietrzu, bytują w przestrzeni stworzonej przez twórcę i odbiorców. Przywodzi to na myśl koncepcje imaginarium społecznego Charlesa Taylora oraz społecznych reprezentacji Serge'a Moscoviciego.

Według teorii Charlesa Taylora: „Imaginarium społeczne to coś szerszego i głębszego niż schematy intelektualne, do których sięgają ludzie [...]. Chodzi mi raczej o sposoby, w jakie ludzie wyobrażają sobie swoją społeczną egzystencję, jak przystosowują się do innych, jak toczą się sprawy między nimi i bliźniemi; to także oczekiwania, które zwykle się spełniają, oraz głębsze normatywne koncepcje i obrazy leżące u ich podstaw”<sup>6</sup>. Autor stwierdza, że skupia się na tym, w jaki sposób ludzie wyobrażają sobie społeczne otoczenie: „[...] co często wyrażają nie w kategoriach teoretycznych, lecz raczej za pośrednictwem obrazów, opowieści i legend”<sup>7</sup>. Nadto, uzasadniając przyczynę użycia terminu „imaginarium”, wskazuje na łączące się opozycje: teoria – imaginarium oraz to, co dotyczy mniejszości – to, co jest podzielane przez większość, oraz konsekwencje tego w postaci stwierdzenia: „imaginarium społeczne to wspólne rozumienie

<sup>3</sup> Pojęcia: „paradygmat” i „światopogląd” traktuję jako bliskoznaczne za Johnem W. Creswellem (*Projektowanie badań naukowych. Metody jakościowe, ilościowe i mieszane*, tłum. Joanna Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 31).

<sup>4</sup> Wskazuje na to Serge Moscovici, który opisuje związki psychologii społecznej z literaturą. Stwierdza: „Na przykład, w *Wojnie i pokoju*, Tolstoj zawiera poważny esej o roli mas i zobowiązaniach wybitnej jednostki wobec ogółu. Przeciwstawia się on w swej teorii współczesnym sobie myślicielom. Proszę zwrócić uwagę, że nie traktuje w taki sam sposób teorii formułowane przez artystę i naukowca. Z pewnością nie są tego samego typu. Naukowa teoria ma określoną formę, w której fakty ułożone są w określony sposób, by móc, jeśli to możliwe, uogólnić. Teoria artysty jest zbiorem o jakiejś zawartości, z której tworzy on postacie i sytuacje służące ułożeniu ich w szczególnym porządku, tak że możemy mówić: to jest świat Stendhala, Balzaca, Dickensa lub Hemingwaya. Niemniej jednak można dzięki racjonalnej rekonstrukcji teorii artysty odkryć, co prawdopodobnie wydarzy się w przyszłości, przewidzieć problemy i rozwiązania, których naukowcy nie wskazywali. Naukowcy nie pomyśleli o nich, ponieważ pisarz pozwala sobie na to, by doprowadzić swoje idee do ostatecznych konsekwencji i by zawrzeć w swej fikcji to, co my wyłączamy z naszych teorii, mianowicie śmierć. Ludzie umierają w opowiadaniach i sztukach; nie umierają w teoriach naukowych, i to robi różnicę”, S. Moscovici, *Social representations*, New York University Press, New York 2001, s. 185.

<sup>5</sup> J. Brzeziński, *Metodologia badań psychologicznych*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1996, s. 33.

<sup>6</sup> Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. Adam Puchajda i Karolina Szymaniak, Znak, Kraków 2010, s. 37.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 37.

spraw, umożliwiające wspólne praktyki i powstanie poczucia prawomocności podzielanego przez szerokie grupy społeczne”<sup>8</sup>.

Zakres znaczeniowy pojęcia „imaginarium społeczne” jest trudny do zdefiniowania, zaś wiedza o nim jest trudna do rozgraniczenia. Taylor odwołuje się do pojęcia „tła” i stwierdza: „To w dużej mierze nieustrukturyzowane i niewyartykułowane rozumienie całej naszej sytuacji, w ramach którego poszczególne cechy naszego świata ujawniają nam swoje sensy. Nigdy nie może być ono adekwatnie wyrażone w formie klarownych doktryn ze względu na jego nieograniczoną i nieokreśloną naturę”<sup>9</sup>, by następnie stwierdzić: „Tło, które nadaje sens każdemu działaniu, jest więc szerokie i głębokie. Nie zawiera w sobie wszystkiego, co istnieje w naszym świecie, natomiast nie ma tu ograniczeń dla ważnych nadających sens cech. Dlatego też możemy powiedzieć, że proces nadawania sensu czerpie z całego naszego świata, to jest z sensu całego naszego położenia w czasie i w przestrzeni – pośród innych i w historii”<sup>10</sup>.

Ze względu na fakt, że S. Moscovici nie sformułował definicji społecznych reprezentacji, analizując piśmiennictwo twórcy koncepcji teorii społecznych reprezentacji, komentatorzy definiowali pojęcie w następujący sposób: „Społeczna reprezentacja jest zjawiskiem kolektywnym, współkonstruowanym przez jednostki podczas ich codziennych działań i rozmów. Najlepiej wyobrazić je sobie (jako zjawisko) rezydujące pomiędzy umysłami, przypominające baldachim utkany z połączonych ludzkich rozmów i działań. W skrócie: Społeczna reprezentacja jest zespołem myśli i uczuć wyrażanych w jawnych i werbalnych zachowaniach aktorów, który konstytuuje obiekt dla grupy społecznej”<sup>11</sup>. Marta Krasuska-Betiuk wskazuje: „Społeczne reprezentacje nie są więc opiniami na

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 43–44.

<sup>11</sup> M. Krasuska-Betiuk, *Teoria społecznych reprezentacji w badaniach uczestników praktyk pedagogicznych*, [w:] J.M. Szymański, J.M. Łukasik, J.M. Nowosad-Inetta (red.) *Codziennosc szkoly. Nauczyciel*, Impuls, Kraków 2014, s. 177. M. Krasuska-Betiuk jako źródło cytatu podaje: W. Wagner, R. Farr, S. Jovchelovitch, F. Lorenzi-Cioldi, I. Marková, G. Duveen, D. Rose, *Theory and method of social representations*, „Asian Journal of Social Psychology” 1999 2 (1). Pp. 95–125, 1999, [online]. London: LSE Research Online. Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/2640>. Odnajdując ów tekst, za autorami artykułu wskazuję m.in. na następujące opisy: „Społeczne Reprezentacje są rozumiana jako opis obiektu społecznego przez społeczność w celu określonego zachowywania się i komunikowania. Badany obiekt staje się rzeczywistością społeczną na mocy reprezentacji obiektu, którą wspólnota posiada. Stąd podmiot i przedmiot nie są traktowane jako funkcjonalnie oddzielone. Obiekt funkcjonuje w kontekście aktywności, ponieważ jest tym, co część uznaje za przedłużenie swojego zachowania. Reprezentacja społeczna jest nadto: systemem wartości, idei i praktyki o podwójnej funkcji: po pierwsze ustanawiającej porządek, który pozwoli orientować się w materialno-społecznych aspektach rzeczywistości i panować nad nimi; po drugie umożliwiającej komunikację poprzez zapewnienie kodu społecznej wymianie oraz jednoznacznego nazewnictwa i klasyfikacji różnych aspektów ich światów i jednostkowej oraz zbiorowej historii. Społeczne reprezentacje są zjawiskiem zbiorowym dotyczącym społeczności, które jest wspólnie budowane przez osoby podczas ich codziennych rozmów i działań” (tłumaczenie własne).

temat, stanowią raczej modele rzeczywistości, dziedziny wiedzy, które są wspólne dla jednostek stanowiących grupę<sup>12</sup>.

Za M. Krasuska-Betiuk można wyróżnić trzy funkcje społecznych reprezentacji: (1) *Sfera myślenia*. Decydują o sposobie myślenia i postrzegania rzeczywistości. Służą kategoryzacji: obiektów, osób, grup, wydarzeń. Nadają sens i znaczenie obiektom rzeczywistości, (2) *Wspólne obszary tych właściwości*. Konsolidują grupy i odróżniają je od innych. Autorka wskazuje: „Przekazywane w procesie socjalizacji, stają się czynnikiem jednostkowej identyfikacji i tożsamości zbiorowej. Podzielane społecznie decydują o pozytywnym lub negatywnym, pożądanym lub niepożądanym charakterze obiektów usytuowanych w kontekście grupy”<sup>13</sup>, (3) *Praktyki społeczne*. Umożliwiają komunikację jednostkom i grupom oraz budowanie wzajemnych relacji. Tym samym reprezentacje jednocześnie kierują działaniami społecznymi jednostek i grup oraz umożliwiają ich rozumienie przez innych<sup>14</sup>.

Imnaginarium społeczne oraz społeczne reprezentacje jawią się zatem nie jako alternatywny ogląd rzeczywistości, ale inna próba jej uchwycenia. To raczej sposób na ukazanie struktury świata nie jako wypadkowej tego, jakim jest i powinien być, ale raczej pogodzenie się z faktem, że każdy opis jest ułomny i jedynie fragmentaryczny, obarczony, z braku precyzyjniejszych narzędzi, intuicyjną drogą poznania. Argumentem za tym, by uznać posługiwanie się teorią społecznej reprezentacji oraz imnaginarium społecznym jako wzajemnie użytecznymi, dopełniającymi się, a w szczególności osadzać społeczne reprezentacje na tle społecznego imnaginarium<sup>15</sup> jest podkreślane w obu koncepcjach odwołanie do wieloaspektowości i niejednorodności elementów składowych. Ostatecznie prawdopodobne jest, że wyartykułowane społeczne reprezentacje będą składowymi imnaginarium społecznego, zaś w konglomeracie tym mieszczą się przeżycia związane ze sztuką o charakterze indywidualnym lub grupowym (społeczne reprezentacje) lub powszechnym (imnaginarium społeczne).

Czym jest sztuka? Zgodnie ze słownikiem pod redakcją Bogusława Dunaja definiowana jest między innymi w następujący sposób: „[...] twórczość artystyczna, której wytworami są dzieła z zakresu literatury, muzyki, malarstwa itp. spełniające wymogi harmonii, estetyki, stanowiące trwałe dorobek kultury”<sup>16</sup>. U Mieczysława Szymczaka sztuka to: „[...] dziedzina ludzkiej działalności artystycznej, wyróżniona ze względu na związane z nią wartości estetyczne (zwłaszcza piękno) [...]”<sup>17</sup>, zaś w słowniku pod redakcją Mirosława Bańki: „[...] malarstwo, rzeźba i inne dziedziny twórczości człowieka, których celem jest dostarczenie ludziom wrażeń, przyjemnych wrażeń lub pobudzenie ich do rozmy-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>15</sup> Mając w pamięci, że Ch. Taylor odżegnywał się od tego, by uznawać koncepcję społecznego imnaginarium za teorię.

<sup>16</sup> B. Dunaj (red.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Wilga, Warszawa 1996, s. 1099.

<sup>17</sup> M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1989, t. 3, s. 428.

ślań”<sup>18</sup>. Taki sposób definiowania mnie jednak nie satysfakcjonuje. Uważam, że należy bardzo szeroko definiować zjawisko, jakim jest sztuka, zwłaszcza w kontekście dialogu.

Przez dialog ze sztuką rozumiem rozmowę, również z samym sobą<sup>19</sup>, na temat twórczości artystycznej, także własnej, a powyższe wymienione aktywności, w kontekście mojej pasji, jaką jest sztuka, traktuję jako warunek mojego istnienia. Przy czym opowiadam się za maksymalnie szerokim zakresem znaczeniowym pojęcia „sztuka”, tj. jest nią nie tylko to, co spełnia określone kryteria ze względu na wartości estetyczne, wymogi harmonii itp., ale również to, co porusza, wywołuje wzruszenie, smutek, szczęście lub też pozostawia obojętnym, jeśli z artykułowanej wypowiedzi twórcy lub nawet w sposób dorozumiany wynika, że jego intencją było wywołanie określonych uczuć<sup>20</sup>. Isaiah Berlin, opisując poglądy romantyków niemieckich na temat tego, czym jest dzieło sztuki wskazał: „Dla nich dzieło sztuki jest czymś, co kogoś wyraża, jest zawsze mówiącym głosem. Dzieło sztuki jest głosem człowieka zwracającego się do innych ludzi. [...] są one artefaktami, to znaczy czymś, co człowiek stworzył w celu komunikowania się z innym człowiekiem. Jest to doktryna sztuki jako ekspresji, sztuki jako komunikacji”<sup>21</sup>. John Dewey definiuje sztukę w sposób maksymalnie syntetyczny, stwierdzając, że jest to: „proces wytwarzania lub wykonywania”<sup>22</sup>, a Julian Hartwig, jakby dopełniając powyższe, opisując twórczość i poglądy Marcela Duchampa wskazała, że zaproponował: „swoisty nominalizm artystyczny; wszystko, co artysta nazwie dziełem sztuki, jest dziełem sztuki. I propozycja ta do dziś wprowadzana jest w życie”<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> M. Bańko, (red.) *Inny słownik języka polskiego PWN*, PWN, Warszawa 2000, t. II, s. 765.

<sup>19</sup> Jean-Claude Kaufman w swej książce *Kiedy Ja jest innym* (tłum. Alina Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013), wskazuje: „Uniwersum mentalne charakteryzuje przede wszystkim skrajna płynność” (s. 46) oraz: „Świadomość jest zwykle wytrwałą reorganizacją, próbą osiągnięcia wewnętrznej równowagi, która nieustannie jest kwestionowana” (s. 46). Tym samym tkwią w nas różne walczące ze sobą osoby, które chcą narzucić swój punkt widzenia.

<sup>20</sup> „Krótko mówiąc, sztuka jednoczy w swej formie dokładnie te same zależności między działaniem a doznawaniem, między wyladowaniem a pobieraniem energii, jakie powodują, że zwykłe doświadczenie staje się doświadczeniem rzeczywistym. Eliminacja wszystkiego, co nie sprzyja wzajemnemu zorganizowanemu przenikaniu się obu tych czynników – działania i odbierania – oraz selekcja tylko tych aspektów i cech, które przyczyniają się do takiego wzajemnego ich przenikania, sprawia, że wytwór końcowy jest estetycznym dziełem sztuki. To człowiek rzeźbi, śpiewa, tańczy, wykonuje gesty, nadaje kształty, rysuje i maluje. Owe działania i wykonywania stają się artystyczne, gdy istota ich postrzeganego wyniku jest tego rodzaju, że jego postrzegane jakości kierują zagadnieniami wykonania. Akt wytworzenia, którym kieruje chęć zrobienia czegoś, co daje zadowolenie w bezpośrednim doświadczeniu postrzegania, posiada jakości, jakich zabraknie w spontanicznym i niekontrolowanym działaniu. Artysta w czasie swej pracy utożsamia się z postawą postrzegającego odbiorcy”, J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Wrocław 1975, s. 61.

<sup>21</sup> I. Berlin, *Korzenie romantyzmu*, Henry Hardy (red.), tłum. Anna Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 98–99.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>23</sup> J. Hartwig, *Dziennik amerykański*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2015, s. 222.

Wymiar stawania się, indywidualnego procesu znakomicie uchwycił Vincent van Gogh w jednym ze swych listów do brata Theo: „Idę swoją drogą, ale muszę iść nią nadal; jeśli nic nie będę robił, jeśli nie będę się uczył i szukał, jestem stracony. I wówczas biada mi. Oto jak na to patrzę: iść dalej, iść dalej, to tylko jest konieczne. Zapytasz mnie: jaki jest twój ostateczny cel? Ten cel staje się coraz bardziej określony, zarysowuje się powoli i pewnie – jak rysunek, który zmienia się w szkic, a szkic w obraz – w miarę, jak pracuję poważniej, jak zgłębiam myśl wpierw niejasną, pierwszą myśl zmienną i przelotną – aż nabierze stałości”<sup>24</sup>. Przy czym V. van Gogh, wierząc, że robi coś wartościowego, nie łudził się, że odniesie sukces czy znajdzie zrozumienie<sup>25</sup>. Wiedzie nim jednak to, co Antoni Kępiński nazwał zdolnością przekształcania otaczającego świata, cechą swoiście ludzką, która charakteryzuje się największą rozpiętością sprzeczności natury człowieka, który jest zdolny do piękna i do obozu śmierci<sup>26</sup>.

Kalina Kukielko-Rogocińska, analizując spuściznę Marshalla McLuhana, wskazuje: „W opisie tej wspólnoty, w jaką ponownie powoli zmienia się świat, McLuhan wiele miejsca poświęca rolom pełnionym przez sztukę w społecznym i jednostkowym życiu człowieka. [...] Wszystko stanie się dziełem sztuki, a jednocześnie czymś zwyczajnym, codziennym. Sztuka służyć zaś będzie, podobnie jak w społecznościach plemiennych, przede wszystkim pełnemu połączeniu jednostki ze środowiskiem”<sup>27</sup>. Kukielko-Rogocińska stwierdza dalej: „Jak słusznie zauważa Halina Rotkiewicz, najistotniejsze w koncepcji McLuhana jest to, iż nie traktuje on sztuki jako drogi do katharsis czy ucieczki od codziennego życia, lecz uznaje ją za podstawowy element postawy wobec rzeczywistości, niezbędny do zrozumienia miejsca, jakie zajmujemy i będziemy zajmować w świecie”<sup>28</sup> oraz: „McLuhan, którego wbrew powszechnemu przekonaniu nie można traktować jako apologety mediów, był zatem przekonany, że sztuka jest najlepszym narzędziem do opisu i interpretacji kreowanej przez nie rzeczywistości. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera rozumienie sztuki jako specyficznej formy języka”<sup>29</sup>.

#### ROZWINIĘCIE

Swoje rozważania dotyczące dialogu ze sztuką, których celem jest znalezienie punktu odniesienia bądź zrozumienia swojej pasji, chciałbym oprzeć na kilku ważnych dla mnie tekstach. Pierwszym z nich jest esej Zbigniewa Herberta *Lascaux ze zbioru „Barbarzyńca w ogrodzie”*<sup>30</sup>. Poeta opisuje okoliczności od-

<sup>24</sup> W. Karpiński, *Fajka van Gogha*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2011, s. 24.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>26</sup> A. Kępiński, *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 6–10.

<sup>27</sup> K. Kukielko-Rogocińska, *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, NCK, Warszawa 2014, s. 93–94.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>30</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2004.



krycia jaskini w Lascaux we Francji w 1940 roku. Streszcza poglądy dotyczące powstawania malowideł, ale nade wszystko zachwycą się umieszczonymi na ścianie obrazami. Dwa krótkie fragmenty: „Po lewej stronie nawy piękny fryz jeleni. Artysta przedstawił tylko szyję, głowę i rogi, tak że zdają się płynąć rzeką ku ukrytym w zaroślach myśliwym”<sup>31</sup> oraz: „Kompozycją o nieporównanej ekspresji, wobec której wszystkie gwałtowności współczesnych mistrzów wydają się dziecinne, są dwa smoliste bizony, zwrócone do siebie zadami. Lewy ma jakby zadartą na grzbiecie skórę odsłaniającą mięso. Głowy podniesione, sierść zjeżona, przednie kopyta podskakujące w pędzie. Jest to malowidło eksplodujące ciemną i ślepą potęgą. Nawet tauromachie Goi są zaledwie słabym echem tej pasji”<sup>32</sup>. Doznania, których doświadczył w jaskini, pozwalają mu sformułować pod koniec tekstu następujące słowa: „Mimo że spojrziałem, [...], w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w pewności: jestem obywatelem Ziemi, dzieckiem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności”<sup>33</sup>. To możliwość obcowania z tą prehistoryczną sztuką, daje Herbertowi pewność i spokój, że jest spadkobiercą, dzieckiem, które ma duchowych rodziców i przestrzeń, do której przynależy. Że za nim jest żywy, (bo ożywiony sztuką), łańcuch wspierających go wstępných. Sztuka daje mu pewność i poczucie bezpieczeństwa, a nade wszystko uzbraja twórcę Pana Cogito w pancerz chroniący go przed miałością i bezeceństwem współczesności.

Kolejnym z utworów jest „Rodzinna Europa” Czesława Miłosza. Rodzaj spowiedzi wielkiego poety i, szersza niż Herbertowska, opowieść o prehistorycznej jaskini, próba dotarcia do tego, co kształtowało artystę. Pod koniec książki autor wskazuje na rolę, jaką odegrała w jego życiu sztuka. Działo się to w szczególnym czasie: „Przełom, jakim był dla mnie rok 1939, zmuszał mnie do rewizji wszystkich moich przyzwyczajęń. Czas był cenny, nie użyć go jak należy, dryfować tylko jak przed wojną równałoby się przekreśleniu najbardziej dla mnie ważnej powinności”<sup>34</sup>. Jego powinnością było zaś tworzyć. Była to powinność, którą uświadamiał sobie od dawna, niemniej jednak dopiero kataklizm spełnił rolę katalizatora. Szczególnie przydatne okazało się to w późniejszej

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 19.

W 1994 roku odkryto kolejną jaskinię, nazwaną jaskinią Chauveta, w której również znajdują się znakomite malowidła. Jak ustalono, najstarsze z nich pochodzą sprzed 31 tysięcy lat. Jaskinia jest zamknięta dla zwiedzających, ale w 2011 roku niemiecki reżyser Werner Herzog nakręcił film dokumentalny pt. „Jaskinia zapomnianych snów” w technice 3D, w którym ukazał piękno jej wnętrza (fragment filmu: <http://www.youtube.com/watch?v=RcAwlnhRn2g>, dostęp: 27.07.2014 r.). Co pokazane jest na filmie, twórcy malowideł próbowali animować przedstawiane zwierzęta. Efekt ruchu osiągnęli w następujący sposób: wykorzystując naturalne pofałdowanie ścian, malując kilka konturów łba, nie cztery, a większą ilość kończyn i odpowiednio rzucając światło z pochodni sprawiali, że widz odnosił wrażenie, że portretowany bizon lub nosorożec biegnie. Kiedy wobec tego wynaleziono film, nazywany przecież ruchomym obrazem?

<sup>34</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 250.

fazie życia. Gdy przetrwał wojnę i stał się dyplomatą w Waszyngtonie, tak opisywał swoje funkcjonowanie: „Ambasada była dla mnie obrozą, marnowanym czasem, miejscem nudy. [...] Wracałem do domu koło siódmej, jadłem kolację, kładłem się na godzinę spać, żeby oddzielić się od całej bzdury, i następnie pisałem do drugiej w nocy. [...] Tylko przez podwójne życie mogłem okupić moje chodzenie po ziemi i oddychanie”<sup>35</sup>. Miłosz jednoznacznie wyrokuję o kondycji swojego istnienia: „Jak sportowca utrzymywała mnie w formie moja obecność w dziele zbiorowym, w literaturze mojego języka, i to nie jej osiągnięciach wiecznotrwałych (orzekanie o tym nie należy do nas), ale w jej chwili”<sup>36</sup>. Podkreślanie znaczenia procesu, istnienia w działaniu, odnajdujemy w „chorobie” Miłosza: „Moja stara choroba, [...] polega na zaburzeniach w percepcji czasu. Chory ma przed sobą ciągłą klepsydrę, w niej sypie się piasek państw, ustrojów i cywilizacji, natomiast to, co go otacza, traci jakkolwiek moc istnienia, nie trwa w ogóle, rozpada się, czyli byt jest nierealny, ruch tylko realny”<sup>37</sup>. Dodatkowo, co wynika z przytoczonego fragmentu oraz dalszych zdań, podkreśla ulotność i podobieństwo materialnych świadectw ludzkiego trudu do zjaw nawiedzających nocą nasz świat. Przepęlnia go nastrój, który można określić jako pełen fatalizmu, a który on sam określa jako determinowany przez sąd, że otaczający nas porządek to: „[...] ład, [...] jak każdy ład, dojrzały do kłęski”<sup>38</sup>. W tej, wydaje się bliskiej emergentyzmowi filozofii, dostrzeżeniu charakteru procesu ewolucji, w którym nieoczekiwanie przechodzi się od jednego etapu do kolejnego, gdy w trakcie, bywa że na pył, ścierane jest to, co było i jest, a wydawało się trwałe, rodzi się droga ucieczki. Poeta pisze: „Wybierając później poezję, dochowałem wierności złożonemu sobie przyrzeczeniu: że nigdy nie będę taki jak oni, ulegając sile bezwładu, czyli przez poezję chciałem uratować swoje dzieciństwo”<sup>39</sup>. Otrzymujemy zatem trójramienną figurę, której boki to: nieuleganie sile bezwładu, poezja, dzieciństwo. Owa figura staje się znakiem rozpoznawczym Miłosza. Autor pyta dalej: „Ale jaki ognisty miecz chroni artystę? To jego wiara w obiektywną wartość [...]”<sup>40</sup>. Porównuje artystów do rewolucjonistów. Podobieństwa upatruje w poszukiwaniu wartości obiektywnie ugruntowanej i gotowości do gwałtownego wypowiedzenia się bez kalkulowania. Akt twórczy to pełne oddanie, wznoszenie się ponad siebie, a ów błogosławiony moment, w którym dokonuje się tego, nie jest obarczony ani powstrzymywany przez wątpliwość. Wątpliwość może pojawić się w chwilę później, niemniej jednak wybuch bomby i akt twórczy są nieodwracalne<sup>41</sup>.

Analizując „Rodzinną Europę”, warto podkreślić nawiązania do Nowego Testamentu. Wspomniane wyżej „dzieciństwo” zestawmy z fragmentem Ewangelii:

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 280–281.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 285.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 289.



„Dopusćcie dzieci i nie przeszkadzajcie im przyjść do mnie; do takich bowiem należy królestwo niebieskie”<sup>42</sup>. Proszę zwrócić uwagę na to, że Miłosz nie użył słowa: „dzieciństwo”, co kazałoby jednoznacznie odwoływać się do przeszłości, dawno i bezpowrotnie minionego okresu w jego życiu. „Dzieciństwo” rozumiane jako „bycie dzieckiem”<sup>43</sup> wydaje się być zbiorem idei, wyobrażeń, postaw. Tym, co wyniósł z dzieciństwa i nadal w sobie pielęgnuje, tak, by nie ulec wspomnianej sile bezwładu, wybierając to lepsze (swoje królestwo niebieskie)<sup>44</sup>. Dzieciństwo, mimo tego, że po raz pierwszy przeżyte lata temu, wydaje się mieć niezwykłą zdolność powracania, co prawda tylko (lub aż) w sferze myśli. Jest jednak na tyle intensywne, że nie może zostać zagłuszone przez ryk teraźniejszości.

Natomiast charakteryzujące noblistę słowa: „[...] pieniądź. Mnie obchodził mało. [...] Miękkie dywany, gadgety, schludne domki kojarzyły mi się z niszcącym płomieniem”<sup>45</sup> oraz sformułowaną przez Jerzego Andrzejewskiego, a przytoczoną przez Miłosza „teorię ostatniej złotówki”, podług której: „właśnie w ostatniej chwili, kiedy ma się w kieszeni ostatnią złotówkę, musi się coś zdarzyć. I zawsze się zdarza”<sup>46</sup> można zestawić z następującym fragmentem: „Nie gromadźcie sobie skarbów na ziemi, gdzie mól i rdza niszczą i gdzie złodzieje włamują się i kradną. [...] Dlatego powiadam wam: Nie martwcie się o swoje życie, o to, co macie jeść i pić, ani o swoje ciało, czym się macie przyodziać. [...] Przypatrzcie się ptakom podniebnym: nie sieją, ani żną i nie zbierają do spichlerzy, a Ojciec wasz niebieski je żywi”<sup>47</sup>.

Przywołana „teoria ostatniej złotówki” została sformułowana przez autora, służąc za drogowskaz artyście. Nie odnosi się jednak wprost do sztuki. Niemniej w związku z postawą wobec dóbr doczesnych, którą reprezentował Miłosz oraz Tadeusz Konwicki, który pisał: „Ja udaję, że nie znam pieniędzy. [...] Mało, bardzo często występuję z prośbami, żeby mi obniżono honorarium, bo nienawidzę pieniędzy. [...] Ta drobiazgowo przemyślana praktyka powoduje, że gotówka popada wobec mnie w kompleks niższości. [...] Muszę przy tym dodać, że najmniejsze dochody czerpię z własnej pracy artystycznej”<sup>48</sup>, mając w pamięci powyżej cytowane słowa z Nowego Testamentu, można pokusić się o próbę porównania z postawą Billy'ego Fishera, bohatera książki Keitha Waterhouse'a „Billy kłamca”<sup>49</sup>. W powieści tej autor portretuje wspomnianego Billy'ego, noszącego

<sup>42</sup> Mt 19, 14, K. Dynarski, M. Przybył (red.), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, s. 1166.

<sup>43</sup> M. Bańko, (red.) *Inny słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2000, t. I, s. 350.

<sup>44</sup> Współczesną emanacją takiej postawy są choćby słowa piosenki „Dokąd” zespołu Muzyka Końca Lata: „Swoje dziecko chowam wciąż, przed facetem w garniturze i krawacie, [...] jeszcze się nie damy, nie”, <http://www.youtube.com/watch?v=KwPj811HSU> (dostęp: 26.07.2014 r.).

<sup>45</sup> Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 280.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 247.

<sup>47</sup> Mt 6, 19, 25–26 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, s. 1151–1152. Podobnie: Łk 12, 22–31, s. 1220.

<sup>48</sup> T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 230–231.

<sup>49</sup> K. Waterhouse, *Billy kłamca*, tłum. Mirosław Bielewicz i Zdzisław Bohdanowicz, Czytelnik, Warszawa 1974.

przydomek „kłamca”. Billy to młody mężczyzna o wybujałej fantazji, nałogowy manipulator. Kreuje się, bezustannie kłamie i sam się o swoje kłamstwa potyka. Jego myśl wędruje pomiędzy dwoma światami: Myśli nr 1 – zależne od jego woli, dowolnie kształtowane oraz Myśli nr 2 – związane z rzeczywistym, pełnym problemów światem<sup>50</sup>. Przy czym Billy nie ma oporów, by przebywać w świecie Myśli nr 1 jak najdłużej i w jak najmniej odpowiednich momentach. Billy jest uwięziony w dwojaki sposób: w świecie swych fantazji oraz w niewielkim, prowincjonalnym mieście. Pierwszy rodzaj uwięzienia służyć ma ucieczce z miejsca, w którym mieszka. Jednak na dłuższą metę jeszcze mocniej wpycha go w beznadzieję. Światłem w tunelu jest jego miłość, dziewczyna o imieniu Elka, która potrafi opuścić miasto i robi to, kiedy tylko chce. Autor podkreśla jej ubogą kondycję materialną, opisując skromny, podniszczony strój. Należy wskazać, że narracja jest prowadzona tak, by czytelnik, po wszystkich oszustwach Billy'ego, wątpił, że może on zrobić coś jeszcze prócz kłamstwa. Mimo wszystko Billy jest figurą kreatywną. Udowadnia to wieczorem, gdy podczas zabawy tanecznej jego piosenkę wykonuje miejscowy zespół. Bohater planuje swój wyjazd do Londynu. Chce żyć z pisania. Przybywa na stację, kupuje bilet, ale nie decyduje się na to, by wyjechać. Kłamca staje się również tchórzem. Na pierwszy rzut oka mało istotnym faktem jest wielokrotne, niemal mechaniczne przeliczanie przez bohatera pieniędzy, które posiada, i które mają mu umożliwić przeżycie w wielkim mieście<sup>51</sup>. Tak, jeśli chodzi o pieniądze, jest niebywale skrupulatny i twardo stąpający po ziemi. Przy czym przeliczanie pieniędzy zestawione jest z równie często powtarzaną frazą: „Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną”<sup>52</sup>. Bohater chce zrzucić kajdany, które zakłada mu mieszczaństwo. Chce być artystą. Chce tworzyć i mieć kontakt ze sztuką. Ale gdy ma do wyboru pomiędzy siedmioma funtami i dziesięcioma szylingami (tyle ma pieniędzy) a: „Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną”, wybiera bezpieczną przystań domu rodzinnego. Czuje się tam źle i nie ma sprzyjających warunków do tego, by być artystą, ale ma zabezpieczony byt materialny. Troska o dobra doczesne nie pozwala Billy'emu wyrwać się w świat po to, by mógł tworzyć. Wybiera komfort fizyczny i świat Myśli nr 2, który zaludnia hermetyczna, jemu tylko zrozumiała (wyjątek stanowi jedynie wspomniana Elka) galeria ludzkich typów. Tak, tworzy, ale nie przynosi to Billy'emu uznania, a tego naprawdę pożąda. Niestety, kalkulując, co mu się opłaca, imituje człowieka-ptaka. Tak Tadeusz Konwicki określa ludzi, którzy żyją jakby pisali wiersze. Jednak, co zdaniem Konwickiego dotyczy większości z nich: „Udają nonszalancję, fantazję, bezinteresowność, abnegację, udają wdzięk i poezję, udają przelotne ptaki i grzeszne anioły, będąc cwanyymi, chciwymi, drapieżnymi mendami”<sup>53</sup>. Losem Billy'ego jest udawanie.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>51</sup> Ostatni raz na stronie 236, przy czym powieść ma stron 238.

<sup>52</sup> Również ostatni raz przytoczona na stronie 336, w tym samym akapicie, stanowiąc element strumienia świadomości.

<sup>53</sup> T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, s. 215.

Pragnę w tym miejscu ponownie nawiązać do „Rodzinnej Europy”. Tym razem pośrednio, za sprawą pióra Konwickiego, który wyraża się o tym dziele w następujący sposób: „[...] potem przyszła *Rodzinnna Europa*, którą czytałem jak Biblię, jak własną metrykę, jak swoją książeczkę zdrowia; którą czytałem ze siedem razy, którą znam prawie na pamięć, [...] która pozwoliła mi zrozumieć samego siebie i mój los niedorobiony, niezaczęty i nieskończony”<sup>54</sup>. Jest to deklaracja uwielbienia (stronę wcześniej nazywa Miłosza największym współczesnym polskim poetą), ale przede wszystkim wydaje się być, skoro przeczytał ją tyle razy, świadectwem głębokiego procesu analizy i dialogu. W swoim ironicznym, mającym dowodzić dystansu stylu pisze o tym, jak poprzez lekturę: „Obcowałem w spazmach miłości i niechęci z tym człowiekiem, [...]”<sup>55</sup> i jak przed omal wymodlonym spotkaniem, do którego nie doszło: „Tysiące razy w myślach telefonowałem skromnie do Miłosza, tysiące razy podchodziłem nieśmiało do niego na podworcach Berkeley, tysiące razy pozdrowiałem go ślicznie po litewsku i białorusku. Wymyślałem wszystkie jego riposty i odzywki, wszystkie możliwe sposoby zachowania”<sup>56</sup>. Nie jest to zatem opis rozmowy z realnym człowiekiem. Takim nie może być, ponieważ czytelnik (Konwicki) nie zetknął się osobiście z mistrzem (Miłosz). Powyższe to dialog z dziełem. Dodajmy – dający życie. Konwicki pisze: „Czy mu się podoba, czy nie, będę wysysał z niego tę gorycz naszych ziół, dewyne po trys, które podtrzymują moje słabe życie”<sup>57</sup>.

Jest to opis dialogu ze sztuką, w którym dialogujący pozostawali ze sobą w relacji: świadomy czytelnik (Konwicki) – autor (Miłosz), który, gdyby nie wyrażona w tekście uwaga dotycząca jego dzieła, nie miałby prawdopodobnie świadomości, że jest czytany. Postać Konwickiego jest o tyle istotna, że opisuje siebie zarówno jako odbiorcę, jak i jako twórcę. Pisze: „Często oglądam się za siebie. Kiedy tylko się obejrzę, zimno idzie po skórze. [...] Sporo martwych stron napisałem. Nie posiadam czystej, jasnej biografii. To padałem w rynsztok, to podnosiłem się mozołnie. [...] A co najdziwniejsze, nawet gdybym mógł jeszcze raz to wszystko przeżyć, wybrałbym tę samą drogę. [...] Co by mi dały ostrożności, drobiazgowy rozsądek i kalkulacje? Lepsze miejsce w tej beczce śmiechu nazywanej literaturą?”<sup>58</sup>. Owo częste oglądanie za siebie, wydaje się być dialogiem z samym sobą, swoim dziełem. Przy czym Konwicki jest bardzo krytyczny wobec siebie. Niemiłosiernie się chłoczcze<sup>59</sup>, ale ów krytycyzm, nie dotyczy tylko uczestnictwa w dziele tworzenia (uczestnictwo daje życie), raczej

<sup>54</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 159.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 73–74.

<sup>59</sup> Oto przykład: „Rzeczywiście pisałem zawsze bez szczególnej przyczyny. A żeby pisać naprawdę, trzeba wierzyć i wiedzieć na pewno, że pisze się najlepiej na świecie. Tylko wściekła, agresywna wiara we własne słowa i w swoje posłannictwo upoważnia do pisania. Tylko nienawiść i pogarda dla wszystkich piszących dają prawa do uprawiania literatury. Mnie się bardzo rzadko zdarzało myśleć, że piszę lepiej od jakiegoś tam marudera. Ale to za mało. To nie wystarczy. Szkoda, że uświadomiłem sobie tak ważną sprawę dopiero u progu starości”, Ibidem, s. 208.

skierowany jest w stronę plonów. Być może wynika to z uwielbienia dla pracy fizycznej, której autor nie wykonywał. Pisze: „Żyłem na kredyt tych, co wstają o czwartej rano i jedzą na obiad kaszanke, co przez osiem godzin wał młotem i walczą z rozedmą płuc”<sup>60</sup>. A może przeświadczenia, że pisanie, albo szerzej, zajmowanie się sztuką to coś na kształt kuglarstwa, że to jedna wielka parodia<sup>61</sup>.

Jest jednak coś, co usprawiedliwia uprawianie sztuki. Konwicki wspomina, że literatura, którą tworzy, jakby mimochodem kieruje go w stronę prawdziwych fragmentów jego życia. Przystępując do pracy, zakłada: „Piszę powieść z założenia całkowicie imaginacyjną, bo nie wiadomo dlaczego większość literatów wstydzi się autobiograficzności”<sup>62</sup> – w tym on sam. I choć, jak to ujmuje, macha piórem najzupełniej kreacyjnie, okazuje się, że bezwiednie szpikuje tekst faktami ze swego życia. Pisanie zdaje się pełnić rolę medium, dzięki któremu autor komunikuje się ze swoją przeszłością. Przeszłością, której można nie chcieć pamiętać (jak godzina, w której zdradził przyjaciół) lub do której nie ma powrotu (imię dziewczyny, w której beznadziejnie się kochał). To poszukiwanie skrywanej tożsamości, poprzez własną sztukę. Pisze: „Prawda konkretna, prawda fotograficzna, prawda, która stała się faktem, wsącza się w atrament, rozpełza się po manuskrypcie, przeżera zmyślane zdarzenia i wymaginowane uczucia”<sup>63</sup>. Chciałoby się powiedzieć: prawda zawsze zwycięży.

Konwicki mówi o tym, że jest uczestnikiem, ale i kreatorem pewnego procesu. Procesu, który wydarza się w następującym kierunku: nie od rzeczywistości, która modulowana ma sprawiać wrażenie fikcji, ale od punktu, w którym przyjmuje się założenie, że będzie się tworzyło fikcję, a dochodzi się jakby nie chcący do prawdy. O sobie, innych, świecie. Przy czym w swej pracy zachowuje zarówno pokorę, jak i dumę, że jako artysta jest wyrazicielem myśli ogółu: „[...] ryję, żeby doryć się do prawdy, która może nie jest prawdą każdego z nas ani nawet moją, ale która jest częstką naszej wspólnej wielkiej prawdy”<sup>64</sup>. Stanowi to ukoronowanie dialogu z prawdą, która: „[...] lubi się wkradać w rejony zabronione, w obszary lodowatych przemilczeń, w otchłań umyślnych zapomnień”<sup>65</sup>. Prawdą, która ma dla niego wymiar mistyczny. Choć o tym nie pisze, można odnieść wrażenie, że stawia następującą tezę: prawdę dzieli od Boga tylko to jedno, że nie jest Bogiem<sup>66</sup>. To, co czyni ostatecznie Konwickiego twórcą, to

---

<sup>60</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>66</sup> Pycha, przeświadczenie o tym, że to ja znam prawdę, jestem jej nosicielem (być może jedynym), to prawdopodobnie wyraz chęci stania się lub zastąpienia Boga. W tej perspektywie, historia to seria opowieści o człowieku, który chce zawładnąć prawdą, a potem, jeszcze za swego życia, lub już po swej śmierci, obserwuje lub jego wyznawcy obserwują, jak upadają pomniki, które miały pieczętować: „jedyną wersję prawdy”. Proces ten opisuje Tiziano Terzani w swej reporterskiej opowieści o rozpadzie ZSRR: „Wyrok wykonano o świcie. Dokładnie o godzinie szóstej trzydzieści pięć, [...] Skazańcowi zarzucono na szyję stalową linę, a wielki, złoty

podjęcie gry z prawdą. Owszem, uznaje jej wielkość, staje w pokorze przed jej majestatem, dostrzega, że ona zawsze się objawi, nawet jeśli chcemy ją ukryć, ale mimo to daje sobie prawo do tego, by napisać: „Może z buntu przed jej wszechwładzą pozwalam sobie czasem na drobne oszustwa, które jak znaczony kamień zostaje za mną, aby zaświadczyć o mnie konkretnym, o mnie obdarzonym swoim własnym numerem w wielkim ludzkim stadzie, o mnie, który na najniższym szczeblu życia rzucał wyzwanie prawdzie. Są to przestępstwa niewielkie. [...] Realnej dacie przydzielę zupełnie inny dzień tygodnia, zmienię nazwę troskliwie opisywanego zioła, przeinaczę jakiś mały falcik historyczny, [...]”<sup>67</sup>. Kreując, odnajduje i zachowuje samego siebie poprzez drobne ślady, szczeliny, o których istnieniu wie tylko on. Robi to, by być twórcą, a więc kimś, kto uprawia sztukę (niczym rolę), by w niej być na dobre i na złe. Ponieważ dzięki temu istnieje w takiej formie, jaka mu odpowiada. Przypomnijmy, że napisał: „A co najdziwniejsze, nawet gdybym mógł jeszcze raz to wszystko przeżyć, wybrałbym tę samą drogę”.

#### ZAKOŃCZENIE

Pisanie o pasji, jaką jest tworzenie, posługując się cytatami z Herberta, Miłosza i Konwickiego, to poruszanie się po niepewnym gruncie. Do wspomnianej we wstępie niepewności terminologicznej dodaję kolejną, którą jest chwytnie się pomnikowych postaci polskiej kultury XX wieku. Ich dzieło jest wciąż analizowane i może być nadal nieodkryte.

Jednak, czy tego chcę, czy nie, tam są moje korzenie. Więcej, skoro Herbert mógł czuć się spadkobiercą twórców malowideł w jaskiniach, jestem przekonany, że przyjąłby takiego jaskiniowca jak ja w grono swych własnych. Podobnie Miłosz i Konwicky. Sądzę, że z samego faktu, że dążyli do publikacji, dla odbiorcy wynika prawo do tego, by móc powiedzieć: jestem z Miłosza, Herberta czy Konwickiego. Z nich czerpię, oni współtworzą moje imaginarium. Nawet jeśli dialogujący okazuje się wyrodnym dzieckiem, takim, które opacznie czyta, Twórca nie ma prawa się go wyrzec. Zobrazował to Michał Anioł, w chwili gdy w Kaplicy Sykstyńskiej zetknął Boga z człowiekiem. Ledwo palce stanowią o połączeniu, ale to wystarczy. Stopklatka i na wieki ów obraz zostaje utrwalony. Tak, jak Konwicky nie musiał spotkać Miłosza, tak jak Herbert swoich malarzy, tak i ja, i wszyscy inni nie musimy zetknąć się z osobą twórcy, by móc nawiązać z nim dialog. Więcej, to ja sam w sobie, wyzwolony i czerpiący odwagę z Wielkich, mogę spotkać twórcę, by nawiązać dialog. To zaś może być począt-

---

dźwig przystąpił do pracy. Lenin powoli, jakby wcale nie chciał opuścić tego piedestału, na którym stał przez siedemdziesiąt lat, w końcu przechylił się, po czym runął na ziemię i rozbił się na kawałki. To pierwszy pomnik – symbol rewolucji październikowej, jaki obalono w radzieckiej części Azji Środkowej. To wydarzenie o historycznym znaczeniu”, T. Terzani, *Dobranoc, Panie Lenin*, tłum. Katarzyna Skórska i Marcin Wyrembelski, Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 383.

<sup>67</sup> T. Konwicky, *Kalendarz i klepsydra*, s. 85.

kiem twórczych poszukiwań. Nie powinno mieć znaczenia, że gdy grałem na gitarze, brat mówił mi, że i tak nie będę grał jak Jimi Hendrix, naturszczyk, który zrewolucjonizował brzmienie muzyki rockowej. Nie ma znaczenia, że gdy napisałem zbiór opowiadań, nikt nie chciał ich wydać. Nie powiem, czułbym niesamowita dumę, gdyby było inaczej. Ale to, co zrobiłem, samo w sobie było formą dialogu ze sztuką, a w sferze psychologii, w jej nurcie humanistycznym, realizacją przekonania, że: „[...] każda jednostka ma potencjalne zdolności zdrowego i twórczego rozwoju. Niepowodzenia w realizacji tych możliwości związane są z ograniczającymi [...] wpływami oddziaływań rodziców, szkoły i innych presji społecznych. Te szkodliwe wpływy mogą być jednak przecięzione, jeśli jednostka zechce przyjąć odpowiedzialność za własne życie”<sup>68</sup>. Idealnym, pożądanym celem, do którego zmierzam, w nawiązaniu do teorii pozytywnej dezintegracji Kazimierza Dąbrowskiego, rozumianej jako proces, jest osobowość będąca skutkiem integracji wtórne, a w szczególności rozwój takich cech osobowości jak zainteresowania, uzdolnienia i talenty<sup>69</sup>.

Kalina Kukielko-Rogozińska zauważyła: „W znakomitym eseju *Understanding M. Susan Sontag* pisze, że największą zasługą McLuhana nie jest zwrócenie uwagi na oczywistą w gruncie rzeczy prawdę, iż sztuka zmienia się i rozwija wraz z postępem technicznym, ale właśnie na to, że współcześnie jest ona rodzajem instrumentu modyfikującego świadomość człowieka i zapewniającego mu nowe sposoby wrażliwości.[...] Dla McLuhana sztuka pozostaje jednak niezbędnym zestawem przetrwania we współczesnej rzeczywistości, który zapewnia jedyny sposób kontrolowania procesu zmian znajdujących swoje odbicie w zjawiskach życia codziennego”<sup>70</sup>. Wyłania się zatem obraz sztuki jako narzędzia, którego funkcją jest umożliwienie przetrwania dzięki cesze, jaką jest zdolność akomodacji. Stwierdzam: dzięki sztuce łatwiej mi żyć. Tym samym, owym krótkim, prawdziwym zdaniem przeczę tezie, która wynikała z tytułu wystąpienia. Bo jeśli tytułem owym było: „Dialog ze sztuką jako warunek mego istnienia”, a tezą: „Aleksander Cywiński nie jest w stanie istnieć, jeśli nie ma kontaktu ze sztuką”, to uczciwie należy wskazać, że w wymiarze biologicznym, a takie konotacje pojawiają się w odniesieniu do pojęcia „istnieć”, możliwym jest trwanie bez kontaktu ze sztuką. Akcja serca nie ustanie, mózg nie umrze, a płuca nadal będą dostarczały powietrze. Fikcyjny Billy wciąż będzie wykonywał nudne prace. Jednak Miłosz i Konwicki uczą, że jakość takiego życia jest niska. To życie bez przypraw. Bez smaków. Zredukowane. Życie, które zamienia się w gonitwę za pieniądzem. Sztuka daje tę małą przewagę, która w ostatecznym rozrachunku przesądza o wygranej. Bez poczucia przegranej, gdy nie ma się pełnego portfela. Napęlnia sensem. Pozwala przetrwać trudne chwile. Tak jak wtedy, gdy potrącona przez samochód zginęła koleżanka ze studiów, Agnieszka Bondel. Wtedy zacząłem pisać piosenki, które pełniły terapeutyczną rolę. Tak

<sup>68</sup> C.S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, tłum. Joanna Kowalczevska i Józef Radzicki, PWN, Warszawa 2002, s. 263.

<sup>69</sup> K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979, s. 34.

<sup>70</sup> K. Kukielko-Rogozińska, *Między nauką a sztuką*, s. 102.



uruchomił się twórczy proces, którego apogeum miało miejsce w szkolnej klasie, gdy pracowałem jako nauczyciel muzyki. Chcąc zaciekawić dzieci, tworząc na poczekaniu, wymyślałem o nich piosenki. Efekt przerósł moje oczekiwanie. Ze wszystkich stron słyszałem: „A o mnie, a o mnie!!!”.

Wspominany wcześniej McLuhan mówił o sztuce w kontekście języka. Pierwotne wobec jego poglądów tezy można odnaleźć u Deweya, który pisze „Ekspresja przenika poprzez bariery oddzielające od siebie istoty ludzkie. Sztuka jest najbardziej uniwersalną formą języka, ponieważ ustanawiają ją, nawet niezależnie od literatury, wspólne właściwości powszechnego świata; dlatego jest ona również najpowszechniejszą i najswobodniejszą formą porozumiewania się ludzi. Każde żywe doświadczenie przyjaźni i uczucia znajduje dopełnienie artystyczne. [...] To, że sztuka godzi człowieka z naturą, jest faktem powszechnie uznanym. Ale sztuka również uświadamia ludziom ich zjednoczenie we wspólnym początku i wspólnym przeznaczeniu”<sup>71</sup>. Zatem, jeżeli sztuka jest formą języka, przy pomocy której komunikowane jest nam o tym, co było, jest i będzie, a w języku istotnym elementem jest rozmowa, ta zaś jest składową dialogu, sam dialog może przedstawiać się jako ładunek niosący w sobie potencjalne elementy sztuki. Jest więc swego rodzaju interfejsem, w trzech wskazywanych znaczeniach: (1) zestawem materialnych świadectw, za pomocą których dochodzi do komunikacji, (2) zbiorem kodów, które uruchamiają lub podtrzymują wymianę, (3) wzorem postępowania, sposobem. Dialog, choć sam w sobie rozumiany był przeze mnie pierwotnie jako środek do celu, jakim miał być kontakt ze sztuką, jawi się jako wartość sama w sobie. Bowiem niezależnie od tego, czego doświadczę poprzez dialog ze sztuką, jakkolwiek będzie to sztuka, odniosę korzyść. Z samego dialogu ze sztuką musi coś wynikać. Stąd te moje fiksum-dyrdum na punkcie sztuki.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bańko M. (red.), *Inny słownik języka polskiego PWN*, PWN, Warszawa 2000, t. II.  
 Berlin I., *Korzenie romantyzmu*, Henry Hardy (red.), tłum. Anna Bartkiewicz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.  
 Brzeziński J., *Metodologia badań psychologicznych*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1996.  
 Creswell J.W., *Projektowanie badań naukowych. Metody jakościowe, ilościowe i mieszane*, tłum. Joanna Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.  
 Dąbrowski K., *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979.  
 Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.  
 Dunaj B. (red.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Wilga, Warszawa 1996.  
 Dynarski K., Przybył M. (red.), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Pallottinum, Poznań 2003.  
 Hall C.S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, tłum. Joanna Kowalczevska i Józef Radzicki, PWN, Warszawa 2002.  
 Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2004.  
 Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2015,

<sup>71</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, s. 332.

- Karpiński W., *Fajka van Gogha*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2011.
- Kaufman J.-K., *Kiedy Ja jest innym*, tłum. Alina Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013.
- Kępiński A., *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Konwicki T., *Kalendarz i klepsydra*, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Kukielko-Rogozińska K., *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, NCK, Warszawa 2014.
- Miłosz Cz., *Rodzinna Europa*, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Moscovici S., *Social representations*, New York University Press, New York 2001, s. 185.
- Szymański M.J., Łukasik J.M., Nowosad Inetta (red.), *Codziennosc szkoły. Nauczyciel*, Impuls, Kraków 2014.
- Szymczak M. (red.), *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1989, t. 3.
- Taylor Ch., *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. Adam Puchajda i Karolina Szymaniak, Znak, Kraków 2010.
- Terzani T., *Dobranoc, Panie Lenin*, tłum. Katarzyna Skórska i Marcin Wyrembelski, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Wagner W., Farr R., Jovchelovitch S., Lorenzi-Cioldi F., Marková I., Duveen G., Rose D., *Theory and method of social representations*, „Asian Journal of Social Psychology” 1999 2(1), 1999, [online]. London: LSE Research Online. Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/2640>
- Waterhouse K., *Billy kłamca*, tłum. Mirosław Bielewicz i Zdzisław Bohdanowicz Czytelnik, Warszawa 1974.

**Author:** Aleksander Cywiński

**Title:** Dialogue with art as a condition of my existence

**Key words:** art, personal development

**Discipline:** Pedagogics

**Language:** Polish

**Document type:** Article

### **Abstract**

Talking about my connection to the world of art, both as a recipient and creator, I wonder about the significance of art in my life.