

JANUSZ MARCINIAK

O FORMIE  
I MIŁOŚCI

## I. Nie bójmy się uniwersalizacji

Chciałbym podzielić się refleksjami na temat powodów twórczości i pojęcia formy w sztuce. To temat, który jest dziś rzadko podejmowany. Skupię się na znaczeniu kilku słów, które pojawiają się, gdy myślimy o sztuce i pojęciu formy. Jednak zanim to uczynię, muszę naszkicować tło naszych rozważań. Pomoże mi w tym Stefan Morawski, który w swojej ostatniej książce *Niewdzięczne rysowanie mapy. O postmodernie (izmie) i kryzysie kultury* (Wydawnictwo UMK, 1999) dał przegląd różnych stanowisk filozoficznych i pośrednio postawił diagnozę stanu rzeczy.

Trudno nie zgodzić się z takimi konstatacjami Morawskiego jak ta, że „odcięte zostało człowiekowi poczucie tragizmu” oraz z jego sprzeciwem wobec tego, co w sztuce współczesnej powierzchowne, zmystyfikowane i cyniczne. Wzorem negatywnym artysty jest dla Morawskiego Mike Bidlo, który reprodukuje dzieła znanych artystów (np. Morandiego, Brancusiego, Pollocka i J. Schnabla) i który na pytanie o sens jego strategii naśladownictwa, a w istocie serii plagiatów, odpowiedział trywializującą znaną wypowiedź Picassa – *jestem tylko do zabawienia publiczności, wykorzystuję jej próżność i głupotę*.

Morawski określił pozycję artysty współczesnego jako „dylematyczną i żalosalną”, bo polega ona na tym, że *nie dzieło sztuki ma być jego legitymacją, lecz na odwrót. Wszelako niby bezgranicznie wolny, aby nareszcie być sobą, jest zainteresowany w najlepszym przypadku swoim wizerunkiem na giełdzie towarów artystycznych. Rzekomo swobodny, podlega nieprzerwanej tresurze ze strony mass mediów i manipulowany jest przez menedżerów kultury [masowej]*. Okazuje się nader często konformistą i sprzeniewierza się tradycji, w oparciu o którą sztuka problematyzowała ludzkie istnienie, ukazywała możliwości przemiany i buntowała się. *Nie przyzwalała na życie ułatwione, drażyła, jak rzeczy mają się naprawdę, kim jesteśmy i o co nam, jeśli nawet niedostępne, godzi się ubiegać. Oczywiście, błądziła i łudziła się co do swych szans nie na miarę jej aspiracji, ale nie pogrążała się w fałsze oznajmiając, iż jest całkowicie suwerenna*.

Morawski nie zgadzał się z tymi myślicielami i badaczami (F. Jameson, A. Huyssen, H. Foster, V. Burgin), według których nasze czasy są epoką antysztuki i posztuki. Uważał, że nie mają oni racji choćby z tego względu, że lekceważą emancypacyjno-utopijny charakter sztuki. Jednocześnie krytykował współczesną filozofię, uważając, że filozofowanie ucieka od uniwersaliów, że kwestionuje wszystkie zastane kategorie, *pod znakiem wątplenia stawia tożsamość między innymi naszą własną, na czoło wysuwa zaś różnicę powodującą, że Rozum stąpa po ruchomych piaskach, że człowiek zawieszona dociekania nad sensem egzystencji, samo to bowiem pytanie staje się niestosowne*.

Przyznawał, że przekonuje go ciemny scenariusz Baudrillarda i jego ocena współczesności była raczej pesymistyczna. Pisał: *Z perspektywy kryzysorodnych czynników, które wydają mi się przeważać w powstałym układzie rzeczy, tyleż samo koncepcja Habermasa, co pomysły Baumana i Lyotarda nie mają dostatecznie silnego uzasadnienia. [...] Żadnego tedy makroobrazu świata, żadnego centrum, w które ma trafić Wielka Nauka, żadnej prawdy odzwierciedlającej jaka jest macierz (substancja) bytu biofizycznego, biopsychicznego, psychokulturowego itd. Taka jest wizja nauki – nie przewodnika po krainach rzeczywistości, lecz opowiadacza wciąż innych opowieści albo, jak kto woli, przekaziciela różnorodnych interpretacji, które odpowiadają wieloscenicznemu chaosowi, jaki się przed nami roztacza. Równocześnie Morawski – sceptyk – przeciwstawiał się twierdzeniu, że kultura wyczerpała swoje możliwości twórcze. Znaleźliśmy się w po-historii? Przecież to nieprawda. Artyści zawsze ożywiali potencje kreatywne świata, dlatego i tym razem nie mieliby przedłużać tego wysiłku. Nawet jeśli główna fala cywilizacyjna niesie ze sobą symulakry i reprodukcje, ich obowiązkiem etyczno-estetycznym jest niezgoda na dominującą teraz mitologię.*

Zwracając się do filozofii, powiada, że postmodernistyczny „geniusz podejrzeń”, który został odziedziczony po wiekach miłowania mądrości, sprzeciwia się całościowaniu, a zarazem w bezprecedensowy sposób wzmacnia samowiedzę krytyczną i wyostrza metafizyczne wątpliwości co do statusu i sensu filozofii. I wnosi również, nie da się zaprzeczyć, nowe jakości. *Ponad wszelką wątpliwość – uważał Morawski – zdrowe i owocne. Jestem – pisze – z jego krucjatą przeciw metafizyce opartej na jedynym uprzywilejowanym absolutcie. Zasadne wydaje się użycie „geniuszu podejrzeń” również przeciw wyabsolutnionej podejrzliwości wobec wszelkich uniwersalizacji. Podejrzliwość owa – powiada Morawski – uniemożliwia bowiem uprawianie „miłości mądrości” tak, jak ją od czasów antycznych rozumiemy; co więcej, nie daje się w samej rzeczy praktykować, gdyż własne negatywistyczne (anty-universalistyczne) nastawienie trzeba wówczas niechybnie uogólnić i wpaść w sidła, które chciało się utracić. Zatem nie bójmy się uniwersalizacji w myśleniu.*

## II. Człowiek pojedynczy

Wedle mojego ulubionego filozofa Emmanuela Lévinasa, którego podobnie jak Martina Bubera inspirowała tradycja judaistyczna, język służy nie tylko wyrażaniu stanów świadomości i komunikacji międzyludzkiej, lecz jest nieporównywalnym z niczym wydarzeniem się transcendencji i relacji społecznej. Rozmowa, która zaczyna się od słów powitania i kończy słowami pożegnania, to jedna z najpiękniejszych relacji społecznych. Napomknijmy, że dotyczy to także rozmowy pedagoga ze studentem.

Rozmawiać uczymy się przez całe życie. W rozmowie okazuje się, jak wielką sztuką jest wzajemne słuchanie. Rozmówca uzmysławia mi konieczność odpowiedzialności za język, którym zwracam się do niego. Język z jego regułami gramatycznymi weryfikuje myślenie i – w pewnym zakresie – także uczucia. Tak jest, na przykład, w poezji, bo nawet to, co określamy mianem „nienazwanego”, zostaje przez takie określenie uprzedmiotowione i nazwane.

Jednocześnie podzielam pogląd tych, którzy uważają, że myśl, której nie można zapisać, jeszcze nie jest myślą. Że uczucie, którego nie potrafię wyrazić, jeszcze nie jest dostatecznie dojrzałym uczuciem. Prawdziwa poezja to przeciwieństwo niedojrzałości, pustosłowia i bełkotu. W języku odzwierciedla się tradycja, kultura duchowa i filozoficzna, a także doświadczenie egzystencjalne i wiedza praktyczna, której przykładem jest żargon zawodowy. W *Dziennikach Delacroix* znalazłem anegdotę Thiersa o Napoleonie. *Kiedy Napoleon chciał sobie w pełni zdać sprawę ze swych pomysłów, notował je, wiedząc, jak wszyscy ludzie, którzy wiele myśleli, że zapisać swoje myśli znaczy bardziej je pogłębić. Zapisać swoje myśli znaczy bardziej je pogłębić i uczynić zrozumiałymi. Pogłębienie myśli to jednocześnie pogłębienie podmiotowości myślącego, to stawanie się człowiekiem pojedynczym, tym, którym interesowali się filozofowie (Sokrates z jego dewizą „poznaj samego siebie”, Kierkegaard i wielu, wielu innych).*

Gombrowicz powiada, że sztuka mówi nam, co dzieje się z człowiekiem pojedynczym w konkretnym czasie historycznym. Dylemat „człowiek pojedynczy – człowiek społeczny” rozsądzał myślenie wielu artystów o skłonnościach dydaktycznych (przykładem może być Joseph Beuys). Każdy artysta jest jakimś „ograniczeniem” sztuki. I to jest naturalne i piękne. Każdy artysta jest też jakimś wcieleniem wolności i światem w trakcie stworzenia.

Kiedy myślę jako człowiek pojedynczy, to odczuwam swoją inność, a czasem bolesną odrębność aż po doświadczenie alienacji. Kiedy zaś myślę jako człowiek społeczny, to czuję się częścią wspólnoty i ufam, że jestem równy innym „innym”.

Po tym wstępie spróbuję sproblematyzować to, co tak ważne w pracy artystycznej. To powód tworzenia i pojęcie formy.

### III. Powód

Pierwsza rzecz – powód tworzenia sztuki. Francis Bacon nazywał go „własnym tematem” i uważał za warunek konieczny aktu twórczego. Powód do pracy twórczej często wynika z zainteresowań pozaartystycznych, a dokładniej mówiąc, z tych zobowiązań życiowych, które są konsekwencją wychowania, wiedzy życiowej i doświadczenia egzystencjalnego. Powód pracy jest następstwem „sprawy”, którą artysta-człowiek pojedynczy ma

ze światem. O to chodzi w znanym zdaniu filozofa Stanisława Brzozowskiego: *Co nie jest autobiografią, nie jest w ogóle*. To samo miał na myśli Przybyszewski, kiedy pisał, że *artysta nie robi tego, co chce, ale to, co musi*. Czasem powody tworzenia prowadzą do zainteresowania kontekstem historycznym i zauważenia, że miejsce, w którym żyjemy i pracujemy, ma wpływ na nasze rozumienie sztuki. Świadomość artystyczna może pojawić się w każdym miejscu i czasie.

Beuys, którego uważa się za największego niemieckiego artystę współczesnego, studiował w Poznaniu. Tutaj odkrył swoje powołanie artystyczne. Tak to wspomina: *Miało to miejsce na Uniwersytecie w Poznaniu, w czasie wojny, kiedy tam studiowałem. Wykład dotyczył ameby. I nagle, w połowie wykładu, dotarło do mnie jako prawdziwy szok to, iż stojący przede mną profesor spędził całe swe życie roztrząsając parę nieokreślonych obrazów pojedynczych komórek, znajdujących się gdzieś pomiędzy zwierzętami a roślinami. Tak mnie to przeraziło, iż powiedziałem: Nie, to nie jest moja idea nauki. Ciągłe jeszcze straszyle mnie owa mała ameba na tablicy. Beuys wyznaje dalej: Na samym początku chodziło o zasadniczą świadomość, że musi się wydarzyć coś zupełnie innego. A więc wszystko, czego człowiek się nauczył, czego dowiedział się na uniwersytecie, co przeczytał w gazetach, w co wierzyli rodzice, że to wszystko nie było już możliwe. To była baza. Nie tylko technika, nie tylko filozofia, nie tylko religia. Lecz wszystko razem, we wszystkich dziedzinach życia, w mniejszym lub większym stopniu, było nie takie, jak trzeba. Wtedy postanowiłem, lub lepiej mówiąc przypuszczałem, że można będzie coś zrobić na polu sztuki, co powinno funkcjonować transformatorycznie (Jaromir Jedliński, *Joseph Beuys – teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990). Beuys, jak wiadomo, uczynił ze swojej biografii, a zwłaszcza z jej wojennej części, podstawę własnej automitologii.*

Inny przykład znaczenia biografii to Dina Babbitt, Czeszka żydowskiego pochodzenia, która na rozkaz doktora Mengele namalowała siedem portretów cygańskich współwięźniów. Obrazy ocaliły życie Diny i jej matki. Dziś Dina uważa je za część siebie samej, za fragment własnej duszy. Jej tak zrozumiała prośba o zwrot obrazów – skierowana do dyrektora Muzeum w Oświęcimiu – spotkała się z odmową. W sprawę Diny Babbitt, która jest obywatelką amerykańską, zaangażowała się nawet Izba Reprezentantów Kongresu i parę lat temu uchwaliła rezolucję wzywającą rząd Polski do zwrotu akwarel. Bezskutecznie, więc sprawa ma znaleźć swój finał przed sądem. To przejmujące żądanie zwrotu fragmentu duszy uzmysławia jak bardzo sztuka może być zrośnięta z człowiekiem.

Plastyczny, materialny ekwiwalent przeżyć czyni z artysty zakładnika sprawy, którą ma ze światem, a więc i zakładnika formy. Forma i powód. Może są one tym samym?

#### IV. Forma

Doszlśmy do drugiej i, jak powód tworzenia, ważnej, jeśli nie jeszcze ważniejszej rzeczy. Forma. Chyba nie ma artysty, który nie zastanawiałby się nad formą. Wielu robiło to niemal obsesyjnie. Na przykład, wspomniany wcześniej Gombrowicz. Zostawił po sobie, być może celowo, spory zamęt w rozważaniach nad formą. Spójrzmy na Gombrowicza Gombrowiczem. Jego przeciwstawienie: niedojrzałość – forma, młodość – dojrzałość to pułapka. To czarna dziura dla myśli o formie. Forma i dojrzałość są przecież różnymi, wykluczającymi się rzeczami lub stanami rzeczy. Forma nie ma wieku. Nie jest ani stara, ani młoda. Gombrowicz pisał o świadomości formy i wydaje się, że mylił ją z formą. Brał świadomość formy za formę. To tak jakby brać katechizm za Pana Boga lub literę za ducha.

Praktyka artystyczna pokazuje, że forma „upomina” się sama o siebie. Forma „boli” artystę. Forma „rozsadza” gorsety konwencji. Lecz najważniejsze, że świadomość formy i czasem sama forma pojawiają się tam, gdzie odnajdują nas najbardziej osobiste zobowiązania wobec życia, owe powody do pracy twórczej. To one chcą formy i w pewnym sensie (ale tylko w pewnym sensie) są jej częścią.

Jedną z najlepszych książek o formie, moim zdaniem, jest *Zasłona w rajskie ptaki* Wiesława Juszcza (PIW 1981). Juszcza powiada, że *Forma jest [...] tym, czego doświadczamy bezpośrednio [...] „bez pomocy”, „bez pośrednictwa” zmysłów i pyta: Co zatem czynią, jaką grają rolę wszystkie zmysłowe objawy „komunikując” nam obecność formy?* Jego odpowiedź brzmi: *Pojęcie `formy` nie jest ograniczone ani się ograniczyć nie da do samej sfery sztuki. Lecz zaznacza się osobliwie nasilenie jej obecności, uwyrażnienie jej w tej właśnie sferze. [...] Dlatego chyba [...], że na polu artystycznych działań i wytworów forma jawi się w sposób najczytelniejszy, najbardziej obnażony, bo tu jest otwarcie celem działań, i że – wreszcie – jest spowodowana działaniem ludzkim, jest ewokowana produktami woli i wyobraźni człowieka, i to w sposób niczym nie skrywany. Formę jesteśmy w stanie odnajdować, „podpatrywać” ją lub nakładać na nasze doznawanie przyrody, ludzkiego życia w jego spontanicznych, surowych przejawach, żadnego z twórczością nie mających związku. Możemy ją odkrywać czy raczej być ku niej doprowadzani przez niezamierzone. Ale tutaj rządzi bardziej przypadek niż prawo. W sztuce zaś – wiemy – forma jest celem. Celem nie zawsze osiąganym, ale celem zawsze, gdy myślimy o sztuce w przyznawanych jej, jej – z jej istoty – przypisanych kategoriach absolutnych. [...] Zatem „idziemy do sztuk” – po formę. Żądamy od sztuki tego typu doznań, które wieńczy ma takie właśnie doznawanie, przeżycie, doświadczenie ostateczne, najwyższe: zetknięcie się z formą lub przynajmniej poczucie jej bliskości. Ktoś chciałby może powiedzieć – prostując poprzednie zdanie – „zetknięcie się z jakąś formą”, „poczucie formy jakiejś”. Nie. Forma jest jedna. Zawsze*

jedna i ta sama (nie „taka sama”!). [...] Forma jest. (Wynika z tego oczywiście, że nie mamy tu na myśli 'formy' w takim znaczeniu, które daje się przeciwstawić znaczeniu słowa treść). [...] Formę więc pojmować chcemy jako coś niezależnego od wszystkiego, co ją ujawnia, od służących jej wydobywaniu albo chwytaniu zjawisk, działań, rzeczy i stanów rzeczy. I powtarzamy: to dzięki nim możliwe się staje do niej zbliżenie, ale ona jest niezależnie od nich, jest i tak, mimo wszystko istnieje.

Jak istnieje? – trzeba spytać zatem. Nie istnieje zmysłowo – to pierwsze i już powiedziane. Bo nie może w ten sposób istnieć, skoro jest czymś bezpośrednio danym. Nie „realizuje” się przeto w materii dzieła. [...] Pomiędzy formą a dziedziną zmysłową „komunikującą” nam istnienie, prowokującą „doznanie” czegoś „formalnego”, niezmysłowego zatem, jest jakaś przerwa, jak gdyby 'próżnia ontologiczna' czy ontologiczna 'niedookreśloność', którą poznanie musi jakoś pokonać, przekroczyć [...]. Od tej strony, od strony epistemologicznej, ciągłości jak gdyby nie ma, i opisać jej nie sposób. Po prostu: gdzieś się kończy jednego typu ciąg procesu poznawczego – gdzieś (dalej? wyżej?) rozpoczyna się innego rodzaju, innej skali poznanie. [...] Dane dostępne zmysłowo podprowadzają nas niejako do „progu”, którego przekroczenie nie daje się właściwie zwerbalizować, którego przejście jest niemal niepojmowalne, w każdym razie nie podlegające racjonalizacji – lub irracjonalne wręcz.

Forma, uważa Juszcak, jest „doskonałym, bezwzględny pocuciem czegoś absolutnie jednego w sposób nienaruszalny, konieczny”. To przeciwieństwo tego, co „niezborne i rozproszone, przypadkowe”. W zetknięciu z formą powinno być zatem (i chyba istotnie jest) pocucie jej kompletnej nierozkładalności. Z czego wynikałoby spostrzeżenie następane: forma nie jest strukturą. [...] forma nie tyle jest całością (bo całość to zbiór składników), ile jednością – lub dokładniej: czymś jedynym tak, że doznawanie owej jedności tego fenomenu opiera się na pewności, iż dana jest nam jedność – powtórmy – konieczna, nienaruszalna, niezmysłowa, i w tym wszystkim, przez to wszystko oślepiająca, porażająca, niewytłumaczalna.

Żadna norma estetyczna nie dotyczy formy, bo normy się zmieniają – nie mogą przeto pozostawać w jakimś realnym stosunku do niezmiennego. Mogą natomiast stawać na drodze wiodącej ku „przed-formalnej granicy”, bo niszczyć mogą spontaniczność, pętać intuicję, ograniczać swobodę wyobraźni: czyli stawiać tamy właśnie tym czynnikom, które nazwać wypada przybliżającymi ku formie, odkrywającymi ją, a przynajmniej torującymi ku niej drogę. Jednak nie jest to aż tak proste, bo – powiada Juszcak – forma raz bywa częściej przybliżana w okresie panowania normatywnych estetyk niż w czasach ich kryzysu, to znów wylania się z chaosu postaw łatwiej niż w momentach nawrotu tendencji restrykcyjnych, głoszących hasła harmonii i ładu wśród zamętu frenetycznych „swobód”.

Zauważmy, na marginesie dotychczas przywołanych myśli Juszczaaka, rzecz skądinąd oczywista, że widzenia formy nie można nauczyć. Można, co najwyżej, jak to określił Juszczaak, „podprowadzić” kogoś, kto nie widzi formy, do punktu, z którego być może sam ją zobaczy lub przeczuje jej obecność.

*Tę niezmysłową formę przybliża jedynie najgłębsze pogrążenie się w materialności. To struktura zmysłowa, materialna dzieła jest warunkiem doznania, objawienia, rewelacji formy. Zależność jest obustronna, węzeł nierozzerwalny, bo takie jest prawo artystycznej percepcji: tylko poprzez porządek zmysłowego medium widoczne się staje nadzmysłowe.*

W żargonie artystycznym mówiąc o formie posługujemy się – z konieczności – pojęciem formy obciążonym przede wszystkim zmysłowymi odniesieniami do praktyki artystycznej. Dlatego mówimy o „kreowaniu” formy w sztuce. Ale, jak słusznie zauważa Juszczaak, wyrażenie „kreowanie formy” jest pozbawione podstaw, jest właściwie nonsensem. *Forma istnieje niezależnie od jakiegokolwiek aktu kreacji. Akt taki, akt twórczy, „odsłania” ją (częściej jedynie przybliża) [...].*

Proces twórczy, twierdzi Juszczaak, *ma na celu zawsze jakieś poznanie, i zarazem ma na celu dotarcie do formy. Bo sztuka jest w swojej istocie poznaniem, ponieważ jest dążeniem ku formie. Forma więc, nie będąc ani celem, ani – tym bardziej – przedmiotem poznania, poznanie artystyczne warunkuje. Tak samo jak nie będąc strukturą jest powodem strukturalizacji „surowej” materii w to „coś”, co zwiemy dziełem sztuki. Aby dokonało się przejście ku doświadczeniu bezpośredniemu, w domenę pośredniości muszą być spełnione pewne warunki, pewne zabiegi konieczne, dzięki którym materia dzieła (czy materialna 'strona' dzieła) ulega metamorfozie, staje się niejako przezroczysta i jest w stanie ukazać czy raczej wskazać na – formę.*

Powróciliśmy do punktu wyjścia. Zbliżając się do najważniejszej części wykładu, rzućmy w tym miejscu kilka słów-kluczy do przeczcucia formy. To empatia, dobro i miłość życia.

Kilka lat temu prof. Bogdan Wojtasiak, kierujący XI pracownią rysunku, umieścił w programie tej *pracowni następujące zdanie: Jeżeli obraz nie ma w sobie miłości, to jest do niczego, precz z nim!*

## V. Miłość

Od niej powinienem zacząć. Między poczuciem formy a życiem uczuciowym zachodzi tajemniczy związek. Czy z naturalnym pragnieniem miłości łączy się pragnienie i świadomość formy? Św. Paweł powiada: *Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzmiaący (1 Kor 13,1). Miłość, jak forma, nie zależy od wiedzy, bo Gdybym też miał dar prorokowania i znał wszystkie tajemnice, i posiadał wszelką wiedzę, i wszelką wiarę, tak iżbym góry przenosił, a miłości*



bym nie miał, byłbym niczym (1 Kor 13,2). Musimy stwierdzić w tym miejscu, że miłość jest „pierwszą przyczyną” tworzenia, miłość „generuje” powody tworzenia i sama uobecnia się dzięki temu. Jest tym, co nas otwiera na doznanie formy, na ten aspekt formy, który odczuwamy jako ową absolutną jedność i piękno. Utożsamienie formy i piękna spotkamy u Norwida (*Promethidion*). Jest ono obecne również w innych kulturach. *Tantra Hewadźry* głosi, że: *Świat przenika błogość, która przenika i sama jest przenikana. Tak jak zapach kwiatu zależy od kwiatu i bez kwiatu jest niemożliwy, podobnie bez formy nie można by było dostrzec błogości [...]* *A zatem cały świat jest spontanicznie doskonały, ponieważ spontaniczna doskonałość jest jego naturą.* Błogość to, w tym przypadku, synonim miłości. Bez formy nie można by było dostrzec miłości... To zdanie nabierze większego sensu, gdy uzupełnimy je jeszcze jednym zdaniem: bez formy i bez śmierci nie można by było dostrzec miłości.

*To, że jesteśmy śmiertelni, odsłania nam samą istotę miłości. Bez śmierci miłość nie byłaby tym, czym jest – niepowtarzalnością: „Może tylko teraz i nigdy więcej”. Gdybyśmy nie byli śmiertelni, odpowiedź miłości zawsze można by było odłożyć na później. Śmierć nadaje miłości niepowtarzalność, wyjątkowość i bezwarunkowość właśnie ze względu na to „może tylko teraz i nigdy więcej”. Tak naprawdę dopiero śmierć uczy więc kochać (Tadeusz Gadacz SP, *Miłość i śmierć*, „Znak” nr 11/1995). Do tego pięknego cytatu z eseju Tadeusza Gadacza chciałbym dorzucić „trzy grosze”. Otóż zwrot „może tylko teraz i nigdy więcej” przywołuje na myśl słynne powiedzenie wielkiego rabina Hillela: „Jeśli nie teraz, to kiedy?” (może nawet jest ono jego filologicznie swobodną wersją?). W całości to powiedzenie brzmi tak: *Jeżeli ja nie istnieję dla siebie, kto będzie istniał dla mnie? A jeżeli istnieję tylko dla siebie, to czym jestem? A jeśli nie teraz, to kiedy?* Świadomość niepowtarzalności życia, własnej śmiertelności i zdolność do miłości mają ogromny wpływ na to, co określiliśmy jako powód twórczości i stawanie się artystą. To warunki dostrzegania formy, a więc tego, co nieśmiertelne.*

Juszczak powiada: *Z pozycji zaangażowanego w swoje dzieło, poddającego się głosowi swego powołania twórcy, śmierć jest zaprawdę czymś niewiarygodnym. Nie strasznym nawet, nie odrażającym: niewiarygodnym po prostu, nierzeczywistym wobec rzeczywistości sztuki. Dlatego akt kreacji, twórcze napięcie wywołane bliskością formy ma w sobie coś z przeżycia mistycznego. Wytrąca z poczucia czasu, powstrzymuje jego upływ, narusza czy uchyla prawa rzeczywistości do głębi zbrukanej surową materią.*

Wcześniej powtórzyliśmy za Juszczakiem, że: *forma nie tyle jest całością (bo całość to zbiór składników), ile jednością – lub dokładniej: czymś jedynym. Zestawmy to z zakończeniem Hymnu o miłości: Miłość nigdy nie ustaje, jak prorocтва, które się skończą, albo jak dar języków, który zniknie, lub jak wiedza, której zabraknie. Po części bowiem tylko poznajemy*

*i po części prorokujemy. Gdy zaś przyjdzie to, co jest doskonale, zniknie to, co jest tylko częściowe. [...] Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś twarzą w twarz. Teraz poznają po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany (1 Kor 13,8-12).*

Poznam tak, jak i zostałem poznany... Czyż podobieństwo atrybutów miłości do atrybutów formy nie jest uderzające? W wierszu *Do współczucia z każdej rzeczy woła...* Rilke pyta: *Od wieków, czegośmy się dowiedzieli/nad to, że jedno w drugim się poznaje?*... Może poezja, częściej niż sztuka, jest poznaniem kresu poznania? Może mają rację ci, którzy przyznają poetom pierwszeństwo w umiejętności dochodzenia do prawdy o związku między miłością i śmiercią.

Chciałoby się skonstatować, że śmierć i forma zmagają się ze sobą... Ale tak nie jest. To my zmagamy się z ich poznaniem, które staje się jednocześnie naszym samopoznaniem. „Poznam tak, jak i zostałem poznany”... Z tych dwóch rzeczy (forma i śmierć) na pewno poznam śmierć, bo jestem tylko prochem. Juszczak ma rację, że myślenie towarzyszące praktyce artystycznej nie liczy się ze śmiercią. I jeśli nawet artysta prowadzi życie religijne, które jest podporządkowane określonej koncepcji zbawienia lub wierzy w możliwość powrotu do jakiejś pierwotnej jedności, to tylko nadaje śmierci pewien sens, ale nie może jej odebrać tego, co w niej niezrozumiałe i przerażające.

Znaleźliśmy się na progu rozważań, za którym, w zależności od światopoglądu, zaczyna się strefa podległa religiom uniwersalistycznym (dostępna wierzącym) albo nicłość (dostępna wszystkim). Tam można wejść tylko pojedynczo. Już samo zbliżenie się do tej strefy „skrzywia” perspektywę poznawczą i wymaga posiadania takich kompetencji religioznawczych, które pozwoliłyby mówić o religiach (o buddyzmie, chrześcijaństwie, judaizmie czy islamie) od wewnątrz, a do tego jeszcze kompetencji filozoficznych. Ja nie mam takich kompetencji, więc poprzestanę na prostym przykładzie, który ilustruje jedną, zasadniczą rozbieżność między religiami. Chcę tak uczynić tylko po to, aby podkreślić związek naszych rozważań z życiem i etyką, czyli mówić o powodach tworzenia i podstawach filozofii twórczości oraz wskazać na tę kategorię etyczną, którą jest bezbronność.

Do tego celu idealnie nadaje się przykład różnic między soterologią buddyjską a chrześcijańską ideą zbawienia. Dla ortodoksji chrześcijańskiej buddyjska koncepcja zbawienia, wedle której człowiek sam się zbawia, to herezja. W chrześcijaństwie zbawienie człowieka zależy od Bożej łaski, jest suwerenną decyzją Boga. W buddyzmie zaś najważniejsza jest wolność i przemiana, a religia to tylko narzędzie. Budda porównywał religię z tratwą: *Przecież byłoby bezsensem, gdybyś, człowieku, przebywszy rzekę, niósł dalej tratwę na plecach. Po co? (tłum. Ireneusz Kania). Ktoś kto się*

przeprowił przez morze bólu, kto stanął na drugim brzegu, kto, krótko mówiąc, osiągnął nirwanę, jest kimś istotowo zmienionym. Jego ciało jest diamentowe, niezniszczalne. Jest wyzwolony, a wolność absolutna polega m.in. na tym, że on już nie może czynić żadnego zła (Ireneusz Kania). To znaczy, że staje się również całkowicie, absolutnie bezbronny. Zauważmy, że w planie etycznym różnice znikają, bo z obu religii wynika szacunek dla tego, co bezbronne, empatia i miłosierdzie.

## VI. Bezbronność

To również jedno z tych kilku słów, które pojawiają się, gdy myślimy o pojęciu formy. W tym miejscu chciałbym wspomnieć o pewnej jeszcze mało znanej książce, która jest bardzo inspirująca w rozważaniach nad powodami tworzenia i nad formą; nad miłością i śmiercią, a także nad losem człowieka pojedynczego. To *Krew nieba* Piotra Rawicza (Wydawnictwo Krakowskie, 2003). Jest ona – w pewnym sensie – esejem o bezbronności. Podobno już wiele lat temu zachwyił się nią prof. Mieczysław Porębski. Nie znam drugiej takiej powieści, w której fizyczne piętno religijnego wybrania, a chodzi ten znak wybrania, jakim w judaizmie jest obrzezanie mężczyzny, znalazłoby tak pełny wyraz i wiązało się z trudnym do przyjęcia, lecz potrzebnym, bo oczyszczającym wypowiedzeniem prawdy o człowieku w ogóle. To poruszający wyraz miłości życia za wszelką cenę, a jednocześnie otwarty tekst religijno-filozoficzny, którego nie można nie skojarzyć z Dostojewskim. Wstrząsającym, wręcz bluźnierczym określeniom, jak choćby nazwaniu Boga najwyższym Kapo, odpowiadają (i tłumaczą je) równie wstrząsające obrazy (opisy cierpień).

Zdumiewające, że ta powieść, razem z dołączonymi do niej fragmentami recenzji, wywiadem z autorem, wspomnieniem Czesława Miłosza oraz znakomitym wstępem Jana Goślickiego, układa się w jedną całość.

To potwierdzenie genialności pisarza i oddziaływania jego poczucia formy na innych. Postawienie przez Rawicza problemu pojedynczej egzystencji ludzkiej i ukazanie życia jako czegoś z góry skazanego na „przemiał” przywodzi na myśl późniejsze refleksje Zygmunta Baumana.

J. Goślicki pisze o powieści P. Rawicza: *Być może wiersz czytać należy jako coś w rodzaju anty-psalmu, w którym naród żydowski bierze na siebie winę Boga – jego milczenie? Zestawmy to zdanie z fragmentem wywiadu. Dziennikarka pyta Rawicza: Więc to, co się działo podczas wojny, wydaje się panu nie warte pańskiego sprzeciwu? Pisarz odpowiada: Nigdy w świecie. Wszystko, co odczuwam, to uczucie wdzięczności dla Boga. Bo ja jestem wierzący. On pozwolił mi żyć w tym czasie i wejść do Ogrodu. Ogrodu przez duże O. Ta wojna jest dla mnie jednym z dowodów na istnienie Boga. Dla Rawicza ogród przez duże O to forma.*

W tej samej rozmowie mówi: *Sądzę, że obóz koncentracyjny jest najbardziej adekwatnym obrazem życia i wszechświata. W jaki sposób przeżyłem? No cóż, ponieważ lęk jest moim normalnym pierwiastkiem składowym. Cywilizacja, życie codzienne, to dla mnie okropne rzeczy. Jestem bezbronny w obliczu społeczności ucywilizowanej.*

Aby zrozumieć odwagę wydawania takich sądów i takiego wyrażania się o Bogu, musimy spojrzeć na to z perspektywy judaizmu. Bóg dla religijnych Żydów jest kimś bardzo bliskim, tak bliskim, że rozmawia się z nim, stawia mu trudne pytania i oczekuje odpowiedzi, a bywa też, że oskarża się go.

Rawicz powiada: *Jestem bezbronny w obliczu społeczności ucywilizowanej.* Mówi to jako artysta, który dobrze wie, że bezbronna jest również sztuka, że czasem książki i obrazy płoną na stosach i wysadza się posągi (taki los spotkał niedawno posągi Buddy w Afganistanie, trwa tragedia Tybetu). Jean Clair uważa, że *Zamach na integralność obrazu to symboliczne przygotowanie do zamachu na człowieka (Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres, 1996)*. Eksterminację człowieka często poprzedza zniszczenie przedstawienia człowieka. Dlatego czujemy niepokój, kiedy przeciwstawia się wrażliwość moralną wrażliwości estetycznej, pięknu moralnemu – piękno estetyczne, kiedy do władzy dochodzą demagodzy i moralisci. Bo moralność podporządkowująca sobie estetykę, staje się, jeśli można tak powiedzieć, niemoralna i fałszywa.

Myślę, że bezbronność jest jedną z najważniejszych kategorii etycznych i – paradoksalnie – estetycznych. Chodzi o tę bezbronność, którą uosabia każde kruche istnienie, każdy pojedynczy człowiek. Ten człowiek, o którym myślał Lévinas, postulując, abyśmy w twarzy drugiego widzieli apel o współczucie i miłosierdzie. Myślę też o bezbronności i ulotności dzieła sztuki, a szczególnie o bezbronności dzieła sztuki współczesnej, które często pozostaje nie rozumiane jako głos człowieka pojedynczego i przejaw tego, co jest najbardziej osobiste i intymne, i nie zawsze zgodne z głosem człowieka zbiorowego, czyli z ideologią. Mówiąc o powodach tworzenia i formie, wymieniłem kilka słów-kluczy do przeczcucia formy: empatia, dobro, miłość, bezbronność. Rzecz jasna, tych ważnych słów jest więcej.

Nic nie powiedziałem o słowie przebaczenie... Więc już na koniec tylko wspomnę o eseju, który temu słowu poświęcił Jacques Derrida (*Szaleństwo przebaczenia*) i o jego równie poruszającej mowie pogrzebowej, którą wygłosił nad grobem Lévinasa, o odnalezionych czy raczej przypominanych znaczeniach takich słów jak, na przykład, słówko *adieu (à-Dieu)*, o słowach służących pozdrowieniu, powitaniu i pożegnaniu, o konieczności naszego dążenia do nieskażonej żadnymi uprzedzeniami, hipokryzją i fałszem rozmowy, bo to wszystko jest częścią trudu wychodzenia naprzeciw formie, autentycznej sztuce i życiu.

Janusz Marciniak  
***On Form and Love***

J. Marciniak writes on the reasons to artistic creation, and on form in modern art in the context of S. Morawski, E. Levinas, and J. Derrida's ideas. He believes that the diminishing sense of tragedy is connected with the disagreement with what is shallow, mystified and cynical in modern art. According to Marciniak, art should tell us what happens to different human beings in given moments in history. The reason of artistic activity is the result of what an artist, as the human being, feels about the world. Artists are hostages of their feelings, and, because of that fact, they are also the hostages of form. Probably, there is no one artist, who doesn't think about form. They know what form is, and, sometimes, form appears where appear our most personal duties, which are the reasons of artistic creativity. There are connections between feelings and forms. Forms are connected with our natural need to love. Love is the primeval force of creation. It generates the reasons to create, and it exists because of that fact. Our knowing of life's uniqueness, of our mortality and our ability to love, influence our artistic motivation (and the influence is enormous). The attributes of love are similar to the attributes of form (the similarity is overwhelming). Helplessness, empathy and charity are the ideas, which appear in our mind, when we are thinking of form. When we think of such expressions as '*adieu*' (*a-Dieu*) in the context of situations, when we use them (to greet, to say goodbye), we try to communicate in a pure form, without hypocrisy or falseness; we are looking for an authentic form, both in art and in the reality. Aesthetics depends on morality, but it may become immoral and false.