

2. Naród polski. Idea i marginesy w sztuce współczesnej

Pierwszy rozdział wywodu pogłębia rozumienie kluczowego pojęcia narodu (w szczególności narodu polskiego – nadającej mu tożsamość idei polskiej i polskiego *ethosu*, który ją realizuje) wprowadzone we wstępie. Refleksja wskazuje, jak opisana wcześniej metafizyczność pojawiać się może w dziele sztuki albo jak cechować może dzieło sztuki. Części te oparte są głównie na poglądach Władysława Stróżewskiego. Dalej w rozważaniu zaproponowane zostanie szczególne spojrzenie Grzegorza Sztabińskiego na metafizyczność obecną w sztuce współczesnej. Późniejsze analizy i interpretacje działań artystycznych uwzględniają to spojrzenie. Wprowadzone pojęcia obiektywnej obserwacji, żywego zaangażowania, „skóry transcendencji”, ekwiwalentu i marginesów transcendencji posłużą wskazaniu wyraźnej albo skrywanej obecności transcendentaliów związanych z ideą polską w sztuce. Zasygnalizowane jest ostatecznie rozszerzanie marginesów transcendencji w sztuce polskiej. Rozszerzone marginesy stać się mogą sposobem przypominania o polskim *ethosie* i unowocześniania go, służącym odślanianiu idei polskiej. Pojęcia te wykorzystane będą także w kolejnych rozdziałach rozważań.

Naród

Według Władysława Stróżewskiego czas i przestrzeń, gdy stają się wspólnie uznawanymi za swoje, tworzą dzieje, ziemię i naród, a w jego obrębie właściwe człowiekowi staje się poczucie, że jest w swoim środowisku (aż nie znajdzie się w obcym)¹. Naród spaja świadoma wspólnota własnej historii. Jako taka wspólnota naród staje się podmiotem wobec przedmiotowych czasu i ziemi. Człowiek zaś, który żyje w konkretnym czasie i miejscu, w danym momencie historii i na określonej ziemi, musi się z tym liczyć (nawet kontestując swą narodowość). Jednak właśnie przez naród człowiek odczuwa czas i przestrzeń jako swoje. Świadoma akceptacja tego poczucia czyni obywatelem ojczyzny. Dziedzicząc po ojcu przynależność do narodu (w języku polskim etymologicznie związanego z urodzeniem i rodziną)², sam człowiek staje się podmiotem historycznej ciągłości ojczyzny.

Fundamentalną rolę istnienia i trwania idei danego narodu oraz emocjonalnego poczucia wspólnoty i występowania „więzi [...] transcendentnej na wzór więzi rodzinnych”³ podkreśla

¹ Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu* [w:] tenże, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 290n.

² Por. R. Scruton, *Co znaczy konserwatyzm*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2002, s. 103.

³ Tamże, s. 84, por. s. 43–45, 97, 110.

rozumowanie konserwatywne. Przeciwnie myślenie sugeruje, że takie więź i wspólnota są „wyobrażone” albo wynikają z przyczyn geograficznych, społecznych i ekonomicznych⁴.

W „swoim” środowisku, spajanym transcendentną więzią, człowiek może realizować wartości właściwe istocie społecznej, których wypracowanie jest celem narodu. Obok podstawowych wartości materialnych to przede wszystkim wartości uniwersalne. Naród spaja również to kierowanie się wartościami, szczególnie takimi jak dobro i wolność tworzących go osób. Osoby, obywatele ojczyzny, mają w narodowej wspólnotce swe prawa, ale i obowiązki. Naród jest zatem wspólnotą aksjologiczną.

„Zakorzenie, bliskość, sprawiedliwość, równość, bezpieczeństwo, wolność, suwerenność”⁵ to wartości realizowane przez wszystkie narody, ale przez każdy na swój sposób, w swojej kulturze. Wielość kultur jest warunkiem jedności uniwersalnych wartości, wspólnych dla wszystkich narodów, w każdym bowiem wartości te, wymienione przez Stróżewskiego, pozostają te same. Zarazem wartości te oparte są na transcendentaliach aksjologicznych, takich jak dobro i prawda, które warunkują je przede wszystkim, stanowiąc o jedności uniwersalnych wartości. Wartości dzięki swej uniwersalności powinny być oczekiwane i realizowane przez każdego człowieka dla swojego narodu: „Nie dlatego widzę w czymś najwyższą wartość, że to jest [...] polskie, lecz przeciwnie: dlatego, że jest autentyczną wartością, pragnę, by było także polskie”⁶. Sytuacja zagrożenia albo utraty warunków do realizacji którejś z tych wartości (np. niepodległości koniecznej do realizacji suwerenności i wolności) powoduje koncentrację na danym warunku realizacji, co narusza organiczną jedność uniwersalnych wartości. Utrata niepodległości może prowadzić wtedy do nacjonalizmu, czynienia absolutnym tego, co narodowe, w miejsce realizowania przez naród tego, co uniwersalne. Dlatego patriotyzm, czyli miłość ojczyzny, oznaczać powinien (niezależnie od tego, czy jest to wygodne) „miłość wartości i odpowiedzialność za ich urzeczywistnianie”⁷ w ojczyźnie i przez ojczyznę. Przynależność do niej, wynikającą z urodzenia, należy stale potwierdzać, ciągle wybierać, tak jak wciąż wybiera się wartości. Jednak przynależności do ojczyzny nie należy narzucać innym. Można według Stróżewskiego pozostać patriotą także wybierając szerzenie uniwersalnych wartości poza środowiskiem ojczyzny, wynikającym z urodzenia. Odsłanianie tych uniwersaliów w „swoją” sposób wchodzi tedy w naturalny dialog o

⁴ Por. np. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Fundacja im. Stefana Batorego, Wydawnictwo Znak, Warszawa–Kraków 1997 oraz Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 20n.

⁵ W. Stróżewski, dz. cyt., s. 294.

⁶ Tamże, s. 295.

⁷ Tamże, s. 298.

odślanianiu tych samych wartości w kulturze innej. Według Stróżewskiego przykładem patrioty polskiego i uniwersalnego, korzystającego z polskiego dziedzictwa, by odnajdywać wartości w kulturach innych, był Jan Paweł II⁸.

Można postawić sobie pytanie, czy i jak rozumiany tak naród, w szczególności polski, uobecnia się i wyraża poprzez sztukę w czasach współczesnych? Czy i jak mówi o Polsce i Polakach sztuka współczesna? Jan Paweł II, przywoływany przez Władysława Stróżewskiego, uważał przecież, że istnieje „pewna etyka czy wręcz «duchowość» służby artystycznej, która ma swój udział w życiu i w odrodzeniu każdego narodu. Na to właśnie zdaje się wskazywać Cyprian Norwid, kiedy pisze:

«Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało»⁹.

Naród polski

Próba odpowiedzi na tak postawione pytanie wymaga wstępnego wskazania choćby wybranych cech, czyli jakości uznawanych za właściwe dla narodu polskiego. Charakterystyczne wydaje się, że Polacy szczególnie często mają właśnie „poczucie” narodowego *eidosu*, stanowiącego o wspólnej tożsamości. Choć rozważyć można w tym kontekście także ważność empirycznego doświadczenia „posiadanego” bytu albo autoreferencyjnej myśli podmiotu¹⁰ – w odniesieniu do narodu byłyby to zapewne ziemia, o której pisał Stróżewski, oraz państwo utrwalone prawem przez to państwo stanowionym. Jednak również Stróżewski wyróżnia rozstrzelonym drukiem właśnie „poczucie”¹¹ bycia u siebie, gdzie jest „swojo”, bezpiecznie i gdzie jest się wolnym. Sugeruje to ważność takiego doświadczenia, szczególnie służącego wartościom dla osoby myślącej po polsku. Przekonanie o związku poczucia właśnie, *eidosu* i wartości podziela także Barbara Skarga (rozważając jednak źródła tożsamości osobowej)¹². Trwałość *eidosu*, odczuwanego mimo warunków niesprzyjających jego realizacji przez kolejne utraty suwerenności, wskazywana bywa powszechnie jako charakterystyczna cecha polskiego narodu¹³. Przeszacowanie wolności, trwale dominującej wśród wartości realizowanych przez polską wspólnotę lub indywidualnie w jej obrębie (a wtedy nie zawsze z korzyścią dla

⁸ Por. tamże, s. 301.

⁹ Por. Jan Paweł II, *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych «epifanii» piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*, nr 4, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf, (LA: 3), [dostęp: 14.04.2023].

¹⁰ Por. B. Skarga, *Tożsamość i różnica*, Znak, Kraków 1997, s. 175–195.

¹¹ W. Stróżewski, dz. cyt., s. 292.

¹² Por. B. Skarga, dz. cyt., s. 191–195.

¹³ Por. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016, s. 10.

wspólnotowości) wynikać ma ze wspomnianego doświadczenia częstych okresów niewoli¹⁴. Trwałości *eidosu* służyło w takich okresach pielęgnowanie języka oraz historii jako nauki o dziejach albo tradycji niezależnej od warunków państwowych. Ważna dla narodowej ciągłości była i jest religijność, odróżniająca od innych narodów poprzez odrębność obrządku, ale i służąca przyjmowaniu wiary jako narzędzia metafizycznego poznania¹⁵. Bywa to uznawane (także autokrytycznie) za zabobonną emocjonalność, właściwą, wraz z postawą „historycystyczną”, „wojskowym” patriotyzmem, wrażliwością na symbole i irracjonalnym idealizmem, dla dziedzictwa romantyzmu¹⁶. Jednak taki właśnie romantyzm, zestawiany niekiedy z „sarmackimi” republikanizmem i walecznością, a także zdolnością do łączenia w solidarną wspólnotę¹⁷, stanowić ma o polskim *ethosie*, sposobie bycia narodu, w którym wyraża się *eidos*, przekraczający *ethnos*, czyli ograniczenia etniczne, dzięki właśnie solidarności.

Wydaje się, że w takim idealistycznym ujęciu naród polski zbliża się do realizacji wartości wskazanych przez Stróżewskiego. To „zbliżanie się” następuje poprzez wierność idei, kultywowanie pamięci, solidarność, afirmację wolności, której związek z prawdą pozwala poznać wiara. „Zbliżaniu” służy uczuciowość, sprzyjająca zwykle okazywaniu i pragnieniu dobra, czyli miłości, także wobec własnej ojczyzny. Użyte określenie „zbliżanie się” oznacza jednak świadomość, że realizacja wartości jest udana bardziej lub mniej, że wartości uniwersalne stają się polskimi (jakby to powiedział Stróżewski) w sposób bardziej lub mniej udany.

Uczuciowości Polaków dowodzić może jakość poetyczności, częsta w polskiej literaturze, obecna też we wspomnianej wrażliwości na symbole. Warto zwrócić uwagę, że z polskiej poezji, także romantycznej, niezwykle często korzysta Stróżewski w swych filozoficznych rozważaniach. Poetyczność odnajdywana jest także w sztukach wizualnych, szczególnie w malarstwie podejmującym tematy historyczne i identyfikowanym jako romantyczne¹⁸. Wydaje się, że polska tradycja trwa właśnie w artystycznie odnawianej romantycznej, uduchowionej poetyczności, a także „barokowej” religijności, wzniosłej i patetycznej. Na różne sposoby ujawniają się wtedy różne rodzaje emocjonalności.

¹⁴ Por. tamże, s. 31.

¹⁵ Por. Ioannes Paulus PP. II, *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiara a rozumem*, Encyklika, Libreria Editrice Vaticana, Rzym 1998, I. 9, 15; II,16, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html [dostęp: 7.12.2022].

¹⁶ Por. np. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu* [w:] tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi, Sic!*, Warszawa 2000, s. 19n.

¹⁷ Por. P. Rojek, dz. cyt., s. 10.

¹⁸ Por. np. M. Porębski, *Sybirskie futro wzięł; J. Woźniakowski, Kilka uwag o symbolu i alegorii* [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzeczka, PWN, Warszawa 1977, s. 13–31; 33–65.

Uczuciowość obecna jest także w postawie miłosierdzia oraz w poczuciu solidarnej wspólnotowości, które „przydarzyły” się Polsce w sposób szczególny¹⁹, o czym pamięć sztuka kultywuje i odnawia w dziełach artystycznych. Zgodnie z myślą konserwatywną to odnawianie sprzyja narodowej żywotności, nawet mimo utraty państwowości²⁰.

Czy jednak naród, opisany powyżej, pojawia się w sztuce współczesnej? A jeśli tak, to w jaki sposób? Czy pojawia się wtedy poetyczność i ma ona coś wspólnego z romantyzmem, którego erozję i zmierzch obwieszczono? Czy może okazuje się, że tego narodu właściwie nie ma, jest tylko wyobrażeniem? A jeśli odbywają się jakieś wspólne procesy, to właśnie zmierzają one do katastrofy, stąd powinny zastąpić je wspólnotowe mechanizmy ponadnarodowe, jak chcieliby niektórzy, myślący nie o solidarności wspólnoty skupionej wokół idei, ale o mechanizmach polityczno-ekonomicznych?²¹ Sztuka powinna według nich głosić globalny albo totalny, a nie narodowy model ojczyzny. Model narodowy jest bowiem izolacyjny, ksenofobiczny i patologiczny, a właściwy mu konserwatywny patriotyzm jest nienawistny wobec innych narodów i wynika z „zakłóceń mentalnych”²². Takie przekonania wyrażać mogły nawet prezentacje zaskakująco eksponowane w roku stulecia odzyskania niepodległości przez Polskę. Inne przypominały jednak, że polski model narodowy kultywowany przez konserwatystów głosi dobro odsłaniane wraz z ideą polską przez solidarność. W tymże 2018 roku na wystawie *Znaki wolności. O trwaniu polskiej tożsamości narodowej* wiodące było przekonanie, że „Polska jest przede wszystkim *eidosem*, a nie tylko *ethosem*, czy *ethnosem*. Procesy, które podtrzymują polskość, polegają więc nie tylko na zachowaniu miejsc, konserwowaniu obyczajów i przyroście naturalnym, lecz przede wszystkim na świadomym nawiązywaniu do idei i wartości, którymi żyli dawni Polacy. To dzięki swej ejdetycznej naturze Polska mogła przetrwać rozbiory, okupację, utratę elit, zmianę granic i rozmaite transformacje. Gdyby Polska nie była ideą, już dawno by jej nie było”²³.

Sztuka i metafizyczność w sztuce

Władysław Stróżewski przyjmował, za Romanem Ingardenem, że dziełem sztuki jest przedmiot intencjonalny. To twór inny niż to, co doświadczane jako realne, wynikający bowiem z aktów

¹⁹ Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, „Teologia Polityczna” 2017–2018, nr 10, s. 19.

²⁰ Por. R. Scruton, dz. cyt., s. 78.

²¹ Por. E. Mikina, *W Polsce, czyli gdzie?*, „Arteon” 2006, nr 11 (79), s. 20–21.

²² Por. J. Winnicka-Gburek, *Ojczyzna?*, „Arteon” 2018, nr 6 (218), s. 12–15. Autorka opisuje i krytycznie ocenia wystawę *Ojczyzna w sztuce* oraz dzieła eksponowane na niej w krakowskim muzeum sztuki współczesnej MOCAK, w dniach 27.04.2018 – 30.09.2018.

²³ P. Rojek, *Powrót duszy polskiej*, „Teologia Polityczna”, 13.05.2014, <https://teologiapolityczna.pl/pawel-rojek-powrot-duszy-polskiej> [dostęp: 19.08.2022]. Por. A. Salamon-Radecka, *Eidos Polska*, „Arteon” 2018, nr 12 (224), s. 7–14; K. Mazur, *Polska ejdetyczna*, „Pressje” 2010, nr 22–23, s. 8–15.

intencjonalnych odbiorcy, konstytuującego dzieło w świadomości²⁴. Jakości fizycznego tworzywa, wykorzystane przez artystę, w intencjonalnym dziele sztuki poznawane są jako warstwy plam barwnych (w dziedzinach związanych ze słowem pierwsze poznawane są warstwy dźwięków, także zapisanych i odczytywanych, z nich wynikają znaczenia słów) oraz warstwy wyglądów i przedmiotów przedstawionych²⁵. Jakości pojawiające się we wszystkich warstwach i tworzące razem harmonijną polifonię w dziele sztuki stają się estetycznie wartościowe. Jako takie okazać się mogą jakościami wartości estetycznych i nadestetycznych²⁶.

W związku z tym ostatnim określeniem należy zauważyć, że wskazane wyżej jako wspólne dla wszystkich ojczyzn „zakorzenie, bliskość, sprawiedliwość, równość, bezpieczeństwo, wolność, suwerenność”, a także omawiana miłość ojczyzny, to wartości, w których odsłaniają się transcendentalia, czyli właśnie wartości nadestetyczne, albo metafizyczne²⁷. Transcendentalia to fundamentalne dla możliwości poznania zbytu, określane przez pojęcia przyczyny, celu, istnienia, substancji, rzeczy, jedna, odrębności (różnicy), ale i uniwersalne idee prawdy, dobra i piękna (transcendentalia aksjologiczne)²⁸. Wartości poznawane są przez właściwe im własności, aspekty albo jakości, na drodze szczególnego doświadczenia²⁹. Konkretnie realizacje transcendentaliów i uniwersaliów (ich „zastosowania” przy odsłanianiu idei narodowej) decydują o tym, że ojczyzna jest i jest, jaka jest, a także o tym, jakim się jest wobec ojczyzny.

Analizując dzieła sztuki, które mieć mogą szczególny związek z ojczyzną, pamiętać zatem należy o możliwej „metafizyczności w sztuce”³⁰. Według Stróżewskiego ujawnia się ona poprzez treści, które dzieło ukazuje i wyraża. Treści te pochodzą z doświadczeń zasad podstawowych i metafizycznych idei wynikających z wszechstronnego przeżywania egzystencji, w tym egzystencji świadomej wartości ojczyzny i jej istnienia jako państwa, dzięki idei narodowej. Może to być w omawianym kontekście np. odwzorowanie Polaków realizujących miłość do ojczyzny, zapis działań Polaków realizujących narodowy *ethos*, wprost

²⁴ Zob. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków, 1983, s. 77–78.

²⁵ R. Ingarden, *O budowie obrazu* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, PWN: Warszawa 1958, s. 7–111; tegoż, *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. 131–136; tegoż, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1936, nr 33/1/4, s. 165, 179, 183.

²⁶ Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne* [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 188–205.

²⁷ Por. A. Maryniarczyk SDB, *Transcendentalia a poznanie metafizyczne*, „Roczniki Filozoficzne”, t. XXXIX–XL, z. 1, 1991–1992, s. 305–322.

²⁸ Por. J. Kielbasa, *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda, dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*. „Przegląd Tomistyczny” 2013, nr 19, s. 251–282.

²⁹ Por. tamże, s. 16, 29, 32; W. Stróżewski, *O pięknie* [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 163, 168, 170.

³⁰ W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 119.

działanie odsłaniające polską ideę, czy próba uchwycenia jej w dziele przez symbol, pokazanie ważnego wydarzenia lub miejsca. Obserwowana zatem będzie również „metafizyczność sztuki”³¹. To transcendentne przekraczanie realnej materialności w kierunku intencjonalności dzieła, które dalej „usuwa się”, by odsłaniać transcendentalne wartości, szczególnie piękno, w tym piękno idei polskiej. Intrygujące wydaje się tutaj zagadnienie, czy i jak „usuwanie się” intencjonalnego dzieła odsłaniać może nie tylko piękno, ale i wartości uniwersalne realizowane przez naród w relacji z jego ideą. To idea hierarchicznie niższa od podstawowych transcendentaliów i uniwersaliów, ale idea metafizyczna. W szczególności chodzi w rozważaniach o naród polski i jego ideę.

Nie oznacza to absolutyzowania albo sakralizowania narodu polskiego, ale możliwe wyrażanie przez dzieło, np. symbolicznie, jak to, co uniwersalne, stało się polskie. Nie oznacza to także sprowadzania wartości nadestetycznych (metafizycznych, transcendentaliów i uniwersaliów) do estetycznych, bo świat idei i zasad podstawowych nie jest kreowany przez sztukę, ale przez nią odsłaniany³². W dziele sztuki pojawiają się jedynie znaki z przypisanymi ikonograficznie znaczeniami odsłaniającymi wartości metafizyczne, albo inne „ekwiwalenty wartości”, czyli elementy posiadające jakości estetycznie wartościowe, które okazują się jakościami wartości, także wartości metafizycznych.

Sztuka współczesna

Uważano i często wciąż uważa się, że jakość odsłaniająca wartość piękna to jakość stanowiąca o artystyczności i wyznaczająca dzieło sztuki. Wydaje się, że to przekonanie bliskie jest Stróżewskiemu, choć wśród fenomenologów i hermeneutów wskazuje się też na wartość prawdy i prawdziwości jako podstawową dla dzieła sztuki³³.

W sztuce współczesnej dochodzi jednak do kontestowania dotychczasowych wyznaczników. Grzegorz Sztabiński, niedawno zmarły artysta i filozof ceniony przez Władysława Stróżewskiego, napisał, że w XX wieku sztuka przestała mieć za cel odsłanianie piękna³⁴. Dzieła w ich odbiorze służyć zaczęły intensywnym doznaniom, np. tragiczności wyrażanej przez ekspresyjną brzydotę albo wzniosłości definiowanej jako nieosiągalny brak

³¹ Por. tamże, s. 118–119.

³² Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne...*, s. 198.

³³ Por. M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9–67.

³⁴ G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, R. II: 2009, s. 111.

reguł³⁵. Sztabiński, obserwując próby „wyjścia sztuki poza estetykę”³⁶, sugerował analizowanie tego, jak dziś dzieła mogą tylko pomagać przy rozpoznawaniu duchowości, czyli tego, co metafizyczne. Dodawał także, że odczuwalny brak poczucia całości opartej na metafizycznym systemie pojęć służących artykułowaniu pragnień transcendentnych powoduje, że ujawniają się one w sztuce jako cząstkowe, przypadkowe i ubogie³⁷. Niepewne rozpoznawanie takich śladów uniemożliwia zawłaszczenie dzieła przez kulturę konsumpcji (przechwytyjącą tylko komunikaty łatwe i oczywiste) zaś brak metafizycznego systemu wypełniany bywa przez prawdę „aktywnego przeżywania” przez artystę. Zwykle albo wcześniej sakralne przedmioty i obrazy okazywać się mogą, przez zmieniany sposób ich wykorzystania, tylko „marginesami transcendencji” (praktyki religijne bywają tylko obserwowane albo „cytowane”, wtedy też zdarzyć się może ich bluźniercze potraktowanie). Obraz pozbawiony swych znaczeń i sensów, ale też nieużyteczny praktycznie, sam może „produkować” transcendencję, a wtedy możliwe są „różne epifanie”. Dochodzi wreszcie do sakralizacji sztuki jako drogi do transcendencji, choć w tym wypadku należałoby mówić chyba o sprowadzaniu wartości nadestetycznych do estetycznych (gdyby do obserwacji Sztabińskiego zastosować filozofię Stróżewskiego).

Grzegorz Sztabiński analizuje tak możliwą obecność metafizyki w sztuce, której kształt wynikający z braku uznawanego przez artystów metafizycznego systemu może nie budzić entuzjazmu Władysława Stróżewskiego. Ten krakowski filozof w swych publikacjach jasno ukazywał sposoby odnajdywania sensu i odsłaniania wartości oparte na czytelnym systemie zasad podstawowych, których poszukuje również ten tekst. Jednak za sztukę współcześnie uznawane są takie, a nie inne wytwory kulturowe. Wydaje się, że nie należy ich ignorować. Być może natomiast uwzględnienie zasadniczej myśli Stróżewskiego i obserwacji Sztabińskiego dotyczących sztuki współczesnej pozwoli na odnajdywanie wartości w tej sztuce, jakby zgodnie z przekonaniem Norwida, że „piękne – wchodzi nie pytając”³⁸. Warto zauważyć, że także łódzki badacz sztuki przestrzegał przed odrzucaniem uniwersalizmu, postrzeganego przez badaczy sztuki współczesnej głównie w kontekście awangardowych mitologii ujednocających tożsamość³⁹.

³⁵ Wzniosłość „nieosiągalna” i „nieprzedstawialna” ma być możliwa dopiero w pozbawionej reguł sztuce postmodernistycznej. Por. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 47–61.

³⁶ G. Sztabiński, *Poza estetyką...*, s. 118.

³⁷ Por. G. Sztabiński, *Margins of transcendence in contemporary art*, „Art Inquiry” 2014, vol. 16 („Margins and Marginalization”), s. 59.

³⁸ C. K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem* [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980, s. 295.

³⁹ Por. G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Universitas, Kraków 2020, s. 279.

Być może wraz z pięknem, które pojawia się na przykład poprzez „marginesy transcendencji” we współczesnych dziełach (także w praktykach artystycznych, działaniach traktowanych jako dzieło) może pojawiać się naród. Odślania się idea narodowa, kiedy na przykład działania Polaków albo wydarzenia czy miejsca dla Polaków ważne przedstawione są jako piękne, bo w piękny sposób, nawet jeśli piękno to trzeba odnaleźć np. w paradoksie marginalizowania idei. Sposoby opisane przez Sztabińskiego jako „marginesy” czy też „produktowanie” transcendencji albo jako sakralizowanie sztuki okazywałyby się bowiem jej metafizycznością, kiedy to jakości dzieła usuwają się dla poznania wartości transcendentalnych. W ten sposób choćby poetyczność (np. paradoksu) odślaniać może piękno, realizowane także w sposobie istnienia narodu, wraz z właściwą mu prawdą, czyli racją jego istnienia, wbrew marginalizowaniu idei. Naród, który realizuje wartości uniwersalne, pojawiać się może też jako metafizyczność w sztuce, nie tylko na zasadach marginesów transcendencji, albo jako krytykowany i zatacający własną ideę, ale także jako obserwowany we wzniosłych praktykach, w aktach miłosierdzia spełnianych przez Polaków czy przez ofiarę ponoszoną dla Polski – dla jej dobra i potwierdzenia racji jej istnienia. Tę rację potwierdzają też przywoływane wydarzenia ważne w historii narodu, ideę polską odślaniać też może polskość symboli współtworzących poetyckie konstrukcje czy obrazy miejsc uznawanych za piękne i typowe dla Polski w jej historycznych granicach.

Jak zatem powyższe refleksje zastosować można do współczesnej sztuki polskiej, ograniczając jej zakres do ostatnich dwudziestu lat? Czy z ich wykorzystaniem uchwycić można „polską formę”, poprzez którą wyrażał się polski *eidos* ostatnich dwóch dekad?

Obserwacje

Nasz śpiewnik to film dokumentalny z 2003 roku. Artur Żmijewski, przedstawiciel polskiej sztuki krytycznej, sam w filmie niewidoczny, przedstawia w nim mieszkańców Izraela. To ludzie w podeszłym wieku, którzy pamiętają ze swego dzieciństwa i młodości polskie pieśni narodowe i religijne (np. polski hymn, *Rotę*, *Boże, coś Polskę*) oraz popularne piosenki (np. *Letnia przygoda*). Poproszeni przez artystę śpiewają je. To współcześnie ubrani goście „domu seniora” albo podopieczni zakładu opiekuńczego, także leżący w łózkach, niekiedy „pod kroplówką”. Krótki (13'35'') obiektywny, jakby socjologiczny zapis, jest formą sztuki współczesnej, eksponowaną zwykle jako instalacja wideo. Takie właśnie obserwacje i ich zapisy stosowane bywają często także wobec praktyk religijnych. Sam autor pracy powiedział,

że to film o przypominaniu sobie⁴⁰. Inne komentarze mówiły o degeneracji pamięci zbiorowej, ale też o „pękniętej tożsamości” i zamieraniu polskości, wcześniej niejako naturalnie obecnej w państwie Izrael, odbudowywanym także przez polskich żydów⁴¹. Obiektywny realizm zapisu służy prawdzie i to prawda jest najważniejszą metafizyczną wartością filmu, uchwytną jako „metafizyczność sztuki”. „Metafizyczności w sztuce” dopatrywać się zaś można w paradoksalnym śpiewaniu przez obywatela Izraela i żyda z wyznania polskiej pieśni religijno-patriotycznej, znanej Polakom z katolickich mszy. Dla wielu może być to przykład „kolonizującego” i „opresyjnego” narzucania Innemu władzy, kultury i religii, które mogło mieć miejsce np. w II Rzeczypospolitej. Może to jednak oznaczać również wznoszenie się ponad podziały oraz zło wpisane w historię. Ponad nimi zdają się być też dobro i piękno, obecne w uśmiechu towarzyszącym śpiewaniu. Być może powrót do czasu szczęścia oraz satysfakcjonujące spełnienie prośby autora filmu spotykają się z tymi właśnie metafizycznymi ideami. Dzieje się tak niezależnie od intencji artysty, który nie kryje podejrzliwości wobec piękna, tak jak i niechęci wobec „łatwego” patriotyzmu⁴². Uśmiech i dobre pamiętanie wydają się jednak podpowiadać, że idee piękna i dobra były jakoś realizowane w przestrzeni i dziejach, kiedy te wspólnie uznawane były za swoje, czyli polskie. To, że takie były, zdaje się potwierdzać polski język, wspólny wciąż dla starszych osób i znacznie młodszego twórcy. Potwierdza to także żywotność pieśni jako realizacji idei polskiej, realizacji właściwej, kiedy odślania ona zarazem idee piękna i dobra. Żywotność wynika wtedy nie tylko z zatracanego zakorzenienia, ale z metafizyczności tych właśnie podstawowych idei, która jest uniwersalna i trwała. Wynika więc ona nie tylko z ulotnej pamięci żyjących. Dla żyjących pamięć służy znajomości idei jako użyteczne narzędzie, nie zawsze jednak doskonałe i „zużywalne”. Prawda o pamięci wynika z metafizyczności sztuki w pracy Żmijewskiego, podczas gdy piękno i dobro pojawiają się, niejako mimowolnie, jako metafizyczność w sztuce, wraz z ideą polską.

Powyższy przykład pokazuje możliwe obserwowanie metafizyczności w sztuce współczesnej, odślanianej w relacji z zatracanym poczuciem polskości. Metafizyczność taka oznaczała zidentyfikowanie idei, pytanie o jej trwałość wyrażaną w kultywowaniu *ethosu* zależnym od pamięci i uczuć, a także od przestrzeni i dziejów odczuwanych jako swoje. W tej perspektywie idea polska wśród polskich żydów w podeszłym wieku, mieszkających w Izraelu,

⁴⁰ Por. *Którędy po sztukę odc. 33* – Artur Żmijewski, <https://vod.tvp.pl/video/ktoredy-po-sztuke,odc-33-artur-zmijewski,28020691> [dostęp: 6.05 2020].

⁴¹ Por. np. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej przeszłości w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010, s. 269.

⁴² Por. *Piękno jest podejrzane. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Piotr Bernatowicz*, „Arteon” 2010, nr 3 (119), s. 20–23.

zdawała się zamierać, odchodzić. Zarazem wskazana rola prawdy, piękna i dobra była już metafizycznością sztuki. Niejako służyła ona metafizyczności w sztuce, bo pokazywała żywotność polskiej idei mimo wszystko. Wzruszająca metafizyczność sztuki uobecniała to, co dobre w polskim *ethosie*. *Ethosie* przypominanym mimo wszystkiego, co dobrym nie było.

Obserwacją było także dokumentalne wideo Artura Żmijewskiego pt. *Katastrofa*. Natychmiast po rozbiciu samolotu z prezydencką delegacją, lecącego 10 kwietnia 2010 roku na obchody siedemdziesiątej rocznicy upamiętniającej zamordowanych w Katyniu polskich oficerów – jeńców sowieckich obozów, artysta rozpoczął rejestrację reakcji ludzi na ulicach Warszawy. Wiele z nich miało charakter żałobnych rytuałów i wiązało się z narodową, martyrologiczną tradycją. Przypominało to o roli ofiary w romantycznym sposobie odsłaniania idei polskiej. Trauma i jej przeżywanie, jednoczące Polaków, przemieniały się jednak w obnażanie zła fundamentalnego dla społecznego konfliktu. Obiektywny w założeniu obraz, zmontowany w godzinny film, wyeksponował jednak szczególnie, jak „początkowy smutek i poczucie jedności zaczynają się przeobrażać, rośnie niezadowolenie, odradzają się podziały społeczne. Kościół katolicki oskarżany jest o próbę zawłaszczenia narodowej tragedii i wykorzystania legendy patriotycznego, konserwatywnego prezydenta, podczas gdy świecka opozycja obawia się wzrostu siły i wpływów Kościoła w państwie”⁴³. Podkreślenie narastającego konfliktu zachodziło mimo słów twórcy: „Kiedy stoję za kamerą, moje wybory nie są ideologiczne. Filmuję różne strony konfliktu. Nie dzielę ludzi na oszołomów i na tych mających słuszne poglądy”⁴⁴. Artysta uważał jednocześnie, że otwarcie tendencyjny (choć przez to autentyczny według Żmijewskiego) był film *Solidarni 2010*, autorstwa Ewy Stankiewicz i Jana Pospieszalskiego, zawierający wywiady z osobami manifestującymi przed pałacem prezydenckim⁴⁵. Między innymi w związku ze sposobem zapisywania wydarzeń pojawiła się opinia, że Żmijewski „używa ludzi”, ale „nie oddaje im głosu”⁴⁶. Postawy ukazywane w filmach artysty skłaniały zaś do oceny, że „artyści krytyczni [...] służą nie tyle społeczeństwu czy Polsce, lecz przede wszystkim własnym karierom”, przez „wykorzystywanie stereotypowego wizerunku Polski jako kraju konserwatywnego,

⁴³ *Telewizyjna premiera filmu Artura Żmijewskiego „Katastrofa”*, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/telewizyjna-premiera-filmu-artura-zmijewskiego-katastrofa> [dostęp: 24.08.2022].

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Autentyczne jest stronnicze. Artur Żmijewski w rozmowie z Pawłem Smoleńskim*, 26.06.2010, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,8065359,autentyczne-jest-stronnicze.html> [dostęp: 24.08.2022].

⁴⁶ *Test tolerancji. Z Piotrem Bernatowiczem, dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, rozmawia Karolina Staszak*, „Arteon” 2015, nr 10 (186), s. 25–27.

charakteryzującego się wielością homofobów, antysemitów i ludzi nietolerancyjnych, wizerunku, który pozwala zachodnim społeczeństwom pozbyć się własnych kompleksów”⁴⁷.

Jakby wpisywał się w taką narrację Alan Sekula, Amerykanin o polskich korzeniach i marksista, który kiedyś fotograficznie portretował Stocznnię Gdańską jako miejsce pracy i wolności. Teraz na jego zdjęciach z serii *Polonia i inne opowieści* pojawił się naród naiwny w swej wizji siebie samego jako wyobrażonej wspólnoty. Reprezentowany był przez amerykańską Polonię dumnie prezentującą biało-czerwone symbole, ale na amerykański „popkulturowy” sposób. Oznaczać to miało poddawanie się władzy obrazów, amerykańskich mitów i własnych fantasmagorii, a przez to życie marzeniami i ułudą. I dla wielu takie właśnie wrażenie pozostawiało po selektywnej obserwacji i fotograficznym sprawozdaniu autorstwa Alana Sekuli⁴⁸.

Ethos polski, związany z nieskrywanym wyrażaniem emocji i umiejętnością wykorzystania ich dla solidarności, w pracach tych jawił się jako zupełnie inny, bo związany z konfliktowością. Polska idea okazywała się zaś tylko naiwnym wyobrażeniem, kuriozalnie wyrażanym.

„Żywe zaangażowanie”

19 listopada 2000 roku na krakowskim Rynku Głównym zapłonęło pięć ognisk podpisanych: nadzieja, wolność, godność, miłość, prawda⁴⁹. Jerzy Bereś, ubrany w czarne, przepastne futro i „kożuszkową” czapę, pchał ku nim z niedalekiej galerii Krzysztofory drewniany *Wózek romantyczny*. Była to *Manifestacja romantyczna*. Manifestacje, własne odmiany sztuki performance, artysta prowadził jeszcze od roku 1968⁵⁰. Twórca eksponował w nich własne nagie ciało, niekiedy ze znakami naniesionymi farbą, prostymi pociągnięciami pędzla, albo z namalowanymi napisami. Zimą, w działaniach na otwartym powietrzu, okrywał się futrem. Nagość ciała korespondowała z surowością rzeźb-instalacji wykonanych z nieobrobionego drewna oraz z mocnym alkoholem, którym artysta częstował widzów manifestacji. Dotyczyły one zawsze istotnych zagadnień i miały być dysputami lub dialogami z poglądami artystów, a także ofiarnymi „mszami” dotyczącymi sztuki, choć zakres tematów bywał poszerzany o zagadnienia dotyczące m.in. romantyzmu i polskości.

⁴⁷ Por. *Ordway Prize dla Żmijewskiego*, „Arteon” 2010, nr 3 (119), s. 4.

⁴⁸ Dorota Łuczak, *Fotograficzna lamigłówa*, „Arteon” 2015, nr 10 (186), 16–19.

⁴⁹ Por. Wydarzenia, „Arteon” 2001, nr 1 (9), s. 48.

⁵⁰ Por. M. Kitowska-Łysiak, *Jerzy Bereś*, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-beres> [dostęp: 11. 05.2022].

Podstawą sakralizowanej artystyczności działań artysty był akt ofiary. Przedmiotem składnej ofiary był wstyd twórcy, poświęcony i oddany w akcie obnażenia się, traktowanym jako konceptualna, intelektualna materia dzieła sztuki⁵¹. Surowe jakości ciała (okrywanego tylko wobec nieznośnego zimna), drewna, sznura, ognia, alkoholu, bliskie estetycznym wartościom brzydoty albo nadmiernej intensywności miały być jednak gwarancją szczerości i przez jakość prawdziwości odsłaniać ostatecznie wartość prawdy. W *Manifestacji romantycznej* wartości odsłaniały dodatkowo symbole. Były to ogniska, źródła „żywych” płomieni. Jako źródła były przyczynami doznawania światła i ciepła, pozwalały na poznawanie dzięki odczuwaniu, często niebezpiecznemu. Symbolizowane poznawanie dotyczyło zasad podstawowych, w *Manifestacji* wprost podpisanych pod ogniskami.

Autentyczność ofiary i konsekwencja Beresia oznaczały prawdę, a jego cielesna nagość stała się uchwytnym „marginesem transcendencji”, tak jak były jej śladem ogniska. Te ślady symbolizujące źródła i przyczyny wartości uniwersalnych wymagają jednak podtrzymywania. Twórca wskazywał co je podtrzymuje i powoduje, że margines transcendencji rozszerza się. Sprzyja temu postawa romantyczna, w której kultywowane jest poczucie polskości. Wtedy artysta zajmuje pozycję wieszczka i kapłana.

Czy możliwa jest współcześnie taka rola artysty? Pierwsza *Manifestacja Romantyczna* odbyła się 18 listopada 1981 roku, w czasie istnienia związku zawodowego Solidarność, mobilizującego szerszy ruch społeczny, uznawany za romantyczną realizację polskości, odczuwanej wspólnie⁵². Istnienie Solidarności, tak jak plan powtarzania *Manifestacji*, przerwał stan wojenny. Powtórzenia odbyły się dopiero w latach 2000, 2006 i 2011 (a także w 2014, dwa lata po śmierci artysty, z udziałem m.in. jego córki Bettiny Beres), wtedy uznano je za żywe pomniki Solidarności⁵³. Symboliczny *Wózek romantyczny*, przeznaczony do transportu wiązek drewna do ognisk, w 1981 roku był ubogi i surowy, jak kryzysowa sytuacja Polski. W 2000 oblepiały go kolorowe reklamy, bo masowa konsumpcyjna kultura tłumiała i polskości, i podstawowe wartości. Postawa romantyczna, w której poczucie staje się narzędziem metafizycznego poznania, była aktywnie przeżywana przez artystę. Realizował on tak „romantyzm wynagrodzonego ryzyka”, różny od „tragicznego, przesiąkniętego [...] ironią,

⁵¹ Zob. J. Beres *Zwidy, wyrocznie, ołtarze; Dzieło czy fetysz oraz Szkic autobiograficzny* [w:] tegoż, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Otwarta Pracownia, Kraków 2002, s. 78–79, s. 110, 168.

⁵² Projekt corocznego rozpalania ognisk nadziei, wolności, miłości, godności i prawdy na Rynku pochodził jeszcze z roku 1975, jego realizacja zakazana przez władze możliwa była dopiero w czasach Solidarności, por. „*Manifestacja romantyczna*” *Jerzego Beresia znów na Rynku Głównym w Krakowie*, <https://www.radiokrakow.pl/kultura/manifestacja-romantyczna-jerzego-beresia-znow-na-ryнку-glównym-w-krakowie/> [dostęp: 4.05.2022].

⁵³ Por. tamże.

nawet szyderstwem”⁵⁴. Bereś wskazał miejsce, w którym wciąż realizowana ma być nieustająco zuchwała walka o wolność i polskość, co nazwano recydywą romantyzmu⁵⁵. Chyba wierzył zarazem, że ryzykowny romantyzm zostanie wynagrodzony, może dlatego że Solidarność ostatecznie zwyciężyła, także w europejskim kontekście, o czym zdawało się świadczyć odbicie pomalowanego biało-czerwono penisa artysty na fladze europejskiej⁵⁶.

Zuchwały, czyli „aktywnie przeżywający” twórca, przez swą ryzykowną ofiarę zajmował stanowisko inne niż popularna ówczesnie sztuka krytyczna, stając się dla jej przedstawicieli „poważnym antagonistą”⁵⁷. Demaskowanie zła przez artystów tego nurtu eksponowało tragizm romantyzmu, oceniany jako sprzeczny z *ethosem* Solidarności⁵⁸. Jerzy Bereś wskazywał natomiast, jak właściwy Polakom ryzykowny, ofiarny i poetyczny romantyzm pozwala rozszerzyć margines transcendencji w sztuce współczesnej, może nawet przywracać jej właściwe miejsce. Rozszerzenie marginesu służy odsłanianiu wartości podstawowych, zatracanych w wygodnej i obojętnej kondycji konsumenta, poddającego się wykorzystaniu. Przy tym zauważano, że „[t]radycja odpowiedzialności za ich [wartości] istnienie to składnik osobowości narodowej, a ona z kolei jest dla Beresia – obok języka, wiary, sztuki – najwyższą wartością”⁵⁹. Bereś, uważał, że Polska jako zbiorowość o cechach samodzielnego podmiotu jest kierkegaardowskim „rycerzem wiary”, biorącym udział w sporze o wartości. Marginesy (proste okrycie, surowe drewno, ognisko) były częścią dzieła-manifestacji. Jednak nie było ono o romantyzmie jako utraconym narzędziu metafizycznego poznania, ale było aktualną realizacją romantycznej postawy przez artystę i metafizyczność jego sztuki.

Ofiara i bezkompromisowość pozwalały i nakazywały twórcy wypowiadać się o rzeczach najważniejszych, a zarazem aktualnych. Działania te dokładnie wpisują się w opisaną przez Sztabińskiego postawę „aktywnego przeżywania” właściwą współczesnemu artyście, uboga surowość radykalnej materii uniemożliwiała też zawłaszczenie przez „konsumeryzm”⁶⁰. Wskazywanie marginesów transcendencji zamieniło się w sakralizowanie sztuki, po to by transcendencję odsłaniać. Odsłanianie wartości podstawowych, transcendentaliów, ukazywane było jako przynależne do polskiego *ethosu* i odbywało się wraz z ukazywaniem idei polskiej.

⁵⁴ J. Hanusek, *Manifestacja romantyczna Jerzego Beresia*, „Arteon” 2006, nr 7 (75), s. 32.

⁵⁵ Por. S. Ruksza, *Bereś w czasach „recydywy romantyzmu*, „Arteon” 2007, nr 10 (90), s. 14–15.

⁵⁶ W. Tatarczuk, *Performance, awangarda i gwiazdy*, „Arteon” 2004, nr 10 (54), s. 38.

⁵⁷ S. Ruksza, dz. cyt., s. 15.

⁵⁸ Por. I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 379.

⁵⁹ J. Żarczyńska, *O wartości najwyższe*, „Arteon” 2014, nr 5 (169), s. 26.

⁶⁰ Por. G. Sztabiński, *Poza estetyzacją...*, s. 126–129.

Artysta, podejmując się jednocześnie nauczania etycznego i tłumaczenia sensu polskości, był wciąż romantycznym kapłanem, także konstruktywnie krytycznym.

Przestrzeń gdańskiej stoczni, znacząca dla polskich dziejów jako miejsce narodzin Solidarności, stała się miejscem symbolicznej obrony śladu polskiego *eidosu*, który wyraził się w historii jako ruch robotniczy i społeczny. Obrona dotyczyła już tylko śladu i była konieczna, bo wolność zdobyta dzięki stoczniowcom i innym polskim robotnikom okazywała się fatalna dla wielu polskich zakładów przemysłowych, poddanych prywatyzacji, często patologicznej, oraz grze wolnorynkowej, często nieuczciwej. O tym mówił także Jerzy Bereś w dokameryowanym performance *Teatr życia* już w 1992 roku⁶¹. Upadającą stocznię, a potem choćby legendarne miejsce z żurawiami portowymi i salą posiedzeń BHP, próbowali ratować również artyści. Michał Szlaga, młody gdański fotograf, wcześniej dokumentujący „żenujące” często życie Polaków i tak Polskę portretujący, zamieszkał w pobliżu stoczni i zatrudnił się w niej⁶². Zaangażował się w sprawy zakładu i obserwował je także od wewnątrz.

Rezultatem opisanej sytuacji było wykonywanie fotografii stoczni i osób z nią związanych, a następnie ich eksponowanie, m.in. we współpracy z powstającym na dawnych terenach zakładu Instytutem Sztuki Wyspa. Wreszcie wybór zdjęć twórca zawarł w „fotoksiążce” pt. *Stocznia Szlaga*, wydanej w roku 2013 i wznowionej w 2021 (już jako *Stocznia*).

Fotografie prezentowały przemysłowy zabytek, który rozwijał się jako niemiecka Stocznia Cesarska, należał także do kapitału angielskiego, wreszcie stał się zakładem polskim. Tu miało miejsce podpisanie porozumień sierpniowych i początek ruchu Solidarność w roku 1980. Po przemianach ustrojowych lat 90. pracę stoczni coraz bardziej ograniczano. Teraz zabytek rewolucji przemysłowej i przestrzeń jednego z najważniejszych wydarzeń w dziejach Polski niszczeje, budynki są wyburzane, urządzenia rozbierane i cięte na złom. To właśnie pokazywały najbardziej znane zdjęcia, czarno-białe i kolorowe. Widać na nich ruiny zatracające kształt budowli, nagromadzenie metalowych, pociętych odłamków złożonych w stosy, powyginaną i obrzuconą drutami leżącą konstrukcję, puste wnętrza, także te kiedyś eleganckie, służące kulturze, „dyrektorskie”, dziś ze spustoszonymi regałami i rozrzuconymi książkami. Na ścianie trwa napis „Niech żyje Lech Wałęsa”, ale za chwilę go nie będzie, bo tynk odłazi płatami. Zabytkowe żurawie jeszcze stoją w tle, ale na pierwszym planie, zamiast wodowanego statku, dwie osoby stoją w maleńkiej łódeczce, niczym w impresjonistycznym

⁶¹ Zob. J. Bereś, *Teatr życia*, reż. W. Janda, J. Knop, film TVP Kraków, 1992.

⁶² Por. K. Zahorska, *Polska Szlaga*, „Format” 2019, nr 81, s. 76–77.

pejzażu. Wreszcie w achromatycznym ujęciu pojawia się symboliczny portowy dźwig, którego ramię, odłamane, leży na ziemi. Symbolicznego charakteru nabierała jednak całość cyklu. Tom dokumentujący proces niszczenia oraz upamiętniający to, co znika, budzić mógł skojarzenia z księgami świętymi. Przestrzeń, w której polski *eidós* wyraził pragnienie wolności, realizując dobro poznane jako prawda, zasługuje przecież na tom jej poświęcony i zarazem uświęcony. Tym bardziej, że takie poznawanie metafizycznych wartości, spotykające się w syntezie realizowanej przez Solidarność z wyjątkową mocą, ukazało najważniejszą może wspólnotowo-emocjonalną jakość polskiego *ethosu*. A o koniecznej relacji wolności i prawdy pisał polski papież. Jednak krzyż, jako część laski trzymanej przez Jana Pawła II, na fotografii powieszony na tej samej ścianie co polskie godło, obecny jest także w widocznie zaniedbanym, opuszczonym miejscu. Zabytkowa przestrzeń różnorodnych transformacji, a przede wszystkim najlepszej może realizacji polskiego *eidosu*, staje się opuszczonym „nie-miejscem”⁶³, nienależącym do nikogo. Gotowe będzie do przejścia przez deweloperów, a potem właścicieli nowo wybudowanych mieszkań oraz niestałych bywalców komercyjnych galerii, emocjonalnie obojętnych wobec dawnej stoczni.

Fotografie z publikacji znalazły się potem na wystawie *Fotografowałem polskiego króla* w gdańskiej galerii Łażnia w roku 2019⁶⁴. Jej tytuł wiąże się z cyklem fotograficznym dotyczącym Polonii i tego, jak polskie *ethnos*, *eidós* i *ethos*, w osobliwy niekiedy sposób, trwają za granicą, co wcześniej krytycznie ukazywał Alan Sekula. Jednak to właśnie zdjęcia „dewastacji” stoczni, znane już z książki, odbierano w Gdańsku szczególnie uczuciowo. Symboliczny leżący dźwig, widoczny na centralnie wyeksponowanej fotografii, zinterpretowany został nawet jako ołtarz. W jego sąsiedztwie można było odnaleźć „męczenników”, czyli robotników i ich wspomnienia, a także „kaplicę” we wnęce, ze zdjęciem ściany przypominającej polską flagę i zespawanego „krzyżyka”, który oryginalny zawisał obok⁶⁵. Symboliczność i sakralna wzniosłość trwały na wystawie i niejako zmagaly się z udokumentowaną uległością wobec „praw ekonomii”, skazujących stocznię na los nie-miejsca, z którym Polacy nie będą już związani pamięcią i uczuciami.

W całości tych działań ślady religijnego *sacrum*, zachowane w formie księgi i ołtarza, odślaniały metafizyczne wartości z udziałem symboli, pokazując, jak udanie niegdyś stawały

⁶³ Por. O pojęciu „nie-miejsca” por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa, 2016, s. 51–73.

⁶⁴ Por. K. Frankowska, *Dźwig w ołtarzu. Msza żałobna za Stocznę w gdańskiej Łażni*, <https://www.tvp.info/43169657/dzwig-w-oltarzu-msza-zalobna-za-stocznie-w-gdanskiej-lazni> [dostęp: 10.05.2022].

⁶⁵ Por. K. Frankowska, dz. cyt.

się owe wartości polskimi. Ślady polskiej wartości, sprowadzone do marginalnych znaków, symbole nawet „rozszerzały”. Symbole były narzędziami oporu we współczesnym zmaganiu się z marginalizowaniem, ze skazaniem na kondycję nie-miejsca przestrzeni, w której realizowana polskość spotkała się z własną ideą i metafizycznymi wartościami. W tym ruchu oporu, samym w sobie znaczącym dla *ethosu* Solidarności, ruchu funkcjonującego w podziemiu w czasach stanu wojennego, kluczowe stało się jednak żywe zaangażowanie artysty. Było nim konsekwentne i długotrwałe poświęcenie się stoczni, praca w niej, dokumentowanie jej pracy i jej dewastacji, uwiecznianie jej bohaterów, śledzenie nawet zagranicznych losów wyprodukowanych w niej statków, wreszcie aktywne włączenie się w działania Instytutu Sztuki Wyspa. Poświęcenie takie było wzniosłe, dlatego może dostrzeżona została na wystawie możliwa sakralizacja. Być może jednak nie tyle Szlaga sakralizował swe działania, ile prawda, odsłaniana i obroniona w artystyczny sposób, okazywała się w nich metafizycznością sztuki, odsłaniającej polską ideę i pokazującej kryzysowy moment, w którym znalazł się *ethos* Solidarności, również służący temu odsłanianiu. Sztuka ta była surowa, kiedy pokazywała dewastację, a poetycznie efektowna i zuchwale odważna, gdy okazywała się „poświęconą” bronią.

Sam Szlaga tak to komentował: „Przez to, że ludzie z zewnątrz nie mieli możliwości poznania tego zakładu od środka, traktowali ten zakład jak masę, może poza historyczną salą BHP, dźwigami, które widać z SKM-ki i bramy wejściowej. Z tego powodu można było łatwo zacząć «oczyszczanie» tego miejsca pod nowe inwestycje. A ja to miejsce poznałem i je pokochałem”⁶⁶.

Aktywność społeczna i budowanie relacji uznawane jest za wyznacznik współczesnej sztuki społecznej⁶⁷, Grzegorz Sztabiński wskazał natomiast wprost konsekwentne i ofiarne zaangażowanie się, jako ślad transcendencji obecny w takiej sztuce⁶⁸. Michał Szlaga związał ten ślad z polskim *eidosem*, wprost mówiąc, jak ważne dla jego poznania są bliskość i miłość.

„Skóra transcendencji” i transcendencji ekwiwalent

Tradycję wieloznacznego intensyfikowania pytań o kondycję i sposób odsłaniania polskiej idei, czyli Polski jako wartości, rozpoczynać może w interesującym nas kontekście jeszcze

⁶⁶ Por. M. Dąbrowski, *Michał Szlaga*, z książki „*Stocznia Szlaga*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/michal-szlaga-z-ksiazki-stocznia-szlaga> [dostęp: 6.05.2020].

⁶⁷ Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 71–72; N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012, s. 124n. Koncepcja Bourriarda głosząca, że stosunki międzyludzkie to współprzebywanie wolnych podmiotów, kontestuje jednak idee społeczeństwa i dobra odsłanianych wspólnie.

⁶⁸ Por. G. Sztabiński, *Przeciw estetyzacji...*, s. 126–129.

Włodzimierz Pawlak. Niepokoiła i zapytywała w emocjonalny sposób jego „rozdrzana” wersja obrazu *Polacy formują flagę narodową*, w której wśród rzędów kresek na biało-czerwonym tle pojawiały się zachwiania i puste miejsca, wypryski, plamy i liszaje (to widać w pracy z 1997 roku, pierwsza wersja z roku 1989 jest „spokojniejsza”). *Przestrzeń logiczna obrazu R* oraz seria *Anatomia samolotu* powstałe po katastrofie smoleńskiej 10 kwietnia 2010 roku kontynuowały tę tradycję. Malarskie reakcje artysty w postaci barwnych i ostrych trójkątnych motywów, coraz bardziej rozbitych, powodowały ocenę, że „biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji”⁶⁹. Emocjonalność neoekspresjonisty wpisywała się w tradycję romantyczną i właściwe współczesności drażnienie odbiorcy.

Ironią, poruszającą pozornie tylko zabawnie, posłużył się Franciszek Starowieyski w *Divina Polonia Rapta Per Europa Profana* (Boska Polska porwana przez świecką Europę). Obraz wystawiony w polskim przedstawicielstwie w Unii Europejskiej w Brukseli w 1998 roku cytował grecką mitologię i historię malarstwa. Nagiej, uskrzydłonej postaci porwanej przez zgeometryzowanego byka, brutalnie przewracającego kolumnę, towarzyszył w tle przestrzenny prostopadłościan, jakby abstrakcyjny „ekwiwalent” transcendencji.

Przerysowane i kpiarskie były już w XXI stuleciu wypowiedzi dotyczące kondycji polskiego *ethosu*. W czerwonym neonie *Polska jakość* Wojciecha Dudy gasło „ć”. Polska istniała „jakoś”, nie wiadomo dokładnie jak i dlaczego. Tegoż autora billboard z 2002 roku przedstawiał rozmazany napis zaprojektowany przez Jerzego Janiszewskiego w 1980 roku⁷⁰, pisany charakterystyczną czcionką (nazywaną niekiedy „solidarycą”), gdzie z Solidarności zniknęło „ar”, co zdawało się pytać, czy teraz solidność ma się stać polskim znakiem firmowym. W „tymczasowym” pomniku Lecha Wałęsy według tegoż artysty troska o losy ojczyzny okazywała się maskowaniem klęski ręką opartą na czole⁷¹. „Konsumpcyjna”, jak kultura masowa i jakby sprzedajna, była *Orlica polska* grupy Łódź Kaliska z 2003 roku. Kobieta stojącą z rozłożonymi rękoma i rozstawionymi nogami, ubraną tylko w buty na obcasach i koronę, sfotografowano na tle białych skrzydeł i ogona polskiego herbowego orła, przymocowanych na czerwonym tle. Obok modelki walały się w nieładzie transportery po coca-coli, po lewej stronie stały pełne transportery. Mural Tomasza Kozaka *Polacy, jeszcze jeden wysilek* (2004) przypominało drażniącą czerwienią, że tytułowy wysilek wiąże się w

⁶⁹ Wypowiedź A. Rottenberg, <https://artinfo.pl/dzieło/dziennik-95d-1998> [dostęp: 20.08.2022].

⁷⁰ Por. *Jerzy Janiszewski*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Janiszewski_\(grafik\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Janiszewski_(grafik)) [dostęp: 14.04.2023].

⁷¹ Por. P. Bernatowicz, *Wańka-wstańka*, „Arteon” 2009, nr 9 (113), s. 16–17.

Polsce zawsze z walką, ofiarą i pożąga. Przewrotność komunikatu polegała na tym, że artysta „trawestując antyreligijny apel markiza de Sade, przekształca Grottgerowskich powstańców w sadystycznych rewolucjonistów. Zabieg ten Maria Janion zinterpretowała jako symboliczny atak na fantazmatyczną figurę Polonii”⁷². Różnorodność kulturową i lokalną oraz postmodernistyczną swobodę w sposobie traktowania polskiego godła wykazywał cykl kolaży Wojciecha Zasadniego *Polskie orły* z 2005 roku.

O trwałości narodowych i religijnych paradygmatów i ścieraniu się wokół nich różnych poglądów mówiły różne prace, m.in. *Oni* Artura Żmijewskiego z 2007 roku. Był to prezentowany jako instalacja wideo zapis warsztatów ukazujących niemożność porozumienia się grup starszych praktykujących katoliczek, Młodzieży Wszechpolskiej (której przedstawiciele chcą Wielkiej Polski Katolickiej), młodych Żydów oraz młodych reprezentantów lewicy⁷³. Ustalenie własnego logo grupy umieszczonego potem na koszulkach i rysowanie albo malowanie swoich wizji Polski na dużych białych kartach w jednym pomieszczeniu było początkowo wzajemnie przyjazne. Starsze panie obwodziły linią formę kościoła, z czasem miał on otwarte drzwi... Pojawił się szczerbiec, ale i na współczesnym kształcie granic Polski napis Polin, także w alfabecie żydowskim. Jednak wraz z dodawaniem szczegółów do poszczególnych rysunków zaczęły pojawiać się „nieproszone” dodatki, dorysowania elementów kontrastujących znaczeniowo, agresywne zamalowywania. Warsztaty zakończyło niszczenie i podpalenie jednej z prac. Tej, w której widać było formę świątyni i gdzie pojawiły się napisy o Wielkiej Polsce Katolickiej. Wspólnoty okazały się „emocjonalne” głównie, stąd brały się konfliktowość i agresja, wywołane m.in. przez odwołanie się do wiary. „Agonalność” sytuacji, w której odsłaniać się miało transcendentalne dobro albo jego brak, czyli zło, dobrze ilustrują słowa: „Tkwimy, właściwie wszyscy, w istic sarmackim paradygmacie, z którego nie sposób się wyłamać, obojętnie jakie mamy poglądy. Można jedynie zniszczyć, spalić symbole wroga, by zastąpić je własnymi”⁷⁴.

Mimo licznych krytycznych i bolesnych wypowiedzi artystycznych, ilustratywne było też przekonanie jednego z uczestników przedsięwzięć artystycznych wyrażone po 10 kwietnia 2010 roku: „10 kwietnia poczułem, że zostałem sam i muszę nieść dalej testament, który spoczął w glinie smoleńskiej”⁷⁵. Dla wielu bowiem Solidarność mimo wszystko zwyciężyła, a reprezentowany przez nią „romantyzm wynagrodzonego ryzyka” skłania do „zuchwałej”

⁷² Tomasz Kozak, <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-kozak> [dostęp: 29.08.2022].

⁷³ Por. Artur Żmijewski, *Them* (2007), <https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9l-PzXU> [dostęp: 15.12.2022].

⁷⁴ R. Jakubowicz, *Strażnik krzyża*, „Arteon” 2010, nr 11 (127) s. 26. Por. też., P. Chodań, *Utrwalanie mitu*, „Arteon” 2011, nr 1, s. 34.

⁷⁵ Tamże.

obrony uniwersalnych wartości, które w Polsce udało się zrealizować. Tak zdawał się mówić Jerzy Bereś, artystycznej „obrony” dopatrywać się można było w opisanym działaniu Michała Szlagi.

Wciąż jednak podważało martyrologiczny patriotyzm sprowadzenie tradycji do zamykanych w walizce krzyża, polskiej flagi i znicza w *Przyborniku prawdziwego Polaka* (2010) Jerzego Kosalki. Ten sam twórca pokazał też na ekspozycji *Gorzki to chleb jest polskość*⁷⁶, prezentowanej w jeleniogórskim BWA, zamkniętą w butelkach i gotową do podpalenia *Polską żółć* z 2007 roku. Zacytowane słowa Cypriana Kamila Norwida skupiały jako motto opisanie prace w 2014 roku. Transformacje prowokacyjnie bezgłowego polskiego orła złożonego z samych symetrycznie poukładanych piór i szponów albo zanikającej i niszczącej, ale odradzającej się polskiej flagi pokazywali Jarema Drogowski (*Kto ty jesteś*, 2013) i Krzysztof Wojciechowski (*Streszczenie*, 2010). Prace prezentowano na wystawie kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej *W sercu kraju* w 2013 roku. W sitodrukowym plakacie Szymona Szymankiewicza pt. *Godło* (2017) pozostało czerwone tło, a nad nim korona. Końcówki białych piór skrzydeł dwóch wysuniętych za tło orłów wystawały tylko przy jego krawędziach, ilustrując rozdzielające rozdwojenie postaw Polaków, których herb zanika w rezultacie tego rozdwojenia, pozostają tylko iluzoryczne pozostałości pozorujące wolność i władzę. Symboliczne stawało się hasło „śmierć polonii” napisane na ścianie kamienicy i dotyczące oryginalnie zapewne piłkarskiego klubu, przy którym to napisie figurę wykonywała baletnica, może w tańcu umierającego łabędzia (Wojciech Szuster, *Polonia*)⁷⁷. Jan Buczek w asamblażu *Trytykolandia* (2020) tytułowymi trytytkami usiłował scalić współczesny geograficzny kształt podzielonej Polski, tymczasowo, prowizorycznie, byle jak, na pozór.

Czy zatem jest czego bronić? A jeśli, to jak? – najbardziej chyba efektywnie zapytywał Piotr Uklański, polski twórca mieszkający w Nowym Jorku. Eksponował on symbole narodowe jako podstawowy materiał swojej sztuki. Były to np. biało-czerwony sztandar z emalii i szkła oraz rzeźbiarski orzeł na paryskiej wystawie *Polonia* w 2005 roku, a trzy lata później na wystawie *Biało-czerwona* w Nowym Jorku, rozmyta czerwień na obrazach podpisanych nazwami dzielnic walczących w Powstaniu Warszawskim i znów z rzeźbą orła (wg wizji Stanisława Szukalskiego). W 2007 roku artysta ustawił na betonowym nabrzeżu likwidowanej Stoczni Gdańskiej, w sąsiedztwie symbolicznych dźwigowych żurawi, kilkutyśniczną grupę żołnierzy w czerwonych bluzach. Stali oni tak, że widziani z góry tworzyli wielkie logo

⁷⁶ Wojciech Wojciechowski, *Patriotyzm nasz powszechny*, 9.10. 2014, <https://old.nj24.pl/article/patriotyzm-nasz-powszechny> [dostęp: 19.08.2022].

⁷⁷ Por. A. Salamon-Radecka, *Eidos Polska*, „Arteon” 2018, nr 12 (224), s. 7.

Solidarności, według wspomnianego już projektu Jerzego Janiszewskiego z 1980 roku. Taka Solidarność, znak, wspólnota ludzi, jedność, została sfotografowana. Chciałoby się powiedzieć, że ostatni polski romantyczny zryw, może przez swą pokojowość odchodzący od insurekcyjnej tradycji, trwał i zyskiwał „żywy pomnik”. Projekt korzystał z pomysłu zastosowanego w roku 2004, kiedy to profil Jana Pawła II ukształtowała „wielorasowa” grupa brazylijskich żołnierzy, sfotografowana z góry⁷⁸. Wskazywało to na papieża-Polaka, który jednoczy w pokojowy sposób. W myśl prowadzonej tu interpretacji pokojowa postawa wynika stąd, że Karol Wojtyła poznał uniwersalne wartości dzięki wierze, co właściwe ma być dla Polaków. Przyjąć można, że dlatego właśnie sfotografowane z lotu ptaka białobrązowe kontury reprezentowały sztukę polską na biennale w San Paulo. Teraz polscy żołnierze, zebrani razem, tworzyli jedno, tak jak jedno stanowił naród w swej większości w 1980 roku. Realizacja jednego z transcendentaliów zachodziła paralelnie jako metafizyczność w dziele, które mówiło o niegdysiejszym jednie narodowym i jako metafizyczność dzieła, scalającego razem ludzki materiał. Przestrzenne scalenie zostało zatrzymane w czasie jako jedno, poprzez fotografię. Przez ten paralelizm zachodziła ekwiwalentność jedna „zbiorowego” napisu i metafizycznego jedna narodu, scalanego niegdyś przez Solidarność.

Jednak artysta wprost powiedział, że nie jest to hołd dla Solidarności, a interpretacje podchwyciły stwierdzenie o znaku pustym, „wypranym ze znaczenia”⁷⁹. Wcześniej, w 2005 roku, na paryskiej wystawie *Polonia*, zwykły napis Solidarność uchwycony na zdjęciu wśród stoczniowych budowli był zamazany. Później, w roku 2015, na wystawie *Fatal Attraction* (Fatalne zauroczenie) w nowojorskim Metropolitan Museum, fotografii grupy scalonej przez związkowe logo towarzyszyła taka, na której żołnierze rozchodzili się i napis był nieczytelny. Na tej ekspozycji, a także w późniejszych *Dziś dajemy wam tylko pamięć* i *Polska. Piotr Uklański*, pojawiały się zwykłe, jakby „amatorskie” zdjęcia pomników oraz wyrafinowane ujęcia natury. Fotografowana była ona często w miejscach pamięci, nabrzmiałych znaczeniami, choć w kadrach nie było to uchwytnie. Nawracając stale do tego, co polskie (i co potrafi zauroczyć), twórca prowadził też prowokacyjną grę polegającą na „przechwytywaniu”. Tak Uklański nazywał ostentacyjne cytowanie i fotografowanie dzieł polskiej awangardy i neoawangardy oraz eksponowanie tych zdjęć obok własnych prac. Wywoływało to

⁷⁸ Por. P. Uklański, *Bez tytułu (Jan Paweł II)*, <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/uklanski-piotr-bez-tytulu-jan-pawel-ii> [dostęp: 6.05.2020].

⁷⁹ Por. E. Gorządek, *Piotr Uklański*, <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-uklanski> [dostęp: 22.04.2022]; S. Ruksza, dz. cyt., s. 15.

kontrowersje, związane nie tylko z kpiarskim potraktowaniem metod współczesnych artystów i sposobu ich nazywania⁸⁰.

W 2012 roku na „urodzinowej” wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie powtórzona i rozszerzona została fotograficzna seria *Naziści* (gwiazdy światowego kina w hitlerowskich mundurach), niegdyś uszkodzona „szablą Kmicica” przez Daniela Olbrychskiego. Wraz z białym orłem i dyskotekowym parkietem oraz wybraną przez artystę muzyką seria zdjęć tworzyła całość nazwaną *Bez tytułu (Polska Über Alles)*. Ekspozycja zatytułowana była jednak *Czterdzieści i cztery*. Ilość lat przeżytych przez twórcę wpisywała się w cytaty z mickiewiczowskich *Dziadów*, tak jakby Uklański miał stać się zbawicielem Polski zapowiadany przez romantyków. Według interpretatorów „krytyczne spojrzenie na pociągające wyobrażenie nazizmu i jego realizacje w światowym kinie zostało zastąpione spojrzeniem wyczulonym na polski, narodowy sen o potędze”⁸¹. Krytyczną ironię wzmacniała jeszcze rzeźba *Deutsch-Polnische Freundschaft* (2011, z ekspozycji *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, prezentowana w 2013 roku na wystawie *W sercu kraju*), w której polski orzeł zlewał się z hitlerowską „gapą”. Monumentalnemu napisowi *Krzycząc: Polska!* cytującemu wiersz Juliusza Słowackiego i otwierającemu wystawę w warszawskim Muzeum Narodowym w 2018 roku towarzyszyły fotografie wykonane przez artystę na Marszu Niepodległości, nazwane *Bez tytułu (Krzycząc: Polska!)*, niepokojąco pytające o radykalizację narodowo-romantycznych postaw⁸².

Wydaje się, że wśród tych zabiegów Uklańskiego i ich komentowania wyłoniły się dwa znaczące pytania. Pierwsze wiązało się z diagnozowaną utratą *eidosu* polskości. Przypominało ono, że poczucie *eidosu* Polacy posiadają dzięki romantycznej postawie, realizowanej i symbolizowanej na przykład przez Solidarność. Może nawet romantyczność ważniejsza jest niż wolnościowość rozumiana jako swoboda, albo „swa-wola”. Warto zauważyć, że sam twórca napisu *Solidarność* z 1980 roku, Jerzy Janiszewski, w 2017 roku napisał charakterystycznym krojem „3 × nie”, wpisując się w protesty środowisk proaborcyjnych. Wsparcie dla rozumienia wolności jako nieograniczonej realizacji swej woli nie zdobyło jednak popularności. Drugie pytanie Uklańskiego dotyczyło natomiast języka, z pomocą którego kształtuje się *ethos*. Romantyczność, która potrafi zauroczyć, przynależy właśnie do jakości polskiego *ethosu* i

⁸⁰ Por. Karolina Staszak, *Problemy z językiem oraz Prawo do bezprawia*, „Arteon” 2015, nr 10 (186), s. 3, 18–20.

⁸¹ Ł. Zaremba, *Obrazoburcy i balwochwalczy*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4271-obrazoburcy-i-balwochwalczy.html> [dostęp: 20.08.2022].

⁸² Por. P. Rypson, *Informacja nt. pracy „Krzycząc: Polska!” Piotra Uklańskiego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 31.10.2018, <https://www.mnw.art.pl/aktualnosci/informacja-nt-pracy-krzyczac-polska-piotra-uklanskiego,492.html> [dostęp: 20.08.2022]. Por. też K. Stanisławski, *Piski i krzyki*, „Format” 2019, nr 81, s. 22–25.

właściwego mu języka. Nie chodzi tu o mowę etnicznie powiązanej grupy, ale o język jako sposób myślenia, poznawania i pamiętania, także poprzez obrazy. Polskie myślenie obrazami zdeterminowane jest historycznością i poetycznością, z tym chyba Uklański się zgadzał. Wydawać się może, że artysta krytycznie wskazał na możliwe rezultaty takiej postawy. To niemal fetyszizowanie każdego dziedzictwa i „doszukiwanie się” symboli we wszystkim⁸³. W tym Uklański chciał zrobić wyłom, przynajmniej w dziedzinie sztuki. I dosłowny uczynił, choć w innym swym działaniu. Wybił bowiem dziurę w murze krakowskiego Muzeum Narodowego pośród ciągu wspomnianych własnych fotografii polskich widoków.

Dokonując takiego „wyłomu”, wpisał się wszakże Uklański w poetyczne właśnie myślenie. Jednoczesne przenośne działanie i dosłowna realizacja metafory to zeugma⁸⁴, paradoksalna poetycka figura. Znamienna była efektowna paradoksalność właśnie, może wręcz pompatyczność emocjonalnego gestu, podobna jakościowo do intensywności hiperbolizowanego, grupowego napisu. Ten napis wykorzystywał też poetyczność paralelizmu, konstruuje ekwiwalent jedna i narodu zarazem. Być może w takich efektownych jakościach, konsekwentnie wybieranych przez Piotra Uklańskiego, pytającego o kondycję polskiego *ethosu* także kryją się marginesy transcendencji i metafizyczność sztuki? Przecież uchwyceniu metafizyki służyła sztuka efektownego sarmackiego baroku i emocjonalnego romantyzmu opartego na idealizmie niemieckich filozofów, ale i polskim mesjanizmie. To było uchwycenie możliwe nie tylko dzięki wykorzystaniu tradycyjnej chrześcijańskiej ikonografii, ale i dzięki efektowności, uczuciowości, malarskiej barwności i poetyczności. Ironiczne pytanie o kondycję „pustego symbolu” byłoby nie tyle smutną diagnozą, ile patetycznym wezwaniem do odbudowy *ethosu* potwierdzającego jedno polskiego *eidosu*. Wezwanie ogłosił twórca świadomy wagi „najbardziej zasadniczego pytania: kim właściwie są Polacy? Dokąd zmierzamy (jako naród)? Co kształtuje nasze poczucie tożsamości, historii, zbiorowe cele?”⁸⁵. Działania artysty zawierałyby postulat ponownego wypełnienia symbolu, wyrażony we współczesnym języku wizualnym. Sposób wyrażania stosowany przez Piotra Uklańskiego, efektowny i paradoksalny, właściwy dla tego języka, jakościowo przywoływałby zarazem sarmacką i romantyczną efektowność.

Grzegorz Sztabiński pisał za S. Brent Rodriguez-Plate o „skórze transcendencji” uchwytnej w intensywnym, a nawet prowokacyjnym wykorzystaniu religii w działaniach

⁸³ Por. E. Gorządek, *Piotr Uklański...*

⁸⁴ Por. A. Okopień-Sławińska, [hasło:] Zeugma [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 587.

⁸⁵ P. Uklański, za: E. Gorządek, dz. cyt.

współczesnych twórców⁸⁶. Być może w jakościach preferowanych przez Uklańskiego w związku z polskością, wykorzystujących estetyzację i intensywnie działających, także kryją się marginesy idei polskiej, wyrażanej często w emocjonalnej efektywności, które będą uchwytnie dla współczesnych Polaków. Być może wrażliwa i samoregenerująca się powierzchnia skóry odrodzi polskie i solidarnościowe jedno nie tylko jako jego ekwiwalent.

Estetycznie wartościowa jakość błękitu narzucała się w odbiorze instalacji *Epoka Błękitu* (2017) autorstwa Jakuba Woynarowskiego i Jakuba Skoczka. Jakość ta, zgodnie z zamierzeniem twórców, odsłaniała estetyczną wartość nieskończonej głębi i ponadestetyczną metafizycznego spokoju⁸⁷. Wraz z sześcienną formą przestrzeni, która właściwa ma być Nowemu Jeruzalem, stanowiły one nie tyle ślady i marginesy, ile wizualne ekwiwalenty wartości metafizycznych. W centrum tej zwizualizowanej metafizycznej przestrzeni zawarta była kula, przedzielona w połowie średnicą o „zębatach” krawędziach, powleczonej siecią jakby neuronów. Wyrastała niejako z dwóch kolumn, utrzymujących ją od góry i dołu. Instalacji towarzyszyła projekcja ukazująca gwałtowne manewrowanie feretronem przez „obraźniczkę” podczas rytualnej kaszubskiej procesji, zaskakujące dla innych polskich katolików. Nagrany i odtwarzany kolaż tekstów Witolda Gombrowicza i prymasa Stefana Wyszyńskiego, zaskakująco tworzący spójną całość, dopełniał pracę. Komentarz odautorski pozwalał uchwycić ślady, znaki i symbole polskość, które odsłaniać miały miejsce i kształt polskiej idei pośród transcendentaliów. Zaskakująca była koherentność słów pisarza kontestującego tradycyjną polskość i prymasa pielęgnującego religijność kształtującą polskie zwyczaje. Rytuał pokłonu feretronem, który poza Kaszubami jest niezrozumiały, równie osobliwie sugerował istnienie różnicy, która jest częścią jedności polskich wiernych. Tę różnicę symbolizowała wreszcie poszczerbiona szczelina dzieląca kulę na poziomie średnicy. Różnica dzieląca Polaków światopoglądowo, szczególnie w stosunku do nowoczesności, zdaje się rozrywać harmonijny, myślący i wrażliwy *eidōs*, niejako przedmiotowo („ekwiwalentnie”) wyobrażony w formie idealnego kulistego kształtu (tak w sztuce odsłaniała się jego metafizyczność). Mimo pęknięcia sfera pozostaje jako jedno trwające w metafizycznej pełni – to zdawała się podpowiadać instalacja. Naraz estetycznym ekwiwalentem i możliwym symbolem transcendencji było immersyjne pochłanianie widza spokojną emanacją wzniesłego błękitu, który jedna i uspokaja. Zatopienie się w błękitcie, symbolicznie metafizycznym, kończyć mogło

⁸⁶ Por. G. Sztabiński, *Margins...*, s. 60.

⁸⁷ Por. Jakub Woynarowski, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/woynarowski-jakub/> [dostęp: 6. 05. 2022].

doświadczenie tych elementów „skóry” transcendencji, które bywają groźne, szarpiące i gryzące, gdy jednu towarzyszy różnica.

Kształt i wymowa pracy potwierdzać miały, że konserwatyizm polski może, lub nawet musi, być awangardowy, gdyż zniszczone przez totalitaryzmy dziedzictwo wymaga nie tylko rekonstrukcji, ale i aktywnego konstruowania⁸⁸. Rytualny i paradoksalny *Pokłon* obraźniczek miał być alegorią takiego polskiego „awangardowego konserwatyzmu”, a *Epoka błękitu* może jego współczesną realizacją, efektowną przez immersyjność i wzniosłość. Jakości tych wartości służyły wizji, w której symbolicznie ukazana idea polska zachowywała swe transcendentalne jedno mimo różnic ujawnianych w realizacji *ethosu*.

W stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości, w 2018 roku, młody artysta Łukasz Huculak stworzył obraz *Geopolityka*. To praca o wymiarach 90 × 80 cm, namalowana w tradycyjnej technice temperowej, zgodnie z żywionym przez twórcę upodobaniem do tradycji połączonym z pragnieniem „dostrzeżenia jakiejś nieoczywistości zjawiska istnienia i zjawiska widzialności”, co bywa źródłem „metafizycznej przygody”⁸⁹. Jakość jednolitej czerni jest w malowidle płaszczyzną, z której wyrwano fragment, przez co odsłonił się widok na skalisty, górski krajobraz, szaro-siny, z akcentami bieli i tyleż widzialnymi, co domyślnymi sygnałami zieleni i brązu. Szczyty gór widać z oddali, są ujęte pejzażowo. Obraz jest częścią serii *Jaskinie*, domyśleć się można, że to widok z wnętrza jednej z nich. Po chwili widz orientuje się także, że obrys otworu to kontur granic II Rzeczypospolitej. Czy ten kontur i ziemia przezeń wydzielona dawała właściwy ogląd rzeczywistości państwa wielonarodowego, którego racją bytu była realizacja polskiego *eidosu*? Tytułowa dla malowidła sztuka zarządzania ziemią, czy też jej wykrojonym skrawkiem, dla dobra wspólnego, oznaczać musiała akceptację *eidosów* innych. Czy to, by częścią polskiego *ethosu* stało się nie „narzucanie się” z *eidosem* własnym, ale jak najlepsze docenienie narodowości odmiennych, czyli z innym solidarność i bliskość, dawać miał wgląd w to, co jest poza jaskinią? Jaskinia daje „swoim” bezpieczne schronienie i jest w niej swojo, jakby to może ujął Stróżewski, ale ograniczenia poznawcze jej właściwe mogą stawać się niewolą, co w słynnej metaforze wykorzystał Platon. Tłumaczenie symboli zgodnie z ikonografią zrozumiały nie tylko przez Polaków, wskazuje górę jako miejsce spotkania ze Stwórcą, jaskinię zaś nie tylko jako platońskie miejsce „uwięzienia” zmysłów, ale też nietknięte

⁸⁸ Termin ten stworzył Zbigniew Warpechowski, który wierzył, że w swoich performance'ach był mu konsekwentnie wierny, por. Z. Warpechowski, *Konserwatyizm awangardowy*, Otwarta Pracownia, Kraków 2014.

⁸⁹ *Postęp w sztuce jest niemożliwy. Z Łukaszem Huculakiem rozmawia Bogusław Deptuła*, http://www.huculak.pl/PL/teksty_wywiady/wywiad_02.html [dostęp: 5.05.2022].

łono Maryi, z którego narodził się Zbawiciel⁹⁰. Może więc ten kształt pozwalał odsłaniać zakorzenie w ziemi danej narodowi i jego metafizyczne źródło, przyczynę istnienia w przestrzeni wyodrębnionej dla siebie i w swoim czasie, ale także by być blisko z Innym.

Czas właśnie uchwytany w rzeczach ważny jest dla artysty⁹¹. W kształcie II Rzeczypospolitej powraca czas polskiego *ethosu*, który został zniszczony, tak jak miał być zniszczony polski *eidos* w imię geopolityki totalitarnego narzucania *eidosów* obcych. Być może jednak to, co dobre z owego czasu, warte jest odrodzenia wraz romantyczną poetycznością i sarmacką, barokową efektywnością? Takie pytanie zadaje chyba artysta, podpowiadając, że uchwycenie tego, co dobre, oznacza wgląd w metafizyczne wartości. Sugeruje to wykorzystanie dawnej ikonografii i symboliki górskiego pejzażu jako ekwiwalentu „przestrzeni” metafizyki. Przez wgląd w nią możliwe jest zobaczenie piękna barwnych niuansów, które budzą uczucia wśród jednolitej, chłodnej, achromatycznej tonacji. Tak jak to dzieje się w obrazach Giorgio Morandiego, o których artysta lubi wspominać⁹². I góry Łukasza Huculaka, widziane z jaskini, niosą w swych barwnych jakościach pamięć o kolorystyce chłodnej, szaro-białej albo bladozielonej, tak subtelnej w martwych naturach i pejzażach magicznego realisty z Włoch. Asceza Morandiego służy pięknu, gdy w jej obrębie delikatnie zaznacza się barwne zróżnicowanie, pielęgnowane jako solidarna całość. Niuanse jedna okazywać się mogą poetycką paralełą dla różnorodności i jedna II Rzeczypospolitej. O Morandim właśnie pisał w okresie międzywojennym Józef Czapski⁹³. Arystokrata pielęgnujący w sztuce to, co najlepsze, z myślą by to było polskie. W tym pielęgnowaniu trwało współtworzone przez Czapskiego dziedzictwo II Rzeczypospolitej i właściwy jej czasom *ethos* służący polskiemu *eidosowi*. Jego transcendentną wartość odsłania interpretacja rozszerzająca „marginalne” niuanse barw i symbolicznego zarysu.

Nieuniknioność ofiary

Wydaje się jednak, że polskość, czyli jakość idei polskiej rozumianej jako wartość metafizyczna, nieuchronnie wskazuje, że nieusuwalność metafizyki oznaczać musi nieuniknioność ofiary. Ofiara przełamuje bowiem „zwykły” tok codziennego życia i wykracza poza pragmatyczną koncentrację na indywidualnym losie dla odsłaniania idei, wartości, albo dla wskazywania transcendentaliów. Może to być zuchwała ofiara z własnego wstydu albo

⁹⁰ Por. K. Stężalska, *Leonardo da Vinci „Madonna wśród skał”, Niezła sztuka*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/leonardo-da-vinci-madonna-wsrod-skal/> [dostęp: 6.05.2022].

⁹¹ *Postęp w sztuce jest niemożliwy*, dz. cyt.

⁹² Tamże.

⁹³ Por. np. J. Czapski, *Konieczność i łaska* [w:], tegoż, *Patrząc*, Znak, Kraków 2016, s. 388.

ofiara mozolnej pracy, która stawia opór i staje się częścią społecznej sztuki, odsłaniającej metafizykę także przez swą intensywność. Ofiarę poniosła II Rzeczpospolita, tracąc swoją państwowość, i Solidarność zdelegalizowana podczas stanu wojennego. Ofiarę ponieśli tworzący ją robotnicy, kiedy na skutek źle wykorzystywanych wolnościowych przemian tracili pracę.

Złożenie ofiary oznacza często znalezienie się w sytuacji granicznej⁹⁴. Śmierć jest taką sytuacją i metafizyczność najpełniej odsłania się w ofierze z własnego życia. Ekspozowanie utraty i śmierci jako ofiary, której celem jest odrodzenie, także w kontekście bytu narodowego, ma być typowe dla polskiego, romantycznego mesjanizmu. Mimo krytyki takiej postawy dostrzec ją można we współczesnej sztuce polskiej.

W tytule i treści trzeciego rozdziału *Beatyfikacji*, cyklu obrazów i tekstów Marka Chlanda z lat 2006–2007, spotykają się Marek Rothko i Wanda Boniszewska. Rothko to amerykański artysta żydowskiego pochodzenia (właściwie Markus Rothkowitz), oczekujący, by w jego abstrakcyjnym malarstwie barwnych płaszczyzn odnajdywano „zamrożone” podstawowe sytuacje egzystencjalne⁹⁵. Wanda Boniszewska to polska zakonnica, mistyczka i stygmatyczka.

Amerykański malarz wyrażać chciał malowidłami lęk, radość, ekstazę i wierzył w ich moc czynienia cudów⁹⁶. Marek Chlanda przedstawia czyste białe płaszczyzny oczekujące na barwę w atelier, na szaro-zielonym albo czerwono-brązowym tle. Choć można mieć też wrażenie, że to tylko biała plama ścieka po obrazie, powiewając niczym pionowo rozwieszony prześcieradło. Gdy pochylony Rothko bawi się z kotem, w scenie przemalowanej ze zdjęcia (jego raster jest w malowidle aż nazbyt wyraźny), przez białą płaszczyznę obok biegną poziome niebieskie linie, rozedrgane paciorkami, „udzielające” jakby błękitu całej powierzchni. Jedną z tych linii pozostaje, obok znów przemalowanego portretowego ujęcia, na zakończenie pierwszej części rozdziału. Wtedy polski artysta pisze o dawnym mistrzu: „postawił na definitywną nieszczelność i przeciął sobie żyły w obu rękach”⁹⁷.

W podobne paciorki przekształcają się pęcherze i zacieki albo pajęczyny krwionośnych naczynek na malarskich płaszczyznach, gdy stają się one jakby zniszczoną skórą stygmatyczki,

⁹⁴ Wg Jaspersa drogą sięgania transcendencji i istoty świata przez człowieka jest m. in. doświadczenie sytuacji granicznych, np. porzucenia, nieuleczalnej choroby, śmierci, utraty, winy, także walki. Doświadczając jednocześnie takich sytuacji i metafizyki, człowiek odnajduje tożsamość. Por. K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwiciński [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 186–242.

⁹⁵ Por. M. Chlanda, *Beatyfikacje, III. Mark Rothko, Wanda Boniszewska*, <https://marek-chlanda.com/beatyfikacje/> [dostęp: 2.05.2022].

⁹⁶ J. E.B. Breslin, *Mark Rothko – A Biography*, The University of Chicago Press 1993, s. 239, [za:] M. Chlanda, dz. cyt.

⁹⁷ M. Chlanda, dz. cyt.

która jako więźniarka gułagu dzieliła losy Polski i Polaków. I jako taka „przejmowała (przyjmowała) cudze choroby”, a „jej ciało było psychosomatycznym polem manewru sił i mocy spoza potoczności”⁹⁸ – pisze Chlanda. Z szarego tła z błękitnym poziomym pasem wyłania się z boku pionowy, ale wygięty, pochylony kształt. Choć błękit przechodzi w zieleń, miejscami różowieje, to ciało jest ledwie widoczne, jakby przeświecone. Obraz prawą krawędzią, przy której jawi się cielesna forma, łączy się w dyptyku z czarno-szarą płaszczyzną, jaśniejsze akcenty odsłaniają w niej twarz, tytuł całości brzmi *On tu jest*. Tytuł powtarza się w kolejnych obrazach serii, cielesność bywa w nich sprowadzana do szarego tła z różowoczerwonymi rozpryskami jakby popękanych naczyń krwionośnych albo obnażonych tkanek. Innym razem ledwie zarysowane głowa i tułów rozmywają się w achromatyczny, rozmyty kształt leżący na łóżku. Szeregi czarnych punktów biegną liniami, w ciebie, jego wnętrzu, na skórze albo w przestrzeni obok. Mogą wydać się niekiedy znamionami wybroczyn albo nowotworowych skaz, śladami bólu. Aż zamieniają się w różaniec, który w zbliżeniu rozpoczął serię malowideł. Powtarzany tytuł podpowiadał, że *On tu jest*, ale obraz pokazywał, że On jest w cierpieniu i modlitwie. Cierpienie, prawdziwe i trwałe, odczuwane jest fizycznie i psychicznie, a jako takie uchwytnie bywa dla nauk empirycznych. Jednak sens tego cierpienia, niosącego wolność od zła przez ofiarne przyjęcie na siebie i cierpienia, i wywołującego je zła, odsłania się w poznaniu metafizycznym. Temu poznaniu służy różańcowa modlitwa, zdaje się głosić seria Chlandy.

Prawda cierpienia jako ofiary w imię dobra, odkrywana przez mistyczną modlitwę, zestawiona jest z drogą poznania wyznaczoną przez Marka Rothkę, który ukazywał plastyczne, abstrakcyjne ekwiwalenty wartości metafizycznych w swej sakralizowanej sztuce. Być może samobójcza śmierć była ofiarą poniesioną za poznawanie i odsłanianie metafizyki?

Pokazanie Marka Rothki i Wandy Boniszewskiej to metafizyczność w sztuce, czyli sztuka o metafizyczności ofiary z siebie, ponoszonej w imię metafizycznego poznania. W podobny sposób interpretować można życie innych postaci przedstawionych przez Marka Chlandę w serii *Beatyfikacje*. W dużej części to postaci różnorako związane z Polską. To m.in. Katarzyna Kobro, Andrzej Szewczyk, Janusz Korczak, Stanisław Musiał, Jerzy Grotowski. Ich różnorodność i związek każdej z nich z ważnym dla niej motywem sugeruje różnorodność interpretacji. Jednak dla czegoś są one „beatyfikowane”, błogosławione i wyróżnione. Motywem przewodnim są „kropki i kółka” układane w szeregach⁹⁹. Może najlepszą podpowiedzią dla ich wytłumaczenia są paciorki różańca związane z cierpieniem i ofiarą

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Por. M. Haake, *Wyróżnienie i uobecnienie*, „Arteon” 2010, nr 2 (118), s. 11–13.

Wandy Boniszewskiej. Takie ofiarowanie cierpienia w imię dobra postrzegane bywa jako polskie, co najmniej od czasów romantycznego mesjanizmu. Może być to „ofiarowanie” wpisane w płataninę paciorków różańca, często odmawianego w Polsce. Odmawianego w poczuciu zaufania i chęci oddania czci Maryi, która jest Królową Polskiej Korony od czasu jasnogórskich ślubów króla Jana Kazimierza. Odmawianego po to, by poznać metafizyczną Tajemnicę, także w jej „bolesnym” aspekcie.

Przy tym „męczennicza” tradycja i religijność uznawane za polskie byłyby dobre dlatego także, że słowo *religare* oznacza „ponownie związywać”¹⁰⁰. Różańcowy symbol, łączący różne prace, różnych artystów i różne postacie wrażliwe na transcendentalia, sugeruje drogę metafizycznego poznania przekraczającą różnice. Ofiara i modlitwa, właściwe dla polskiego *ethosu*, odsłaniają dobro i jedno wraz z ideą polską. Tak zdaje się mówić Marek Chlanda, gdy czytamy jego cykl jako hagiograficzną metafizyczność w sztuce. Metafizycznością sztuki jest malarska symboliczność, tłumacząca sens ofiary na polskim przykładzie.

Trap Jerzego Kaliny z 2018 roku w pierwszym z nim spotkaniu eksponuje jakość czerni. Jako estetycznie wartościowa nabiera ona znaczeń ciemności i skończonej głębi, symbolizuje śmierć i żalobę. W odpowiednim kontekście barwa ta odsłaniać może ponadestetyczną wartość metafizycznego braku, nieistnienia albo zła. Chociaż marmurowy blok narastający równymi stopniami do wysokości dziewięciu metrów, stojący jako samotna bryła na placu Piłsudskiego w Warszawie, mógłby też zostać uznany za ekwiwalent samego istnienia, minimalistycznie niemy, ogromny i jednolity, o „niemodulowanej barwie”¹⁰¹. Czerń oznaczałaby wtedy „nadmiar widzialnego”, jako „suma wszystkich potencji”, przekraczająca zmysłowe możliwości i doświadczana jako modus nieskończoności¹⁰². Czy może przeciwnie, barwa otwierać mogła bezprzedmiotową nicość, jakiej poszukiwał Kazimierz Malewicz, malując *Czarny kwadrat na białym tle*¹⁰³?

Tak rozumiany ekwiwalent wartości metafizycznych zamieniał się jednak w pomnikowy katafalk przez swój tytuł, schodkowy kształt i wrytą w bryle listę ofiar katastrofy

¹⁰⁰ Por. Z. J. Zdybicka, *Religia*, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/r/religia.pdf> [dostęp: 2.05.2002].

¹⁰¹ Por. M. Hussakowska-Szysko, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2003, s. 102–103.

¹⁰² Por. J. Woynarowski, *Archeologia awangardy, czyli komparatyzm anachroniczny* [w:] *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej/Heritage and response in contemporary art*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018, s. 123–124, 130.

¹⁰³ Por. T. J. Clark, *Bóg nie został strącony*, przeł. S. Czekalski [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki, Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, UAM, Poznań 2009, s. 517, 523.

prezydenckiego samolotu pod Smoleńskiem w 2010 roku. Schody były trapezem do samolotu i zarazem symbolicznie prowadziły do wieczności, której ekwiwalentem była minimalistyczna bryła. W jej kształcie dopatrywać się można fragmentu fortyfikacji, który bywał elementem *castrum doloris*, pogrzebowo-żałobnej konstrukcji, popularnej szczególnie w okresie baroku¹⁰⁴. Symboliczność rozszerzała jeszcze część podziemna obiektu, widoczna pod szkłem i nawiązująca do grobów polskich oficerów zamordowanych w Katyniu, którym hołd oddać miała prezydencja delegacja. Bryła, zaskakująca w miejscu, w którym została ustawiona, wzbudza kontrowersje i drażni, mimo że wydaje się prosta i niema. Choć nie dominuje nad placem, to zaskakuje i zmusza do skupienia. Paradoksalnie spełnia tak naraz postulaty minimalistów i zadanie anestetyczne, o którym pisał Wolfgang Welsch¹⁰⁵, oraz oczekiwania tych Polaków, którzy cenią barokową intensywność działania, często uzasadnianą religijnie i uznawaną za narzędzie metafizycznego poznania. Tak jakby poświęcone narodowej tragedii *castrum doloris*, znane z sarmackiego baroku, a zarazem romantycznie wieloznaczny symbol śmierci, ofiary i trwałej pamięci otwierającej wieczność, przybrały formę nowocześnie geometryczną i pozornie abstrakcyjną. Za właściwe romantycznej i martyrologicznej tradycji uznać można wreszcie postawienie pomnika ofiarom, które udały się oddać hołd zamordowanym polskim oficerom. Forma wraz z lokalizacją okazywały się przez to prowokujące, szorstką „skórę transcendencji” odczuwali ci, którzy nazbyt łatwo identyfikowali przyczyny katastrofy. Artystyczna praca Jerzego Kaliny zdawała się tak wpisywać w postulat rekonstruowania polskiego dziedzictwa w oparciu na tradycji „republikańskiego” sarmatyzmu i romantycznego mesjanizmu, ale współczesnymi, nowoczesnymi środkami artystycznymi¹⁰⁶. Postulowana zmiana języka w mówieniu o Polsce była widoczna, jednak dramatyczne wydarzenia historyczne przywróciły ważność tematyce poświęcenia, które oznacza ofiarę życia. Minimalistyczny ekwiwalent metafizycznej wartości stał się częścią martyrologicznego pomnika przypominającego o związku polskości z męczeństwem, w którym ofiara z życia, śmierć i utrata najradzykalniej odsłaniają metafizyczne wartości. Realizacja ofiarnego *ethosu* oznaczała poświęcenie wynikające z miłości do ojczyzny, czyli pragnienia dla niej dobra. Dzięki temu odsłoniło się jedno idei polskiej, monumentalnie trwałe.

Onirica to film Lecha Majewskiego z 2013 roku. Choć jest długometrażowy, to sposób prowadzenia narracji za pomocą poetyckich i wysmakowanych barwnie obrazów sytuuje go na

¹⁰⁴ Por. *Castrum doloris*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Castrum_doloris [dostęp: 4.05.2022].

¹⁰⁵ Wg Wolfganga Welscha minimalistyczne bryły „anestetyczne”, jak to nazywał, wskazywały na doznania wykluczone przez współczesną nadmierną i natarczywą estetyzację W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 523, 543–544.

¹⁰⁶ Por. P. Rojek, dz. cyt., s. 51n.

granicy filmu artystycznego i „videoartu”, także uprawianego przez reżysera. Całość opowieści spaja postać bohatera Michała, który przechodzi kryzys po śmierci ukochanej i przyjaciela w wypadku, który sam przeżył. Poszukuje sensu w kościele, w rozmowach z ciotką o filozofii, w *Boskiej komedii* Dantego słuchanej w oryginale i ilustrowanej przez Gustawa Dorre, oglądaniu sztuki. Pracuje w supermarkecie, po rezygnacji z pracy akademickiej. I przede wszystkim ucieka w sny. W nich pojawia się zaorywanie konsumpcyjnego „ugoru” supermarketu przez woły, jakby w wizualnej zeugmie dosłownie obrazującej metaforę, trwanie i taniec do smyczkowej muzyki eleganckich postaci w symbolicznym, może heideggerowskim lesie, anioł i gorejący krzak, ludzkie narodziny gołębia na grobie, pozornie groteskowe. Równoległe do wydarzeń i wizji sporadycznie oglądana telewizja pokazuje niczym paralelny romantyczny pejzaż sceny powodzi w Polsce z 2010 roku i pogrzebu Lecha Kaczyńskiego, który zginął w katastrofie smoleńskiej w tym samym roku.

Podczas spowiedzi bohater zadaje pytanie, czy nadzieja nie jest tylko skrywaniem bezradności, i otrzymuje znaną w teodycei odpowiedź, że Bóg jest tak wszechmocny, że stworzył swą niemoc, czyli miłosierdzie, co kryje tajemnica, bo objaśniony Bóg przestałby istnieć. Logiczne paradoksy, tak jak oniryczno-surrealistyczne obrazy, podpowiadają może jedną z dróg poszukiwania sensu w myśleniu innym niż w potoczności. Z jednej bowiem strony ku metafizycznemu poznaniu prowadzi bohatera Dante. Włoska poezja tłumaczona w napisach to lejtmotyw filmu, zgodnie z upodobaniem reżysera do „kultury wysokiej”. Towarzyszy ona Michałowi w polskim tramwaju, na cmentarzu, gdzie mogą być napotkani „boleści dziedzice, duchy ze skarbu poznania wyzute”¹⁰⁷. Ostatecznie jednak, wraz z gołębicą, kieruje ku wyzwoleniu. Przytoczony zostaje długi fragment:

A ja wyrwany z tej wszystkiej niewoli
Otom był w raju gdzie mię Beatrycze
Wyniosła z sobą w gwiezdnej aureoli.
[...]
O szczerze Ducha świętego błyskoty
Utkwiony w waszej ognistej koronie
Wzrok mój lśnął, rażon gwałtownymi groty.

Czułem, że wzrok mój nowych sił dostaje

¹⁰⁷ D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, PIW, Warszawa 1990, *Piekło*, III, wers 16–18, s. 34

I że jak gdyby potężnymi pióry
Jestem z mą panią rwany w wyższe raje.

Czułem to, żeśmy lecieli do góry,
Po roześmianiu gwiazdy purpurowem,
Czerwieńszem niż ton jej zwykłej purpury.

Modlitwą serca, tym wspólnym duchowym
Językiem Bogu składałem ofiary...¹⁰⁸.

Michał łączy się w erotycznym akcie z ukochaną, po przejściu piekła zwycięża miłość. Wodna kurtyna, która opada na kościelny ołtarz, podpowiada, że potop to nie tylko klęska, ale i oczyszczenie.

Jednak intensywność tych ostatnich obrazów sugeruje, że droga, którą przeszedł Dante, nie dla wszystkich jest oczywista i możliwa. Z drugiej bowiem strony, szukanie sensu w wywołujących emocje paradoksalnych i poetyckich skojarzeniach oraz barwnej plastyce pozwala na odnajdywanie raczej marginesów transcendencji, albo jej naskórka. Znamienne jest poszukiwanie na ślepo, przez dotyk i nasłuchiwanie, sensu malarskich obrazów, wystawionych jako kanon sztuki polskiej w warszawskim Muzeum Narodowym, także z audiodeskrypcją i materiałami dotykowymi. I odnajdywanie tego sensu przez „niewidomego widza”. Sens odnajdywany jest inaczej, zaskakująco, dziwacznie. Krytyk pisze: „*Onirica* staje się przez to obrazem na wskroś manierycznym i drażniąco dosadnym”¹⁰⁹, jakby wpisując się w obserwacje współczesnej estetyki prowadzone przez Grzegorza Sztabińskiego. Narodowa trauma związana ze smoleńską tragedią i sporem wokół niej, obecne w filmie, może też wymagać intensywnego przepracowania, nawet jeśli wymaga to poruszania się „po omacku”, w myśleniu „na przekór”, innym niż w potoczności. Może ono pozwoli poznawać prawdę o katastrofie i metafizyczny sens poniesionej w niej ofiary.

Poetyka intensyfikowanego marginesu służy ostatecznie wskazaniu, że ofiara życia najlepiej odsłania metafizyczne wartości, kiedy ponosi się ją z miłości. Miłość wypełnia oniryczną wizję powstałą z nadziei w filmie Lecha Majewskiego. Miłość do człowieka była przyczyną działania Wandy Boniszewskiej, z miłości do Polski wynikało pragnienie oddania

¹⁰⁸Tamże, *Raj*, XI, w. 10–12, s. 381 oraz XIV, w. 76–89, s. 397.

¹⁰⁹ B. Staszczyszyn, „*Onirica*”, reż. Lech Majewski, kwiecień 2015, <https://culture.pl/pl/dzielo/onirica-rez-lech-majewski> [dostęp: 2.07.2022].

hołdu polskim oficerom. Miłość Polaków, jeśli służy swoim i pamięci o nich, jest polska. Jeśli jest pragnieniem prawdziwego dobra, jest zarazem uniwersalna.

Poszerzone marginesy

W opisanych pracach to paradoksalne i nowatorskie wykorzystanie jakości powoduje, że są one estetycznie wartościowe. Służą owe jakości wartościom tajemniczości, niejasności, niekiedy brzydoty, a także nowości i nowoczesności. Wyjaśnienia artystów i kierowane nimi interpretacje częściowo uchylają zagadkowość. Paradoksalność okazuje się wtedy służyć estetycznym wartościom poetyczności i efektywności. Poetyczne bywa sakralizowanie zaangażowania artystów, czyniące z nich alegorycznych kapłanów sztuki, oraz wykorzystanie jako symboli marginesów i ekwiwalentów metafizycznych wartości, skrywanych też w intensywności efektów. Poetyka paradoksu powoduje, że nawet wyeksponowanie ubogiej albo chłodnej surowości zawiera wyrafinowane estetyczne niuanse, w ostatecznej interpretacji oddziałujące bardzo silnie. Wydaje się, że zaskakująca i intensywna efektywność, kiedyś właściwa dla sarmackiego baroku, to jakość wciąż ceniona wśród Polaków, dlatego kultywuje się ją w sztuce polskiej, mimo niechętnych opinii¹¹⁰.

Wskazana poetyczność podkreśla rolę uczucia. Duchowość albo metafizyczna wrażliwość obecne są w tej sztuce właśnie poprzez wyrażanie uczuć alegoriami, symbolami, metaforami, hiperbolami, paralelami. Impresywnie działają one na uczuciowość, w tym poczucie polskości. Być może polska sztuka współczesna wciąż podtrzymuje przekonanie o uczuciowości jako narzędziu metafizycznego poznania, w tym poznania wartości polskości. Tak jakby zgodnie z romantyczną wizją artyści uznawali wciąż, że to dzięki uczuciom rozumne spojrzenie na dzieje, szczególnie najnowsze dzieje Polski, oznacza próbę zobaczenia w nich działania Opatrzności. Tak, jak działanie to widzieć miał „naród wybrany” i jak widział je „polski” papież¹¹¹.

Równie ważna jak historia, poddana Opatrzności, oraz narodowa wolność („przeszacowana” przez jej utraty) stała się w sztuce najnowszej solidarność. Dziedzictwo narodowego ruchu społecznego, który rozumie się pod nazwą związku zawodowego Solidarność, ukazywać ma jakość postawy łączącej bliskość, sprawiedliwość i równość. Postawa ta właściwa ma być Polakom, których celem jest wspólne dobro.

¹¹⁰ Por. np. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

¹¹¹ Por. Jan Paweł II, dz. cyt., II,16, s. 12.

Obecna jest wreszcie w dziełach wiara jako narzędzie metafizycznego poznania. To raczej trwałość wierzeń, a nie „postsekularyzm”. Wciąż czytelne bywają tradycyjne systemy ikonograficzne oparte na religii. Sakralizowanie sztuki i ekwiwalenty wartości metafizycznych spotykają się z nimi w poetyckich konstrukcjach. Nadal polskie okazuje się przekonanie, że w pokornej ofierze realizują się wolność i prawda. Ofiara taka jawi się jako nieunikniona dla polskiego sposobu odsłaniania metafizyki, której nieusuwalność jest potwierdzona. Brak natomiast „produkcji transcendencji”.

Transcendentalia rozpoznawane bywają, owszem, także poprzez ich ślady. Można je nazwać marginesami. Jednak wydaje się, że nie są to ślady tak niepewne jak w sztuce światowej. W sztuce polskiej te marginesy są raczej rozszerzane i nie jest to tylko intensyfikacja dla „efektownego” oddziaływania „skórą transcendencji”. Rozszerzanie to bowiem zachodzi przez artystyczną intensyfikację marginesów transcendencji i samej metafizycznej idei polskiej odsłanianej w ich obrębie. To rozszerzanie marginesu transcendencji przez intensyfikację jakości idei polskiej byłoby właściwe dla (nie tylko wizualnego) języka polskiej sztuki o Polakach i o polskości. I taka sztuka kształtowałaby i modyfikowała polski *ethos*. Rozszerzanie marginesów transcendencji staje się więc sposobem przypominania o polskim *ethosie*, realizowania go, wykorzystywania, uaktualniania (także krytycznego) i unowocześniania (co nie musi oznaczać łączenia z filozoficznym modernizmem). Służy to odsłanianiu idei jednoczącej polski naród.

Z jednej strony artyści zdają się symbolicznie wskazywać w swych dziełach takie momenty niedawnych dziejów, kiedy prawda i dobro stawały się polskie, albo czasów dawniejszych, w świetle których historia podpowiada konieczność doskonalenia *ethosu*. Wskazują, kiedy uniwersalne wartości nadawały Polsce rację bytu i jedność, były jej źródłem i celem. Wtedy polsność odsłaniała solidarność, czyli wspólne pragnienie dobra, także dla *eidosis* innych. Prawda i dobro to uniwersalne wartości, które bywają polskie, wydają się mówić artyści. Bywają, bo łatwo je utracić, wraz z poczuciem metafizycznego *eidosu* narodu, dodają moralizujący twórcy. Sami oni właśnie to poczucie jednak podtrzymują, kontynuując w swej twórczości sarmacko-romantyczny i miłosierno-solidarnościowy *ethos* emocjonalnego poznawania polskości,

Z drugiej strony pojawia się wartość nowatorskiej nowoczesności, często intensywnej i zaskakującej. Wydaje się ona jednak poddana w pracach idei polskiej. Paradoksem jest, że to poszerzanie marginesów transcendencji przez polsność, uznawaną za jakość konserwatywną, jakby „rozpychanie się” metafizycznej idei polskiej, odbywa się z udziałem nowoczesnych, a nawet postnowoczesnych jakości (np. fotograficzności, performatywności, cyfrowości nowych

mediów, intermedialności). Być może na tym paradoksie polega polski awangardowy konserwatyzm.

Jeśli zaś to polskość pozwala na rozszerzenie marginesów transcendencji, to być może potwierdza to mesjanistyczne ambicje, które konserwatyści mają wobec współczesnej polskiej sztuki¹¹². Rozszerzając marginesy transcendencji, a w efekcie nadając im w dziełach rolę dominującą, artyści przywracaliby metafizycznym wartościom właściwe im w sztuce miejsce.

¹¹² Por. np. A. Sikorska, *Kolo Sprawy Adu*, „Arteon” 2018, nr 11 (223), s. 27–29.