



Wybrane dzieła współczesnego polskiego malarstwa abstrakcyjnego w świetle Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych

Agnieszka TES*

ABSTRACT

Selected works of the contemporary Polish abstract painting in the light of Ingarden's conception of metaphysical qualities: The main thesis of my article is that Roman Ingarden's concept of metaphysical qualities can be adapted to analyze and interpret artworks that represent some tendencies in abstract painting. I start by summarizing this concept, taking into consideration the elements of its reconstructions that are present in the source literature, especially those aspects that concern art. Although Ingarden's idea can be used with many examples, I employ it to analyze chosen artworks by the outstanding Polish abstract artists Tamara Berdowska, Władysław Podrazik, Tadeusz G. Wiktor and Jan Pamuła. I do not intend to refer to these paintings strictly in Ingarden's terms, but I use these criteria in a way that allows me to enrich the interpretation of these artworks by showing them in a new light. By recognizing the role of contemplation of art, I try to find the genesis of the analyzed examples and reveal how metaphysical qualities manifest in them and influence the viewer. I underline aspects that are distinctive of the presented artists and are related to the exceptional ability of abstract language to correspond to Ingarden's idea. Subsequently, when developing my point of view I maintain the relationship between aesthetic and metaphysical sense that creates a kind of interdependence. These artists intentionally go beyond purely aesthetic effects to relate to transcendence. By adapting Ingarden's concept to some contemporary abstractions, I try to link philosophical and critical ways of approaching these artistic phenomena with special regards to their metaphysical connotations that tend to be overlooked in contemporary discourses.

KEYWORDS

Roman Ingarden; aesthetics; metaphysics; painting; abstraction; contemplation; sense

* Historyczka i krytyczka sztuki, malarka. Obecnie doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Filozoficznym w Akademii Ignatianum w Krakowie. E-mail: a.tes@poczta.fm.

Pisanie dziś o metafizycznym oddziaływaniu dzieł może wydawać się anachroniczne. Metodologie badania sztuki współczesnej sugerują raczej wydobywanie jej aspektów performatywnych, społecznych, zaangażowanych, kontekstualnych. Proponuje się odkrywanie rozmaitych artystycznych strategii w nowych zjawiskach w sztuce. Pomimo tego trudno oprzeć się poczuciu, że podejście takie może sprawdzać się tylko wobec niektórych działań twórczych. Wielość występujących dziś nurtów implikuje dobieranie odpowiednich narzędzi badawczych i interpretacyjnych w odniesieniu do konkretnych zjawisk bez próby ich zawłaszczania przez dominujące trendy. Współczesne polskie malarstwo abstrakcyjne cechuje bardzo duża różnorodność wiążąca się z odmiennymi postawami twórców, co wyklucza ujęcie jego problematyki w jednej optyce czy ujednociającym nastawieniu¹. Bożena Kowalska, wybitna znawczyni przedmiotu, dostrzegła wyraźnie pojawiającą się w polskim malarstwie niefiguratywnym tendencję metafizyczną, która jest charakterystyczna dla rozwoju tego typu sztuki w naszym kraju oraz wyróżnia ją na światowej scenie (Kowalska, 2016: 31). Zastosowanie koncepcji jakości metafizycznych w ujęciu Romana Ingardena do wybranych prac reprezentujących ten nurt wydaje się zatem zabiegiem uzasadnionym, otwierającym ciekawe perspektywy interpretacyjne, a także korespondującym z intencjami poszczególnych artystów. W prezentowanym tekście proponuję przypomnienie wskazanej koncepcji, która pierwotnie została opracowana w odniesieniu do dzieła literackiego, a następnie próbę jej adaptacji do konkretnych prac malarskich. Sam autor twierdzi, iż jakości metafizyczne mogą pojawić się w każdym typie sztuki, czy będzie to utwór literacki, muzyczny czy plastyczny. Według niego, choć istnieje więcej możliwości ich przejawienia się w obrazach mających temat literacki, możliwe jest także, iż wystąpią w sztuce abstrakcyjnej (Ingarden, 1958: 60–62). W moim przekonaniu koncepcja Ingardena może służyć jako jedno z narzędzi do analizy i interpretacji wielu dzieł abstrakcyjnych współczesnych twórców, jak też uznanych klasyków sztuki XX wieku, począwszy od prac pionierów abstrakcji; obrazów, których powstanie wiąże się z poszukiwaniami duchowymi o uniwersalnych ambicjach². Ta interpretacyjna propozycja nie nadaje się natomiast do zastosowania wobec nieprzedstawiających realizacji, które wiążą się z nastawieniem eksperymentatorskim, konstruktywistycznym, formalistycznym, *stricte* wizualistycznym (jak na przykład op-art), minimalistycznym itp. Nie można odnieść jej również do artystycznych działań operujących abstrakcją, których celem jest samo autotematyczne badanie-definiowanie sztuki czy obrazu, tak charakterystyczne dla drugiej połowy XX wieku, do tak zwanej abstrakcji pomalarskiej oraz do

¹ Aktualną sytuację w polskim malarstwie abstrakcyjnym zaprezentowano podczas dużej wystawy *Co z tą abstrakcją?* w Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie w 2017 roku (Staszak, 2017; Tes, 2017).

² Na przykład Władysław Stróżewski wśród obrazów zawierających wybitne jakości metafizyczne widziałby między innymi dzieła „późnego Kandyńskiego” (Stóżewski, 2001: 127).

postaw, w których chodzi o uwolnienie czystej ekspresji. Jako egzemplifikację mojej tezy i przedmiot badawczy wybrałam dzieła autorstwa wybitnych polskich przedstawicieli abstrakcji: Tamary Berdowskiej, Władysława Podrazika, Tadeusza G. Wiktora i Jana Pamuły, które, jak sądzę, mogą być interesująco zestawione z Ingardenowskim opisem. Wybrane dzieła należą albo do najnowszych i jako takie są stosunkowo mało wspomniane w literaturze przedmiotu, albo do charakterystycznych dla twórczości danego malarza. Obrazy te znane są raczej wąskiemu gronu odbiorców, choć posiadają wysoką rangę artystyczną. Zaproponowana tu interpretacja, zapewne tylko jedna z możliwych, wydaje mi się szczególnie zasadna z kilku powodów. Po pierwsze nie redukuje ona istotnego aspektu prezentowanych dzieł, przeciwnie, pozwala wybrzmieć ich metafizycznemu poziomowi, co bywa współcześnie lekceważone w rozmaitych optykach badawczych. Po drugie umożliwia ona interesujące podejście do zależności między sensem metafizycznym a estetycznym dzieła. Wreszcie uwzględnia czynnik odbioru — kontemplacji sztuki.

JAKOŚCI METAFIZYCZNE W UJĘCIU ROMANA INGARDENA

Choć myśl Romana Ingardena dotycząca estetyki i filozofii sztuki jest współcześnie postrzegana jako element przeszłości, pojawiają się głosy wskazujące na pewną jej żywotność i aktualność przynajmniej w odniesieniu do niektórych aspektów literatury i sztuki (Zeidler-Janiszewska, 1993: 183–184). Sama zaś koncepcja jakości metafizycznych wciąż wzbudza zainteresowanie badaczy, o czym świadczą pojawiające się publikacje dotyczące przede wszystkim literatury³. Przypomnijmy zatem najważniejsze elementy konstytuujące omawiane zagadnienie, posługując się tekstem Ingardena, w którym zostało ono wyłożone, oraz wybranymi jego rekonstrukcjami.

Interesująca nas kategoria została wprowadzona w X rozdziale pracy *O dziele literackim* w paragrafach 48: *Jakości metafizyczne*, 49: *Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej* i 50: *Czy odślanianie jakości metafizycznych jest rzeczywiście funkcją warstwy przedmiotowej* (Ingarden, 1960: 364–377). Okazjonalnie wspomniana jest także w innych pracach, między innymi *O budowie obrazu* (Ingarden, 1958: 60–62) oraz *O systemie jakości estetycznie doniosłych* (Ingarden, 1970: 290–293). Mimo stosunkowo niewielkiej objętości omawianego tekstu wydaje się on, jak wskazują badacze, zajmować w estetyce Ingardena niebagatelną rolę. Według fenomenologa jakości metafizyczne nie są ani własnościami przedmiotów, w normalnym tego słowa znaczeniu, ani cechami stanów psychicznych, ale objawiają się w zazwyczaj złożonych, różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub ludzkich zdarzeniach. Można powiedzieć, że:

³ Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na następujące pozycje: Tyszczyk, 1993; Tyszczyk, 2005; Kuczera-Chachulska, 2010; Garlej, 2016; Stróżewski, 2001; Stróżewski, 2003.

1. Objawienie się ich w naszym życiu stanowi zawsze pewną wartość w stosunku do szarej i pozbawionej wszelkiego wyrazu codzienności, niezależnie od tego, czy są one czymś dodatnio czy też ujemnie wartościowym. 2. W ich swoistej postaci nie dadzą się one określić w sposób czysto rozumowy [...]; można je jedynie zobaczyć wprost, chciałoby się powiedzieć jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji [...]. 3. Bez względu na szczególny rodzaj lub postać jaką mogą przybierać, odznaczają się one jeszcze tym, że w nich [...] odsłania się nam „głębszy sens” życia i bytu w ogóle, więcej: że sam ten zazwyczaj ukryty „sens” one właśnie konstytuują. Przy ich ujrzeniu odsłaniają się nam głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeżywamy. Ale nie koniec na tym. W ich ujrzeniu i realizacji w obcowaniu z nimi, sami zstępujemy w praźródła bytu. Albowiem pokazuje się nam w nich nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, a w nich dopiero staje się jawne i widome, lecz one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowią jedną z jego postaci (Ingarden, 1960: 369–370).

Sytuacje, w których realizują się jakości metafizyczne, nie mogą być przez nas wywoływane. Są one stosunkowo rzadkie, jednakże stanowią doświadczenie szczytowe, zarówno jeśli mowa o czymś wzniosłym, jak i straszliwym, a pamięć o nich trwa i rzutuje na dalsze życie, często powodując jego przemianę. Istnieje w nas przemożna tęsknota za ich przeżyciem, która jest:

z jednej strony ostatecznym źródłem poznania filozoficznego i pędu do uzyskania poznania, z drugiej zaś strony, źródłem twórczości artystycznej i rozkoszowania się sztuką [...]. W szczególności sztuka może nam dać jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych (Ingarden, 1960: 370–371).

Analizowane jakości według Ingardena „stanowią w dziele sztuki czynnik estetycznie doniosły (może nawet najbardziej estetycznie aktywny)” (Ingarden, 1958: 61). Należą one integralnie do dzieła, w nim się ukazują i nadają mu „ukryty sens”. Obecne w dziele sztuki nie posiadają jednak zdolności przeniknięcia w głąb „rzeczywistego życia” i stopienia się z nim w jedną całość, nie posiadają zatem funkcji przemiany, co wynika z „niemożności naprawdę rzeczywistego uczestniczenia w przedstawionej sytuacji” (Ingarden, 1960: 372). Ich kontemplacja w dziele sztuki umożliwia zachowanie dystansu, nie posiada tej dynamiki i intensywności, jaka towarzyszy realnym sytuacjom. Możemy być jednak przez nie „porwani”, wyniesieni ponad poziom codziennego życia. W tym kontekście przypominane jest też arystotelesowskie *κάθαρσις*, w którym oglądanie w postawie estetycznej przynosi nie tylko upojenie, uciszenie wewnętrzne, ale i specyficzną ulgę doznawaną po ciężkich zdarzeniach (Ingarden, 1960: 373–374).

Niebezzasadne będzie przywołanie elementów wybranych analiz i interpretacji Ingardenowskiej koncepcji, które mogą posłużyć przy omawianiu twórczości plastycznej w dalszej części tekstu. Szczególnie przydatne wydaje się w tym

względnie opracowanie Andrzeja Tyszczyka, który dużą część swoich rozważań poświęca zagadnieniom sztuki (Tyszczyk, 2005: LXVIII–XCIV). Jakości metafizyczne, jako nietożsame ze sferą świata realnego ani ze sferą świadomości, jak podkreśla autor, posiadają transcendentny, „innoświatowy” charakter. Ich obecność w dziele sztuki względem doświadczenia różni w zasadzie tylko element urzeczywistnienia. Uwydatniona tu kategoria uczestniczenia, umożliwiająca rozróżnienie między realnym a estetycznym sposobem pojawiania się jakości metafizycznej, implikuje wytworzenie się dystansu estetycznego między odbiorcą a dziełem.

Sfera sztuki z jednej więc strony jak gdyby wyostrza i sublimuje jakości metafizyczne ustanawiając je w postaci fenomenów estetycznej percepcji, zarazem z drugiej [...] gwarantuje „ulgę i wewnętrzne ucieszenie po estetycznym obcowaniu z metafizycznymi jakościami”. Sublimacja dokonuje się zatem kosztem „realizacji” i urzeczywistnienia w przemianie egzystencji (Tyszczyk, 2005: LXXXI).

Kontynuacja koncepcji Ingardena może według badacza:

1) położyć akcent albo na „innoświatowy” i iluminacyjny charakter jakości metafizycznych, ujmując literaturę i sztukę jako dziedziny możliwego rozjaśnienia transcendencji [...] lub 2) dowartościowując element „realizacji” i postawy otworzyć drogę do takiego rozumienia sztuki, w którym jawi się ona jako konstytutywny element ludzkiego sposobu istnienia, także w jego wymiarze przeżyciowo-aksjologicznym (Tyszczyk, 2005: LXXXIII).

Metafizyczny sens sztuki przywoływany w zarysowanej tu interpretacji wynika z powiązania doświadczenia estetycznego z metafizycznym. Kluczowe, także dla postawionego przeze mnie problemu, wydaje się pytanie:

Czy metafizyczna geneza determinuje w jakiś sposób strukturę dzieła sztuki i przeżycia estetycznego, a z drugiej strony, czy sztuka pośród swych rozlicznych funkcji pełni także funkcję metafizycznego odsłonięcia, a więc czy ustanawia się jako dziedzina możliwego doświadczenia bytu w jego transcendentalnym lub egzystencjalnym wymiarze? (Tyszczyk, 2005: LXXXIV)

A następnie odpowiedź na nie, że „sens estetyczny jest jakimś analogonem i strukturalizacją sensu metafizycznego, jakkolwiekby ten ostatni rozumieć” (Tyszczyk, 2005: LXXXIV). Sens (pojmowany jako kategoria metafizyczna, nie zaś logiczna) i waga zjawisk estetycznych nie są uzasadnione wartością struktury artystycznej, ale biorą się z ugruntowania metafizycznego, z którego pośrednio można wyprowadzić wartość teje struktury (Tyszczyk, 2005: LXXXV). Jakości metafizyczne wypływają z poruszającego doświadczenia i obdarzają rodzajem „ujrzenia” intuicji ostatecznego porządku bytu, nie zaś wiedzą

pojęciową. Ingarden jest przekonany, że choć nie są to dane ściśle poznawcze, lecz jedynie „przeżyciowe”, to one właśnie ustanawiają sens i sensowność najgłębszych kwestii metafizycznych. Znaczenie sztuki, a zwłaszcza poezji jako jedyne intersubiektywne źródła doświadczenia metafizycznego jest w tym względzie wyjątkowe. W wykładni Andrzeja Tyszczyka jakość metafizyczna, zarazem zapośrednicza „ukryty” sens metafizyczny, jak i konstytuuje jego „widzialność”, przy czym rola sfery estetycznej w tym zadaniu jest wręcz fundamentalna. Jakość metafizyczna może przejawiać się w dziele tylko na podłożu harmonii jakości estetycznych, którym z kolei nadaje inną wartość (Tyszczyk, 2005: XCIII–XCIV). Władysław Stróżewski wysuwa w tym kontekście przypuszczenie, że autentyczne przeżycie tychże jakości w dziele pozwala odbiorcy wyjść poza dzieło i odsłonić prawdę o rzeczywistości, o świecie. Co więcej, może być to droga, bez której prawdy tej nie byłibyśmy w stanie doświadczyć (Stróżewski, 2001: 131).

Wychodząc od zarysowanych charakterystyk, chcę ukazać możliwość zaadaptowania Ingardenowskiej koncepcji do interpretacji wybranych dzieł abstrakcyjnych. Skoncentruję się przede wszystkim na samych pracach i sposobie ich oddziaływania. Podejmując jednakże sugestię Stróżewskiego (Stróżewski, 2001: 131) dotyczącą powiązania jakości metafizycznej z genezą dzieła i doświadczeniem artysty, odniosę się również do tych aspektów, jeśli będzie to zasadne i możliwe do ustalenia. Jako punkt wyjścia przyjmuję jedną z wymienionych wyżej możliwości kontynuacji Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych zasugerowanych przez Tyszczyka, to znaczy zaakcentowanie „innościowego” charakteru tychże jakości i wskazanie na sztukę (w tym wypadku malarstwo abstrakcyjne) jako dziedzinę „możliwego rozjaśnienia transcendencji”. Wiąże się to także z uwydatnieniem aspektu „kontemplacyjnego” związanego z oddziaływaniem dzieła. Dostrzegam także sensowność możliwości drugiej, czyli przyznania sztuce roli konstytutywnej w wymiarze przeżyciowo-aksjologicznym ludzkiego istnienia. Jednakże wydaje się to zależeć przede wszystkim od indywidualnych uwarunkowań i predyspozycji odbiorcy, a zatem znacznie trudniej przeprowadzić choćby wstępne rozstrzygnięcia.

Ingarden w tekście z 1958 roku *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* podkreślał możliwość powstania dzieł o wysokiej wartości artystycznej w obrębie omawianego typu malarstwa (Ingarden, 2005: 111–131). Dostrzegał wielość zarysowujących się w nim tendencji, trudno natomiast wnioskować o zakresie poznanego materiału i konkretnych dzieł. W artykule nie znajdziemy koncepcji jakości metafizycznych zastosowanej do przykładów tej sztuki. Fenomenolog przeprowadza natomiast ogólną charakterystykę malarstwa niefiguracywnego, rozróżnienie poziomów artystycznych i próbę ustalenia warunków pojawienia się na tym podłożu estetycznie wartościowych jakości. Ustalenia te, ogólnie rzecz biorąc, zawierają trafne rozpoznania, jednak wobec późniejszego wielostronnego rozwoju tego typu malarstwa i piśmiennictwa o nim, wydają

się posiadać dziś ograniczoną wagę. W proponowanym tu ujęciu pomijam je, podejmując przede wszystkim próbę współczesnego zastosowania koncepcji jakości metafizycznych do wskazanego materiału, unikając spornych kwestii powstałych wokół jej treściowej zawartości. Nie jest moim celem jednakże zinterpretowanie omawianej twórczości ściśle według Ingardenowskich kryteriów, ale posłużenie się nimi w sposób, który, jak sądzę, pozwala na właściwe odczytanie prezentowanych dzieł sztuki. Myślę, że warto by omawiane zagadnienie wzbogacić o tę tendencję w malarstwie abstrakcyjnym, która nie była brana pod uwagę przez samego Ingardena.

JAKOŚCI METAFIZYCZNE W WYBRANYCH PRZYKŁADACH POLSKIEGO MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO

Uwagi ogólne

Malarstwo abstrakcyjne *sensu stricto* jest pozbawione przedmiotów przedstawionych przez wyglądy, by użyć Ingardenowskiego sformułowania, obcy jest mu mimetyczny stosunek do natury czy rejestrowanie wrażeń wzrokowych. Natomiast w rozlicznych nurtach tego typu sztuki pojawia się, skrótowo ujmując, albo dążenie uniwersalne, zwrócone ku sferze idealnej, spirytualnej, albo skupienie na poszukiwaniach formalnych czy ekspresji. Andrzej Kostołowski przypomina, że:

rodząc się onegdaj w atmosferze zainteresowania transcendencją i modą na spirytualizm, aż przez pół stulecia abstrakcja była pokazywana i opisywana raczej z ukierunkowaniem na samą formę. I w tym ujęciu często materialistycznym, poniekąd kwestionującym jej istotę, gubiła swój kod genetyczny (Kostołowski, 2014: 75).

W piśmiennictwie o sztuce mamy jednakże już sporo tekstów przełamujących tę tendencję⁴. O wyborze prezentowanych tu przykładów współczesnych polskich dzieł abstrakcyjnych zdecydowało kilka wspólnych łączących je cech. Twórcy analizowanych prac to artyści w pełni dojrzały, zajmujący się malarstwem abstrakcyjnym od kilku dekad. Ich praktyce artystycznej nierzadko towarzyszy namysł teoretyczny. Wszyscy dystansują się wobec możliwego dekoracyjnego oddziaływania sztuki abstrakcyjnej, postrzegania jej przez pryzmat samej estetyki czy tylko formalnych poszukiwań. Obecnie jest im także traktowanie obrazu jako gry, imitacji, relatywizowanie go zgodnie z postmodernistycznymi paradygmatami. Natomiast ich twórczość wpisuje się w pewną

⁴ Poza wzmiankowanym Andrzejem Kostołowskim problematykę tę ujmowali w Polsce między innymi: Bożena Kowalska, Grzegorz Sztabiński, Paulina Sztabińska, Renata Rogozińska, Kajetan Giziński.

stałą abstrakcji, obecną w najwybitniejszych jej realizacjach, którą jest odniesienie do uniwersalnych praw, kryjących się poza widzialnym światem poprzez transcendowanie go, poszukiwanie porządków idealnych czy przejście w wymiar duchowy.

Najnowsze prace Tamary Berdowskiej — inny wymiar doświadczenia

Twórczość Tamary Berdowskiej⁵ należy do najciekawszych współczesnych zjawisk w nurcie abstrakcji geometrycznej. W ostatnich latach malarka często wystawiała swoje prace, które zdobyły znaczące uznanie w środowisku twórców, znawców i krytyków sztuki. Artystyczny poziom obrazów oraz rysunków przestrzennych skłania do poświęcenia im wysiłku badawczego i próby odnalezienia odpowiedniego kontekstu interpretacyjnego. Od czasu ukończenia krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych artystka rozwija swój swoiście platonizujący wariant abstrakcji, który charakteryzowała w tekście pracy dyplomowej jako wychodzenie poza świat zjawisk empirycznych, poszukiwanie idei, „zdejbowanie zasłony”, „odkrywanie praobrazu”, objawianie (Kowalska, 2015: 16). Konsekwentne realizowanie nakreślonych w ten sposób pryncypiów doprowadziło do rozkwitu oryginalnej, zdyscyplinowanej i perfekcyjnej pod względem warsztatowym sztuki, którą analizowali wybitni znawcy przedmiotu. W tym miejscu wystarczy przypomnieć, że twórczość Berdowskiej zmieniała się, zachowując jednak pewne cechy wspólne — przede wszystkim wierność zgeometryzowanym układom, rozwijającym się w dynamicznych, skoncentrowanych i symetrycznych kompozycjach, gdzie wyraźnie uwidacznia się zarówno świadomość op-artu, jak też zasad świętej geometrii oraz wschodnich jantr czy mandal. Sama artystka mówi o swoistym stanie transu towarzyszącego tworzeniu, a także nadrzędnej funkcji idei, które przed rozpoczęciem realizacji pojawiają się w umyśle i stanowią punkt wyjścia dla późniejszej realizacji. Malarstwo Berdowskiej posiada cechy medytatywne, przy czym udaje się osiągnąć połączenie koncentrującego oddziaływania z wrażeniem ruchu o niezwykle subtelnym przebiegu. Do charakterystycznych rozwiązań należą pełne harmonii kompozycje mikro- i makrostruktur budowane z drobnych segmentów, tworzące złożone układy, nierzadko jakby rozchodzące się i zbiegające w wirowych układach z wyraźnie zaznaczonym centrum.

⁵ Tamara Berdowska (ur. 1962), artystka malarka oraz autorka obiektów przestrzennych. W latach 1985–1990 studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskała dyplom w pracowni prof. Janiny Kraupe-Świdorskiej. Jej prace były wystawiane na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i na świecie. Od 2000 roku jest uczestniczką sympozjów i plenerów malarskich organizowanych przez dr Bożenę Kowalską dla artystów posługujących się językiem geometrii.

Zwracając się ponownie ku Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych, spróbuję przeanalizować w tej perspektywie wybrane prace artystki należące do jednego z ostatnich cykli *Bezsennaść*, powstałego w latach 2017–2018⁶. Myślę tu o obrazach, które wyróżniają się stosunkowo prostą, zredukowaną kompozycją, co stanowi swoisty wyjątek w *oeuvre* malarki. Ich geneza wiąże się nie tylko ze stanem bezsennaści, którego doświadczała Berdowska przez długi okres, ale także ze zintensyfikowaniem myśli o śmierci, pytaniami i wyobrażeniami, które się w związku z tym pojawiły. Na dwóch dużych, prostokątnych płótnach, zatytułowanych *Przejście*, kompozycja zwięza się tunelowo, co zostało wydobyte przez gradację tonalno-walorową: na pierwszym obrazie od czerni stopniowo ku bieli, która działa jak światło, natomiast na drugim — od bieli ku pogłębiającej się ciemności. Na podobnej zasadzie zbudowane są również niektóre z ton należących do tego cyklu⁷. Uwagę zwraca swoista eteryczność materii malarskiej, która zdaje się przekraczać fizykalne uwarunkowania, jakby dążąc do świetlistej, niewidzialnej sfery. Sposób stopniowego natężania wyrazu poprzez niuansowanie barwy w poszczególnych pasmach skoncentrowanych wokół centrum wpływa na osiągnięcie efektu przyciągania–oddalania. W ten sposób artystka powoduje zmniejszenie się poczucia dystansu estetycznego. Prace niejako wytracają swój status tradycyjnych obrazów do oglądania. Niewątpliwie pojawiają się tu jakości estetycznie wartościowe, jakby określił to Ingarden, wypływające z mistrzowskiego opanowania warsztatu, harmonii kompozycyjnej, opracowania kolorystycznego. Odbiór analizowanych dzieł nie kończy się jednakże na przeżyciu estetycznym. Odbiorca ma bowiem poczucie, że intencje leżące u źródeł powstania obrazów wykraczają poza chęć wytworzenia doznań zmysłowych prowadzących tylko do estetycznej satysfakcji. Syntetyczne, oczyszczone pod względem formalnym prace przekraczają klasycznie pojmowaną koncepcję obrazu w kierunku „obiekta metafizycznego”, który jawi się w polu widzenia jako pochodzący z innego wymiaru. Widz, stojąc przed nimi, jest niejako „wyrwany” z toku codziennych doświadczeń. Może doświadczyć oczyszczenia i skupienia percepcji, kontemplacji, wreszcie doznania łączącego ze sferą duchową czy przeżyciowo-aksjologiczną. Płótna mogą kojarzyć się na przykład z opisami doświadczeń śmierci klinicznej, z pojęciami jedni, pełni, początku, końca... Mogą wywoływać niepokój lub, przeciwnie, uspokajać swoją obecnością. Osiągana w nich jakość metafizyczna wynika właśnie z tych właściwości oraz, co ważne, pojawia się na podłożu harmonii jakości estetycznych. Metafizyczne ugruntowanie wpływa na strukturę artystyczną dzieła i jego sens estetyczny, które *vice versa* pełnią „funkcję metafizycznego odświeżenia”, konstytuując jego widzialność. Do prac tych można również odnieść stwierdzenie,

⁶ Prace z tego cyklu pokazywane były w 2017 roku galeriach Korekta w Warszawie, Artemis w Krakowie oraz w 2018 roku w Galerii Piekary w Poznaniu.

⁷ Opiswane tu obrazy zostały opublikowane w katalogach: Berdowska, 2017; Berdowska, 2018.

że odsłania się tu ostateczna zasada i sens „ujrzany” w intuicji. Odrębną kwestią jest sama praktyka malarstwa abstrakcyjnego, gdzie pojawienie się jednej kompozycji generuje powstanie kolejnych, w których następuje modyfikacja rozwiązań artystycznych.

Epifanijne malarstwo Władysława Podrazika

Twórczość Władysława Podrazika⁸ zaliczana jest do nurtu abstrakcji metafizycznej. Malarz od trzech dekad realizuje dwa główne cykle malarskie *Epifanie* i *Angelos*, które stanowią konsekwentną i spójną wizję, kontynuowaną od czasu dyplomu w pracowni Jerzego Nowosielskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Równoległe prowadzi również aktywność eseistyczną i poetycką. Postawę artysty znamionuje krytyczny stosunek wobec tendencji wynikających z nihilistycznych aktów, jakie pojawiły się w pierwszej połowie XX wieku i okazały mieć ogromny wpływ na późniejsze losy sztuki. Podrazik poszukuje związku twórczości ze sferą transcendentną, próbując wywieść z niej rangę obrazu, która została zdevaluowana przez ekspansję eksperymentalnych nastawień w XX wieku. Twórczości towarzyszy w tym wypadku rozległa wiedza teologiczna i filozoficzna, a także zainteresowanie koncepcjami obecnymi w nurtach gnozy i myśli Wschodu. W publikowanych esejach artysty znajdziemy wnikliwe rozpoznania dotyczące współczesnych uzurpacji na polu sztuki, która nierzadko zamyka się w sferze symulaków. W kontekście podejmowanego tematu istotna będzie próba przybliżenia samego procesu twórczego. Malarz przyznaje, że powstawanie kompozycji plastycznych wiąże się z intensyfikacją życia wewnętrznego, ze stanami bliskimi kontemplacji i odczuwaniem natchnienia (Podrazik, 2012: 395–398). Z aspektem nagłego, niespodziewanego doznania, swoistego olśnienia wiąże się nazwa *Epifanii* czy też epifanijnego malarstwa. Cykl *Angelos* z kolei powstał pod wpływem wrażenia obecności bytów subtelnych, do których nawiązywał Nowosielski, odnosząc się zresztą do malarstwa abstrakcyjnego⁹. Zapewne ten rodzaj doświadczeń ma nieco inne cechy niż zdarzenie szczytowe, o jakim mówi Ingarden, i jest wpisane w rodzaj uprawianej twórczości, jednak jego intuicyjny, „innoświatowy” charakter każe dostrzegać tu pewien rodzaj pokrewieństwa z Ingardenowskim opisem. Jakość metafizyczna, która pojawia

⁸ Władysław Podrazik (ur. 1953), ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tworzy malarstwo abstrakcyjne i poezję. Mieszka i pracuje w Krakowie. Jego eseje o sztuce zamieszczone są między innymi w periodykach Związku Polskich Artystów Plastyków. Autor kilku wystaw indywidualnych i uczestnik wielu wystaw zbiorowych w Polsce i za granicą. Na temat twórczości por. np.: Karwala, 2006; Rogozińska, 2009; Tes, 2018.

⁹ Jerzy Nowosielski uważał, że poprzez malarstwo abstrakcyjne może dochodzić do kontaktu ze światem bytów subtelnych — aniołów.

się na początku procesu twórczego, realizuje się następnie w materii dzieła. W tym wypadku wolno, jak myślę, konstatować za Tyszczykiem, że sztuka jawi się tu jako dziedzina „rozjaśniania transcendencji” (Tyszczyk, 2005: LXXXIII). Spróbuję wskazać, w jaki sposób jakości metafizyczne przejawiają się w malarstwie Podrazika, wpływając na postrzeganą zmysłami sferę estetyczną. Jako że twórczość ta ma spójny, ewoluujący w obrębie przyjętej koncepcji-wizji charakter, proponuję tym razem spojrzenie ogólne bez analizowania różnic, które zaznaczają się w poszczególnych okresach.

Kompozycja większości prac jest wertykalna, niekiedy zbudowana wokół wyraźnego centrum. Wykorzystywanie figur geometrycznych nie posiada cech eksperymentu czy odwzorowania matematycznych prawideł, ale raczej ma na celu wyrażenie archetypowych przeczuć i uporządkowania według apriorycznych, lecz niesformalizowanych założeń. Element intelektualny zdaje się współgrać z intuicyjnym. Sugerowane są symboliczne motywy: bramy, przejścia, drabiny, zasłony, centrum, skrzydeł... Kompozycje ewokują wznoszenie się lub zstępowanie. Dobór kolorów, odrzucający wszelkie naturalistyczne skojarzenia, oparty jest na tak zwanym mistycznym zestawie z zastosowaniem goetheańskiego podziału na stronę dnia i nocy. Symbolika barw koresponduje z ich silnie energetyzującym i skupiającym oddziaływaniem. Mrok lub świetlistość odsyłają do sfery transcendentnej, niekiedy uzupełniając się na zasadzie archetypicznej opozycji. Obdarzana tajemniczymi, niemal mistycznymi właściwościami ciemność zdaje się też być bliska drodze apofatycznej. Sposób wydobywania koloru i światła sprawia, że widzowi udziela się wrażenie uobecniania. Światło jak gdyby emanuje, wydobywa się z góry, wyłania z głębi, przedostaje przez zasłonę, oślepia lub tylko delikatnie przenika. Farby nanoszone są *alla prima*, co współgra z inspiracją i jest niejako bezpośrednią reakcją na pojawiające się w procesie twórczym natchnienie. Kładzione drobnymi pociągnięciami pędzla kolory jarzą się, subtelnie oddając stan epifaniczny. Wytwarza się przy tym „szczególna atmosfera”, wnoszenie jakiegoś niezwykłego, przesyconego wartością światła. Zdaniem Stróżewskiego pojawienie się takiej właściwości wynika z faktu, że jakość metafizyczna wiąże się z tajemniczym urzeczywistnieniem „czegoś, co w swej naturze jest idealne i istotowo należy do innego porządku niż ten, w którym się ukonkretnia” (Stróżewski, 2001: 129). Charakterystyka ta dobrze koresponduje z intencjami twórcy, który postrzega swoją praktykę malarską jako spójną z dążeniem duchowym realizację form ostatecznych (wiekuistych), oglądanych *sub specie aeternitatis*. Jakości metafizyczne są tu niejako sprzężone z zapatrywaniami na temat istoty zarówno własnej twórczości, jak i samej roli obrazu. Sens estetyczny w konsekwencji jawi się jako analogon i strukturalizacja sensu metafizycznego.

Transcendenty Tadeusza G. Wiktora — powaga ciszy

Związek twórczości Tadeusza G. Wiktora¹⁰ ze sferą metafizyczną jest jedną z najbardziej konstytutywnych cech jego sztuki. Wybitny artysta w swoich poszukiwaniach korzysta z szerokiego kontekstu zarówno tradycji malarskiej, zwłaszcza dwudziestowiecznych abstrakcjonistów, jak i obszernego teoretycznego zaplecza, z literatury duchowej różnych kultur, psychologii archetypów Carla G. Junga czy własnych doświadczeń sennych. Wypracowana przez twórcę idea ikonozofii wieczystej (Wiktor, 1991) jako malarskiej gnozy prowadzącej w stronę Absolutu należy do najciekawszych i najpełniejszych wypowiedzi artystów, jakie pojawiły się w ciągu ostatnich dziesięcioleci, stanowiąc zarazem swoistą kontynuację teoretycznego wysiłku pionierów awangardy ubiegłego stulecia. Zapewne zarazem różnorodną, jak i niezwykle spójną twórczość Wiktora można ujmować wypracowanymi przez niego samego twierdzeniami, korzystać ze złożonej terminologii, jakiej dostarczają jego pisma, albo analizować rozmaite jej aspekty, jak dokonuje się tego w tekstach historyków i krytyków sztuki¹¹. Jeśli jednakże podejmujemy próbę adaptacji Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych do malarstwa abstrakcyjnego, omówienie w tym kontekście sztuki Wiktora zdaje się oczywiste. W tej optyce można spojrzeć na większość jego cykli, takich jak: *Liryki, Treny, Ikony, Bramy, Przejścia, Ikonostasy, Modlitwy, Etiudy pasyjne...* Do celów analizy wybrałam obrazy z jednej z najnowszych serii — *Transcendenty*, tworzonej w ciągu kilku ostatnich lat. Niektóre z płócien do niej należących pojawiły się między innymi na wstawie *Epitafium dla Janiny Kraupe. Transcendenty* i zachwyciły swoim uduchowionym, a jednocześnie pełnym świeżości wyrazem¹². Niewątpliwie można tu przywoływać skojarzenia z malarstwem barwnego pola Marka Rothko, niezwykle cenionego przez Wiktora. Jednak to artystyczne pokrewieństwo w niczym nie obniża rangi prac krakowskiego twórcy, gdyż jak pisał on sam: „Dla ikonozofa wieczystego, sztuczny twór w postaci *kompleksu odkrywczosci* nie ma najmniejszej racji bytu;

¹⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor (ur. 1946), ukończył studia na Wydziale Malarstwa oraz Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Profesor zwyczajny w macierzystej uczelni. Związany był także z Instytutem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Triennale Grafiki. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę warsztatową i projektową. Jest również autorem poezji, esejów o sztuce oraz tekstów programowych i krytycznych. W latach 1984–2018 uczestniczył we wszystkich edycjach międzynarodowego „Pleneru artystów posługujących się językiem geometrii”, organizowanego przez Bożenę Kowalską. Zorganizował ponad pięćdziesiąt wystaw indywidualnych i uczestniczył w ponad 500 wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą.

¹¹ Na temat twórczości Tadeusza G. Wiktora zob. np. teksty Bożeny Kowalskiej, Grzegorza Sztabińskiego, Renaty Rogozińskiej.

¹² Wstawa ta miała miejsce w krakowskiej galerii Artemis i została uhonorowana w 2017 roku Nagrodą Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego im. Witolda Wojtkiewicza.

stanowi ledwie bzdurny produkt świadomości mechanicystycznej opętanej tzw. postępem” (Wiktor, 1991: 73). Dla mnie istotne będzie tu także inne przekonanie wyrażone w cytowanym tekście:

Transrealista pilnuje prawdy przedstawienia „Istoty Rzeczy” i usiłuje tego dokonać w oparciu o jakąkolwiek metodę [...]. A te najlepsze nawet wzorce (kanony, metody, recepty formalne) na nic się zdadzą, jeśli te poszukiwania nie mają charakteru kompleksowego, tzn. jeśli nie są one podporządkowane rzeczywistej, obrazowo-medytatywnej orientacji, gdyż żaden „chwyt formalny”, żadna recepta na obraz nie pomoże malarzowi w wykreowaniu ikony, jeśli jego duchowość nie jest na „poziomie” ikony — to przecież Duch „ustala” jej ostateczny „wygląd”, a nie odwrotnie (Wiktor, 1991: 73)¹³.

Praktyka artystyczna jawi się tu zatem jako zbieżna z ogólnym ukierunkowaniem i doświadczeniem twórcy, które warunkują poziom dzieła.

W jaki sposób można odnieść Ingardenowską koncepcję jakości metafizycznych do *Transcendentów*? Sama ich obecność w polu percepcji, w przestrzeni galeryjnej ewokuje poczucie unieruchomionej, skondensowanej ciszy, o jakiej pisał niegdyś Donald Kuspit, charakteryzując duchowe aspekty malarstwa abstrakcyjnego (Kuspit, 1986: 314–315). Cisza ta, będąc swoistym przejawem ikonoklazmu, zarazem zbliża do transcendencji. Zostaje osiągnięta przez redukcję do minimum środków malarskich, odnoszących do zewnętrznego piękna, przez co, paradoksalnie, tworzy też rodzaj radykalnego piękna. Cisza ta przekracza nie tylko granice rzeczywistości, ale i samą sztukę w usiłowaniu dotarcia do jej najgłębszej istoty. Umożliwia pojawienie się metafizycznej, a jednocześnie estetycznie doniosłej jakości. Kompozycje *Transcendentów* są proste, nie uwodzą widza malarskimi iluzjami. Możemy tu mówić nawet o ogołoceniu, ascezie środków. Główne pole obrazowe, otoczone po bokach pasami nasyconego koloru, wypełnione jest rozemgłą, delikatniej nakładaną barwą. Tworzący się w ten sposób swoisty efekt luministyczny potęguje odczucie łagodnego pulsowania, wydobywania wewnętrznego życia ze zdawałoby się na wskroś statycznego układu. To środkowe, monochromatyczne pole Kowalska trafnie porównała do pustki, która jest jednocześnie pełnią (Kowalska, 2017: 11). Żywe lub stłumione kolory o zmiennym nasyceniu, które wypełniają centralną część płócien, zdają się uobecniać metafizyczną realność, której sposób istnienia wymyka się nie tylko zmysłowym, ale i wyobrażeniowym doświadczeniom, transcendując je. Powstaje wrażenie albo medytacyjnej afirmacji (zwłaszcza gdy pole wypełnia ciepły odcień), albo niezgłębionego dystansu (niebieski, grafitowe szarości) czy pustej przestrzeni pełnej oddechu (jasne odcienie szarości, błękit). Obramienia kompozycji, które stanowią jedną ze składowych języka Wiktora, niosą echo archetypicznego symbolu bramy, do którego chętnie odwołuje się artysta. Jakości metafizyczne, powracając do terminologii Ingardena, realizują się przez

¹³ Rozumienie ikony przez artystę obejmuje wybitne dzieła sztuki abstrakcyjnej.

mistrzowsko, subtelnie wyczuwaną sferę estetyczną, która nie zostaje wszakże zautonomizowana, ale konstytuuje widzialność ukrytego sensu metafizycznego. Malarstwo barwnego pola, do którego nawiązuje krakowski artysta, stwarza taką sytuację odbioru, w której widz jest otaczany obrazem, pochłaniany nim. Wielkie formaty płócien Rothko maksymalnie „zblizały” obraz do oglądającego, tak że ten tracił poczucie dystansu typowego dla muzealnego odbioru. Wiktor w cyklu tym stosuje również duże, choć nie wielkie formaty, co w koncepcji Ingar-denowskiej wiązałoby się z poziomem uczestniczenia. Zebrane razem w galeryjnej przestrzeni *Transcendenty* wyprowadzają odbiorcę ze świata zatomizowanej, ciągle zmiennej percepcji ku uczestniczeniu w jednoczącej medytacyjnej ciszy.

Jana Pamuły bramy innego świata

W twórczości Jana Pamuły¹⁴ około roku 1970 nastąpił znamieny zwrot. Figuratywne, metaforyczne obrazy o onirycznym wyrazie zastąpiła geometryczna odmiana abstrakcji, co dla artysty było doświadczeniem oczyszczenia i swoistym załamaniem dotychczasowego świata. Ta osobista artystyczna rewolucja dokonała się pod wpływem lektur Emanuela Swedenborga, Georga Wilhelma Fredricha Hegla, Sørensa Kierkegaarda oraz poszukiwań i przemyśleń z nimi związanych. W jej konsekwencji powstały prace, które okazały się niezwykle oryginalnym wkładem autora w rozwój współczesnej sztuki abstrakcyjnej. W kontekście podejmowanego problemu chcę odwołać się do jednego z dwóch głównych cykli tego twórcy, mianowicie *Obiektów geometrycznych*, których realizacje pojawiają się od lat 70. XX wieku do okresu najnowszego. Cechą wspólną jest w tym wypadku kompozycja opracowana na zestawieniu prostokątnych pionów z formą półkolistego łuku, który został poddany przekształceniom rozbijającym strukturę, lecz nie dezintegrującym jej. Charakterystyczne są tu także zestroje kolorystyczne czystych barw prostych o zmiennych, rytmicznie stopniowanych nasyceniach z kontrastującą czernią lub ciemnym kolorem. Jedną z większych i bardziej znanych wystaw *Obiektów geometrycznych* odbyła się na przełomie 2001/2002 w krakowskiej Galerii Starmach¹⁵. Artysta został zachęcony do realizacji projektów z lat 70. ubiegłego stulecia na wielkoformatowych, drewnianych podobrazjach, które zostały pomalowane akrylem.

¹⁴ Jan Pamuła (ur. 1944), studiował malarstwo i grafikę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i École Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu. Profesor ASP w Krakowie. Uprawia malarstwo, grafikę i media elektroniczne. Jego prace prezentowane były na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i kilkuset zbiorowych. Uczestniczy w sympozjach i plenerach malarskich organizowanych przez dr Bożenę Kowalską dla artystów posługujących się językiem geometrii.

¹⁵ Por. katalog: Pamuła, 2001. Wystawa ta została uhonorowana nagrodą Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego im. Witolda Wojtkiewicza.

Powstałe prace, w pewnym sensie kontynuując eksperymentalne, redefiniujące malarstwo tendencje, sytuują się na granicy obrazu i obiektu.

W katalogu wystawy twórca w związku z prezentowanymi dziełami deklaruje chęć wyjścia poza świat dany w bezpośrednim doświadczeniu wzrokowym, ku drugiej stronie rzeczywistości, podążając szlakiem wytyczonym przez wielkich abstrakcjonistów (Wasył Kandyński, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian). Ten kierunek poszukiwań został nakreślony przez artystę w latach 70. XX wieku, kiedy to w notatnikach artystycznych pojawiają się ważne dla późniejszego rozwoju rozpoznania:

Największy niepokój i największy opór budzi „rzeczywistość inna”. Sztuka posługująca się tego typu realnością, kwestionuje przecież w najwyższym stopniu istnienie rzeczywistości, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Wstrząs, jaki wywołuje postawienie znaku zapytania w stosunku do realności, jest tego samego typu jak uświadomienie sobie stanu nieistnienia. *Gemütlichkeit* towarzysząca odnajdywaniu w dziełach sztuki świata, którym jesteśmy oswojeni, znika w tym wypadku całkowicie, ustępując miejsca chłdowi zetknięcia z nieznanym. Sztuka abstrakcyjna — w swej najistotniejszej postaci zrodzona z penetracji nieskończonego uniwersum — otwiera przed nami bramy nieznaney rzeczywistości (Pamuła, 2001: 15)¹⁶.

Ogólne skojarzenie z Ingardenowską jakością metafizyczną doświadczenia, jakie było udziałem twórcy, jego „wstrząsu” pozbawienia oparcia w znanym świecie i spotkania z niewiadomym, wydaje się posiadać pewne uzasadnienie. Tym bardziej, że ukierunkowanie w praktyce artystycznej, jakie nastąpiło w wyniku tej przemiany, wiąże się ściśle z uniwersalnymi aspiracjami, potrzebą zgłębiania „nieznanej rzeczywistości” i jej praw. *Obiekty geometryczne*, które są przedmiotem tego rozważania, wedle słów ich autora dotyczą „przede wszystkim sfery poznawczej”, przy czym element konstrukcyjny odgrywa mniejszą rolę niż znaczeniowy czy symboliczny, przy zachowaniu abstrakcyjnego charakteru (Pamuła, 2001: 5). Spróbujmy zastanowić się, jak Ingardenowska koncepcja mogłaby zostać wykorzystana do analizy tych prac. Sam kształt dzieł wyraźnie przywodzi na myśl, jak to było podkreślane w opracowaniach — romański lub renesansowy łuk, bramę, okno, macewę... Za strony twórcy pojawia się również określenie „mistyczna brama”, która w wielu religiach jest symbolem nieba (Pamuła, 2001: 13). W każdym razie ażurowe formy, powstałe z odpowiedniego wycięcia drewnianych konstrukcji odwołują nas do przejścia, otwarcia, granicy dwóch światów, transformacji... Fakt, iż fizyczny wymiar prac odpowiada wysokości człowieka, zdaje się potęgować te znaczenia. Transcendowanie zaczyna się już od poziomu formalnego, w którym zostaje przekroczona klasyczna definicja obrazu jako płaskiego, zamkniętego w czworokącie płótna. Widz staje przed strukturą zamknięto-otwartą, ukazującą, ale i otwierającą na coś, wprawdzie zamontowaną

¹⁶ Jan Pamuła, tekst z notatnika artysty, listopad 1974.

przy ścianie, ale zdającą się znajdować na progu między dwoma rzeczywistościami. Dzieła nie tylko zatrzymują wzrok na sobie samych, ale ewokują coś poza nimi na prawach abstrakcji i zarazem symbolu. Ważną rolę w działaniu całości pełni kolor — żywe barwy o zmiennych nasyceniach, skontrastowane z ciemnymi tonami lub czernią, niekiedy mogą budzić asocjacje z symboliką tęczy. W ich układach pojawia się charakterystyczne stopniowe intensyfikowanie nasyceń, rytmizowanie, dynamizowanie i urozmaicanie podziałów tak, że ujawniają się nieoczywiste związki barwne, wymowne, ale niejednoznaczne. Powstające całości zależnie od dominujących zestawień mają bardziej mroczny, niepokojący wyraz kojarzący się ze śmiercią (*Nekromanteion*, *Hermes łowca cieni*) albo lekki, świetlisty nastój świata duchowego. Być może dopatrywać się w nich wolno echa dynamicznej wizji porządku zaświatów Swedenborga. Zarówno w konstrukcji, jak i kolorystyce logika spotyka się tu z mistyką. Syntetyzm, prostota łączą się ze swobodnym komponowaniem włączającym działanie intuicji. Bez wątpienia dzieła te umożliwiają nam kontemplację jakości metafizycznych, o jakiej mówi Ingarden. Odsyłają zarazem do tego, co „zakryte i tajemnicze”, niejawne w zwyczajnym doświadczeniu, i tego, co „leży u źródeł bytu”. Ewokują jeden z podstawowych, dotyczących każdego człowieka egzystencjalnych faktów — konieczność stanięcia przed bramą do innego świata, przejścia, transformacji. Aspekt ten dodatkowo wydobywany był w aranżacji wystawy prac (Galeria Starmach, 2001), podczas której, jak pisze Romuald Oramus:

Obrazy — obiekty [...] wydobywane punktowym światłem z mroku galerii, stają się niezwykle nośnikiem światła — energii, ni to odbitej, ni to generowanej z samych siebie. Całość zjawiskowości tego efektu dopełniają rzutowane na ściany cienie o różnym ciężarze i ostrości, jakby stając się swoistymi negatywowymi powidokami obrazów [...]. Kolor jest tu światłem, nie istniejąca w rzeczywistości linia — tu materializuje się, określając nie tylko kształty form, ale i ukazując relatywizm relacji z otoczeniem. Wciąż precyzyjne, centralnie skomponowane, architektoniczne, archetypiczne, symboliczne [...] są ponad liczbą. Pozostają jednak miarą możliwości naszej percepcji, możliwości przejścia granicy niepoznawalnego (Oramus, 2003: 34).

Kontemplacja jakości metafizycznych w obiektach — obrazach Pamuły umożliwia zarazem wyjście poza dzieło i odsłonięcie prawdy o rzeczywistości. Zatem, tak jak w innych analizowanych przykładach, droga prowadzi od sensu metafizycznego objawiającego się twórcy, poprzez jego realizację w dziele sztuki z powrotem do sensu metafizycznego odbieranego przez świadomość odbiorcy.

ZAKOŃCZENIE

Przypomniana w tekście koncepcja jakości metafizycznych wydaje się dostarczać właściwego języka do mówienia o niektórych zjawiskach w malarstwie

abstrakcyjnym oraz ujmować je w odpowiedniej perspektywie. Nie ogranicza i nie wyklucza to innych podejść, ale stanowi jedną z propozycji, pozwala również przejść z pola dyskursów krytyki sztuki w stronę filozoficznego oglądu. Sądzę, że przydatne jest wykorzystanie wskazanego ujęcia nie tyle w ścisły, systematyczny sposób, ile jako swego rodzaju pomoc, umożliwiającą analizę i interpretację, która uwzględniałaby zarówno intencje twórców, same dzieła, jak i sposób ich oddziaływania, a zarazem osadzała to w kontekście rozważań filozoficznych. Potrzeba taka zdaje się zachodzić zwłaszcza ze względu na mnogość istniejących obecnie strategii badawczych i pojawiające się w związku z tym niebezpieczeństwo ich nadużywania bądź mylnego stosowania, prowadzące niekiedy do redukcji istotnych aspektów dzieł. (Jak na przykład miało to miejsce w niektórych postmodernistycznych ujęciach problematyki abstrakcji). Zwrócenie się ku klasycznej już myśli Ingardenowskiej jawi się na tym tle jako istotny punkt odniesienia, dzięki któremu z horyzontu badawczego nie zniknie wymiar metafizyczny. Tym bardziej, że może być on odnajdywany w coraz to nowych utworach różnych dziedzin sztuki. Niektóre nurty czy poszczególne dzieła malarstwa abstrakcyjnego tworzonego współcześnie stanowią pod tym względem niezwykle interesującą egzemplifikację. Niewątpliwie ich kontemplacja nie należy do przystępnych i zapewne ułatwić ją, czy niekiedy wręcz umożliwić, mogą kompetencje kulturowe odbiorcy, pewien rodzaj obycia z malarstwem nieprzedstawiającym. Z drugiej jednak strony, co wywodzę z doświadczenia z rozmów z odbiorcami sztuki, osiągnąć w wybitnych dziełach poziom uniwersalności, a zarazem pełni wyrazu prowadzi do nieoczekiwanych sytuacji odbioru, odstawiających metafizyczne jakości. Adaptacja ujęcia Ingardenowskiego pod wieloma względami stwarza tu możliwość pogłębionego spojrzenia.

BIBLIOGRAFIA

- Berdowska, T. (2015). *Obiekty, obrazy*. (Katalog wystawy). Kraków: Związek Polskich Artystów Plastyków. Oddział Krakowski.
- Berdowska, T. (2017). *Bezsensowność*. (Katalog wystawy). Wstęp A. Tes. Kraków: Galeria Artemis.
- Berdowska, T. (2018). *Obrazy nowe i najnowsze*. (Katalog wystawy). Wstęp A. Tes. Poznań: Galeria Piekary.
- Garlej, B. (2016). *Ingardenowskie jakości metafizyczne. Między otwartością a ścisłością pojęcia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Ingarden, R. (1958). O budowie obrazu (s. 7–111). W: R. Ingarden. *Studia z estetyki* (t. 2). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim*. (Przeł. M. Turowicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (1970). Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych (s. 288–315). W: R. Ingarden. *Studia z estetyki* (t. 3). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ingarden, R. (2005). *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* (s. 111–131). W: R. Ingarden. *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.

- Karwala, M. (2006). Epifanijne malarstwo Władysława Podrazika. *Konспект. Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie*, 4(27), 118–121.
- Kostołowski, A. (2014). Odyseje abstrakcji. Kilka uwag o abstrakcji i duchowości. *Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu*, 18, 75–88.
- Kowska, B. (2015). Tamara Berdowska. Obrazy. Kompozycje przestrzenne (s. 15–21). W: T. Berdowska. *Obiekty, obrazy*. (Katalog wystawy). Kraków: Związek Polskich Artystów Plastyków.
- Kowska, B. (2016). *Język geometrii — półwiecze przemian*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”.
- Kowska, B. (2017). Malarz i mistyk (s. 10–12). W: T.G. Wiktor. *Wpisany w oś świata*. (Katalog wystawy). Kraków: Galeria Pryzmat.
- Kuczera-Chachulska, B. (2010). Liryka medytacyjna w kontekście jakości metafizycznych Romana Ingardena (s. 101–114). W: T. Kostkiewiczowa & M. Saganiak (Red.). *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Kuspit, D. (1986). Concerning the spiritual in contemporary art (s. 313–325). W: M. Tuchman (Red.). *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*. Los Angeles & New York: Abbeville Press.
- Oramus, R. (2003). Światło i miara (s. 33–34). W: J. Pamuła. *Obrazy — obiekty*. Kraków: Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Sukiennice.
- Pamuła, J. (2001). *Obiekty geometryczne. Retrospektywa*. Kraków: Galeria Starmach.
- Podrazik, W. (2012). Poza granice widzialności. Z Władysławem Podrazikiem, artystą malarzem, rozmawia Agnieszka Tes (s. 395–410). W: U. Tes & A. Gielarowski (Red.). *Wobec metafizyki. Filozofia — sztuka — film*. Kraków: Wydawnictwo Ignatianum–Wydawnictwo WAM.
- Rogozińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Staszak, K. (2017). Przynajmniej szczerą odpowiedź. Wystawa „Co z tą abstrakcją?” w Fundacji Stefana Gierowskiego. *Arteon. Magazyn o sztuce*, 8(208), 10–13.
- Stórzewski, W. (2001). Jakości metafizyczne (s. 126–131). W: A.J. Nowak & L. Sosnowski (Red.). *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*. Kraków: Universitas.
- Strózewski, W. (2003). Jakości metafizyczne (s. 81–91). W: J. Perzanowski & A. Pietruszczak (Red.). *Od teorii literatury do ontologii świata*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Tes, A. (2017). Refleksje wokół wystawy „Co z tą abstrakcją?”. *Głos Plastyków*, 1, 127–129.
- Tes, A. (2018). Kierunek wertykalny. O malarstwie i postawie twórczej Władysława Podrazika. *Arsforum*, 4, 48–53.
- Tyszczyk, A. (1993). Koncepcja jakości metafizycznych. Próba interpretacji (s. 55–90). W: A. Tyszczyk. *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*. Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Tyszczyk, A. (2005). Metafizyczny „ślad”. O koncepcji jakości metafizycznych (s. LXVIII–XCIV). W: R. Ingarden. *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.
- Wiktor, T.G. (1991). *Ikonożofia wieczysta jako poznanie przez malarstwo*. Kraków: Galeria QQ.
- Zeidler-Janiszewska, A. (1993). Ingarden wobec problemu awangardowej destrukcji dzieła literackiego (s. 183–192). W: L. Sosnowski (Red.). *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy w stulecie urodzin*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Fig. 1. J. Pamuła, *Hermes*, obiekt geometryczny, foto. dzięki uprzejmości artysty

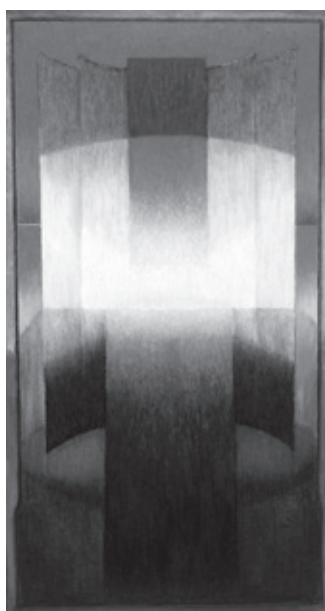


Fig. 2. W. Podrazik, z cyklu *Epifanie*, olej na płótnie, foto. dzięki uprzejmości artysty

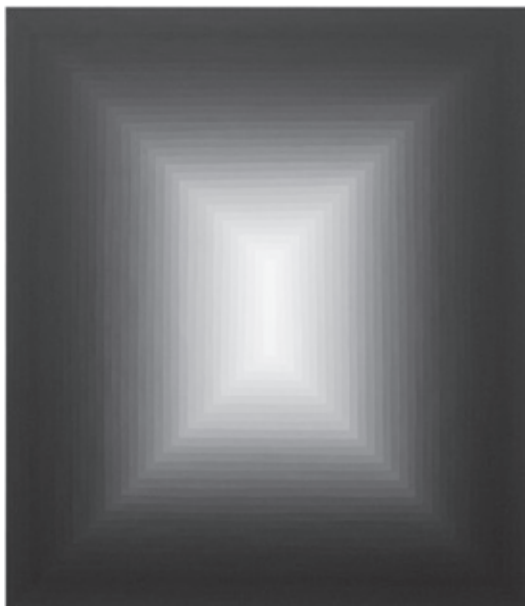


Fig. 3. T. Berdowska, *Przejscie*, olej na płótnie, foto. dzięki uprzejmości artysty



Fig. 4. T.G. Wiktor, z cyklu *Transcendenty*, olej na płótnie, foto. dzięki uprzejmości artysty