

Daniel Roland Sobota

Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Rzeźbiarz myśli w ogrodzie sztuk. Filozoficzna dokumentacja sytuacji twórczej – Zielonka, gm. Murowana Goślina (04-09.09.2017)

Pobyt na plenerze artystycznym w Arboretum Leśnym w Zielonce (koło Poznania) należy do wyjątkowych wydarzeń w moim życiu. Nie często zdarzało mi się bytowanie tak wolne i beztroskie, a zarazem tak twórcze i bogate w myśli, jak podczas tych sześciu dni odchodzącego lata. Przejycia tych chwil wypełniły szczelnie moją pamięć, tworząc wielowarstwowe pokłady o wyraźnie odrębnym charakterze. Jakież to wydarzenie czekało na mnie w tym urokliwym miejscu, oddalonym od wielkomiejskiego zgiełku, w którym spotykają się ludzie różnych profesji, by razem pracować, żyć i bawić się?

To, co tu przedstawiam, należy potraktować jako formę uczestniczącej etnografii filozoficznej: opisuję w pierwszej osobie faktycznie zaistniałą sytuację twórczą, która trwała blisko tydzień i w której brali udział podglądani przeze mnie, przybyli z różnych stron Polski artyści-arboretianie. Stworzone przez nich prace, będące materialnymi świadectwami tamtych chwil, po dziś dzień zdobią przestrzeń tego wyjątkowego miejsca.

Pytanie

Na plener artystyczny zostałem zaproszony przez profesora Kazimierza Rabę – za co mu z tego miejsca jeszcze raz serdecznie dziękuję. Chciałoby się od razu dodać: zaproszony jako filozof. Moja obecność w arboretum od początku nie była wolna od wątpliwości. Chociaż świat artystyczny od zawsze pozostawał w bliskim kontakcie ze światem filozofii, to jednak czym innym jest filozoficzna interpretacja dzieła, które artysta prezentuje jako dojrzały owoc swojej twórczej pracy, czym innym zaś wtargnięcie filozofa w przestrzeń warsztatu i podglądanie – często bardzo intymnego – spotkania artysty z miejscem i materiałem, z którego

wyłonić ma się ostateczny rezultat działania. Dla mnie jako filozofa sama moja obecność budziła pytania, zwłaszcza to najważniejsze, które rodzi się zwykle za sprawą opuszczenia „strefy komfortu” i odczucia dezorientacji: „co ja tutaj właściwie robię?”. Czułem, że dany mi czas nie jest ani czasem przyjemności, ani pracy. (Później uświadomiłem sobie, że chodzi o święto – o czas zawieszony między nocą i dniem.) Miałem poświęcić krótką chwilę swego życia – ale na co? Nie otrzymałem przecież żadnego zadania, nie zostałem zaproszony w żadnym konkretnym celu; wolny i bez zobowiązań, uciekinier z życia codziennego, które pod moją nieobecność zaczęło z wolna obrastać niezrealizowanymi obowiązkami. Słyszałem już w myślach te skierowane do mnie słowa, na które nie odpowiadałem, pozostające bez echa wezwania, utyskiwania, te nieodebrane telefony, wyobrażałem sobie pełną listów skrzynkę mailingową i wezwania na pocztę, czułem w oddali narastającą niechęć i irytację. (Codziennosc łatwo nie odpuszcza i są takie momenty, gdy potrafi dać wyraźnie do zrozumienia, że kto odwraca się od niej, ryzykuje, że ona odwróci się od niego...)

A jednak im częściej pytanie to pojawiało się w mojej głowie, tym bardziej czułem się do niego przywiązany. Nie chciałem go od razu unicestwić ani zagłuszyć. Nie zamierzałem go wymienić na drobne życia codziennego. Oczywiście, zawsze można było sobie to wszystko jakoś wytłumaczyć, odwołując się do utartych schematów, które w tych i tym podobnych chwilach pozwalają nam oddalić lęk i poczucie winy. Czułem jednak, że powinienem wytrzymać w tym pytaniu, że tworzy ono w jakiś sposób sytuację, w której się znalazłem, że jest jej istotnym elementem, nadającym całości specyficzny odcień – odcień zagadkowości, przygody i pytałości.

A więc: „co ja tutaj robię?”. Chociaż było to moje pytanie, które ja sam zadawałem wobec samego siebie, miałem wrażenie, że nie należało ono tylko do mnie, że raczej jako specyficzny całościowy odcień sytuacji zabarwiało ono wszystko i wszystkich, którzy znaleźli się wraz ze mną w polu jego oddziaływania. Problematyczność mojego położenia rezonowała na pozostałe elementy plenerowej układanki. Z wprawionych w ruch fragmentów sytuacji zaczęły się odklejać poszczególne sensory, które wcześniej – stopione z materiałem, ciałami i ruchami – tworzyły coś na kształt przedustawnego porządku. Dla artystów był to przecież kolejny plener: jedno z wielu tego typu wydarzeń w ich artystycznym życiu. Przyjechali, mając najczęściej już pewien pomysł, dotyczący tego, co będą tworzyć. Ale moja obecność i moje pytanie także i ich nie pozostawiła obojętnymi. Chociaż skupiając się na własnej pracy, próbowali trzymać się z dala od moich wątpliwości, nieraz musiało również i u nich pojawić się pytanie „co on tu robi?”. Dla artystów problematyczne było zetknięcie się z filozofem w czasie swojej pracy, tak jak dla mnie problematyczny stał się udział w artystycznym procesie twórczym. Obok problematyczności wzajemnego spotkania, każdy z nas musiał jednak zmagać się przede wszystkim z problematycznością samego działania, które było naszym powołaniem. Dla artystów problematyczność ta wynikała

z materiału i konceptu, na których skupiał się cały ich wysiłek twórczy. Dla mnie jako filozofa problematyczność ta dotyczyła myśli i słów, które musiałem przepracować w celu stworzenia jakiejś filozoficznej koncepcji, teorii tudzież tekstu. Ale czy rzeczywiście musiałem?

Była to z pewnością jedna z odpowiedzi, która – gdyby została przeze mnie przyjęta – skutecznie zablokowałaby dalsze utrzymywanie się we wspomnianym pytaniu. Brzmi ona jakże zwyczajnie: filozof to ten, który z każdej sytuacji wychodzi z filozoficznym dziełem. Ale tego właśnie nie chciałem: jeśli miałem doświadczyć jakiś zobowiązań, to powinny one wypływać z samego przebiegu sytuacji, nie zaś z przyniesionych z zewnątrz schematów. Żądanie to kierowałem także w stronę filozofii. Dlaczego niby zadaniem filozofa zaproszonego na plener miałyby być przemiana ciała w słowo, tj. fenomenowi w logos? Dotknięty pytaniem, z trudem utrzymywałem się na jego powierzchni, niesiony, opadałem co chwila w jakąś mniej lub bardziej wyrafinowaną odpowiedź, która rościła pretensje, by stać się tą jedyną. Tymczasem moją wolą było wytrwać w otwartej sytuacji – to zaś wymagało oddalenia wszystkich narzucających się zrazu myśli, także tych dotyczących zadań filozofa, ich zawieszenia, przeprowadzenia czegoś na kształt fenomenologicznej redukcji, która by redukowałą również samą siebie. Chciałem fenomenów, chciałem doświadczyć zjawiania się w czystej postaci. Nie w taki jednak sposób, jak to często bywa wśród ludzi teorii, że oglądają z daleka gotowe wytwory, lecz na sposób uczestniczący, aktywny, do pewnego stopnia również twórczy. Chciałem być rzeźbiarzem myśli. Jeśli fenomenologia – którą uważałem dotąd za filozofię *par excellence* – to tylko jako fenomenologia uczestnicząca, fenomenologia zaangażowana, fenomenologia konkretna, performatywna. Chciałoby się rzec – za Grotowskim – fenomenologia uboga, która rezygnuje z filozoficznych „efektów”, by sama z siebie, tzn. z fenomenów, wydobyć to, czym jest i może być. Chodziło o samospalenie się w ogniu fenomenów, o przyjęcie darów świata i odwzajemnienie mu się „darem z niczego” (J. Duvignaud), o bycie prześwitem, białą księgą, kliszą, kamerą obscurą – „naczyniem istnienia” (H. von Hofmannsthal).

Pytanie „co ja tu robię?” otworzyło wnętrze sytuacji, eksponując za jednym razem kilka jej najważniejszych momentów. Wśród nich na plan pierwszy wybiło się zrazu owo „robię”. Paradoksalne, jakby ironiczne, obnażające i zawstydzające słówko: co to za robota, kiedy zadaje się pytanie? Pytanie pojawia się bowiem często właśnie jako próba zatrzymania działania; pyta się po to, żeby nie czynić. Ale też bardzo często pyta się po to, żeby nie myśleć; po cóż mam myśleć, jeśli mogę zapytać? Wygląda więc na to, że pytanie stanowi gest odmawiający działania. Prawda tego stwierdzenia staje się oczywistością w obliczu pracy artysty, która wymaga pełnego zaangażowania po stronie ducha i ciała. Zwłaszcza udział tego ostatniego, wraz ze wszystkimi jego objawami zmęczenia, wymownie oddala jakże częste wyobrażenie pracy twórczej jako czegoś przypominającego śpiew anioła. Patrząc na to z zewnątrz, można powiedzieć, że na pierwszym etapie prac proces

twórczy niczym nie różni się od każdej innej „fizycznej” czynności. Wracając do pytania, można, oczywiście, definiować je negatywnie jako nie-działanie, ale nawet wtedy przecież nie znaczy to, że nie ma w nim niczego pozytywnego. Albo też jeszcze inaczej: można powiedzieć, że to, co pozytywne i negatywne, w ogóle nie może adekwatnie charakteryzować pytania, jako że twierdzenie i negacja są czymś, co pojawia się dopiero wraz z pytaniem lub nawet po nim, w chwili jego „śmierci”: stwierdzenie i negacja są przecież odpowiedziami na jakieś wcześniejsze pytanie, które wraz z trafną odpowiedzią staje się już „tylko” własnym wspomnieniem. Jeśli więc pytanie nie jest robieniem czegokolwiek, jeśli jest ono jakimś rodzajem wyrwy w strumieniu działania, to przecież nie jest też niczym. Nie działać i nie być też niczym: czy to nie oznacza po prostu „być” albo też: „być po prostu”, „być sobie”? Może więc lepiej byłoby zapytać nie o możliwe działanie, lecz o owo bycie-sobie: „co ja tu jestem?”. Wówczas jednak pytanie to zawierałoby już odpowiedź, której żąda. Jeśli niczego nie robię, a tylko jestem, to jakież sens ma pytać o to, co tu jest? Jak mówił Arystoteles, pytać o to, co jest, jest rzeczą zupełnie zbyteczną. Co innego dopytywać się o to, czego zrazu nie widać, a co jest „przyczyną” tego, co jest. Więc może: po co? dlaczego? dlaczego tu jestem?

Owo „dlaczego?” jest wieloznaczne. Można w ten sposób pytać o co najmniej cztery rzeczy. Po pierwsze, „dlaczego?” pyta o obiektywną przyczynę zaistnienia czegoś, bycia czymś lub bycia w określony sposób. Na tak postawione w obliczu istnienia pytanie można odpowiedzieć, przytaczając cały szereg psycho-fizycznych związków przyczynowo-skutkowych, które doprowadziły do mego zaistnienia w danym miejscu i czasie. Jestem tu, ponieważ przyjechałem samochodem, który działa w taki sposób, że umożliwia przemieszczanie się itp. Po drugie, „dlaczego?” pyta o subiektywną intencję, o psychiczny czy duchowy motyw (jakiegoś działania lub poruszenia woli). Jestem tu, bo odpowiedziałem na zaproszenie; bo jestem ciekaw tego, co nastąpi; bo chcę skorzystać z okazji spotkania starych znajomych i poznania nowych ludzi; bo nie mam co robić etc. Po trzecie, pytanie to pyta o cel: „dlaczego?” w sensie „po co?”. Odpowiedź: jestem tu, żeby nawiązać kontakty, żeby napisać filozoficzny esej. Po czwarte wreszcie, można także zapytać „dlaczego?”, chcąc dowiedzieć się „dla czego?” (coś się dzieje), co jest podmiotem sytuacji. To ostatnie pytanie, choć bardzo przypomina pytanie trzecie, tym się od niego różni, że nie ma ono charakteru instrumentalnego, że nie dotyczy porządku środków i celów. Jeśli już – pyta ono o cel ostateczny, absolutny, który nigdy nie może stać się środkiem do dalszych celów. Jeśli dokonując przeskoku, nieco *ad hoc* uznamy, że wyjściowe pytanie sytuacji pyta o „dla czego?”, a mianowicie „dla czego tutaj jestem?”, wówczas odkrycie sensu sytuacji, rozeznanie się w niej, wymaga odnalezienia w jej obrębie czegoś, co miałoby charakter absolutny.

Niełatwo o takie rozpoznanie. Bo gdzie niby w sytuacji pleneru miałyby objawić się absolut? Jeśli nawet gdzieś tu jest, to skrywa się za tym, o co pytanie się dopytuje, co może objawić się jedynie jako ostatni krok pytania.

Sytuacja

Pytanie „co ja tutaj robię?” („dla czego tutaj jestem?”) ma wyraźnie refleksyjny charakter. Tym, do którego pytanie się kieruje, jestem ja sam, a więc ten, który jednocześnie sam to pytanie stawia lub – jeśli nawet nie jest ono do końca moim własnym dziełem – kimś, to pozwala temu pytaniu jakoś się pojawić. Tak czy owak pytanie ujawnia sens, którym jestem ja sam. Kim jestem ja w tak sprobematyzowanej sytuacji? Niewątpliwie dotyka ono mojej obecności jako „filozofa”, a więc konkretnego człowieka, który, żyjąc z filozofii, postanowił skorzystać z zaproszenia i na pewien czas porzucić swoją domową i akademicką przystań. Jednak dotyka ono także, a może przede wszystkim – filozofa, który zawisł na krawędzi pytania odnośnie do swego bytu – bytu, który pozwala istnieć już nie tylko mnie jako temu oto człowiekowi, ale samej filozofii. Innymi słowy, jeśli zostałem zaproszony na plener jako filozof, to pytanie „co ja tutaj robię?” dotyczy tyleż samo mnie jako „filozofa”, co samej filozofii. Co to znaczy **być filozofem**? – Stać myślowo w sytuacji? Wytrzymać w pytaniu? Tworzyć filozoficzne zapiski? Rozwijać wiedzę? A może – w obliczu sytuacji i fenomenu – zwątpić w filozofię? Postawić filozofię w pytanie?

Odpowiedź na to pytanie nie mogła zostać rozstrzygnięta przed zanurzeniem się w sytuację. Jeśli sensem filozofii ubogiej jest maksymalne otwarcie się na sytuację, to określenie to musi zostać potraktowane jako określenie czysto formalne albo jeszcze lepiej: jako określenie, które samo siebie znosi. Byłoby ono wtedy czymś na kształt wymownego milczenia: jak napis na piasku, który zamazują fale; jak puste miejsce przygotowane na przyjęcie rzeczy.

Ostatnim z elementów jest owo „tutaj”, które wydaje się celować w samo serce sytuacji. Gdy jeszcze nie było owego „tutaj”, gdy to „tutaj” było jakimś „tam”, widzianym z perspektywy innego, ale zawsze pierwszoosobowego „tutaj”, pierwszym planem władał czas. Lecz kiedy nastał czas pleneru, ciężar sytuacji spoczął wyraźnie w „tutaj”. I rzeczywiście pierwsze, co się objawiło, gdy przybyłem na plener, była niezwykła architektura krajobrazu, fenomen miejsca. Tworzyły go niewysokie pagórki, las, stawy, park, domy i rzeźby.

Zacząłem rekonesans. Arboretum, na terenie którego odbywał się plener, tworzą park krajobrazowo-dendrologiczny oraz powierzchnie drzewostanowe. Architekturę miejsca buduje kilka warstw. Pierwszą, podstawową warstwą jest zamknięta w sobie Ziemia, której pofałdowana skorupa rzeźbi teren w układ pagórków i zagłębień. Dzieje się to pod kopułą Nieba, które w dzień i w nocy, za sprawą pogody i oświetlenia, tworzy każdorazowo inną widzialność rzeczy. Drugą warstwę tworzy odbijająca Niebo Woda: stawy i szemrzące strumyki; trzecia to ożywiona przyroda wkoło – Las, w którym mieszkają rośliny i zwierzęta. Czwarta to Park; piąta – Urządzenia Techniczne: budynki, mosty, linie elektryczne, śluzy; szósta – Artefakty Artystyczne; siódmą warstwę stanowią przychodzący i odchodzący Ludzie: mieszkańcy, pracownicy leśni, wycieczki szkolne, studenci, pracownicy

naukowi, rodziny z dziećmi, artyści. Całość skomponowana jest w pewien zgodny wewnętrznie układ – geologiczny, archeologiczny, sensologiczny.

Pozostawione przez artystów prace, które powstały podczas zeszłorocznego pleneru, zdążyły się już wtopić w krajobraz, stanowiąc jego integralną część. Tworzą „słupy graniczne” na terenie okalającym staw. „Spoglądają” nań i na siebie nawzajem, rysując niewidzialną siatkę połączeń. Wyobrażam sobie, że przez ten rok doszło między nimi do zawiązania bliskich kontaktów, że wydarzyły się w tym czasie różnego rodzaju kłótnie sąsiedzkie, spory w rodzinie, powstały przyjaźnie, miłości i sojusze. Ale to tylko głos wyobraźni, która w tym miejscu jest szczególnie żywa...

Te siedem warstw, tworzących przestrzeń pleneru, uzupełnia wspomniany już wymiar czasu. Choć w pierwszym zetknięciu z miejscem został on wyraźnie zdominowany przez wymiar przestrzeni, wraz z wpływającymi dniami uzyskał on ponownie na znaczeniu: proces twórczy jest przede wszystkim wydarzeniem w czasie. Ale już w samej architekturze miejsca czas jest silnie obecny. Otóż każda ze wspomnianych warstw posiada swój czas. Ziemia ma czas najdłuższy, mierzony milionami lat, sięgający czasów prehistorycznych. Czas Ziemi płynie do pewnego stopnia niezależnie od czasu Nieba, który wyznacza dzień i noc oraz pory roku. Czas Nieba jest otwarty i pochodzi z przestrzeni kosmicznej. Czas Wody uzależniony jest zarówno od czasu Ziemi, jak i Nieba, chociaż ruch wody ma także własny rytm, a zatem także i własny czas. Podobnie jak czas Lasu. W kolejnych warstwach czas przyrodniczy, rozumiany jako czas astronomiczny i biologiczny, zaczyna ustępować czasowi ludzkiemu. Park znajduje się gdzieś na przecięciu tych dwóch wielkich formacji czasu. Technika i artefakty podlegają czasowi historycznemu, międzypokoleniowemu. Czas ludzi to z kolei czas osobniczy, zamknięty pomiędzy narodzinami i śmiercią, pomiędzy pracą, rozrywką i świętowaniem.

Wspominam jedną z kolacji, podczas której emerytowany dyrektor Arboretum, inżynier Marian Grodzki, opowiadał z pasją i znanstwem o historii miejsca, o lesie, parku i poszczególnych drzewach. Okazuje się, że historia lasów i drzew jest świadectwem historii ludzi, którzy tu mieszkali lub tylko chwilowo przebywali. Czas Lasu związany jest ściśle z czasem historycznym: z losem pokoleń, dziejami narodów, wojnami, migracją, traktatami i rozwojem techniki. Nie przypadkiem przedstawia się historię jako drzewo. Drzewo historii to zarazem historia drzew; historia to czas polityczno-dendryczny. Na myśl przychodzi mi to, co się dzieje dzisiaj, tutaj, w Polsce. Nic się w tej kwestii nie zmieniło. Znow w centrum polityki i historii stoją drzewa: brzoza i krzyż.

Wdzielowstąpienie

Kolejne dni miały na spacerach pomiędzy rozsianymi na terenie Arboretum stanowiskami pracy i na obserwacji procesu twórczego. Mówiąc o „procesie twórczym”, mam wyraźną świadomość, że używam kalki, która, raz przyjęta, natychmiast

wciąga do rozmowy pozostałe kategorie, znane z historii estetyki: materię, formę, narzędzie, kształt, barwę, efekt, dzieło, przeżycie, intencję etc. Wszystkie te kategorie mienia się znaczeniami, które przybliżają, ale jeszcze bardziej oddalają widok samych rzeczy. Tymczasem chciałbym pozostać przy rzeczach i myśleć oraz mówić ich językiem, wydobyć język z sytuacji, dać się wypowiedzieć: warkotowi pił spalinyowych, świszczącemu odgłosowi szlifierek kątowych, głuchym uderzeniom dłuta, szumowi papieru ściernego, cierpliwemu milczeniu drewna, rozmowom ludzi – nie mówiąc już o całym bogactwie doznań, które płyną z rozszalałego życiem lasu i pachnących ciastem domostw. Ale nie potrafię...

Stawiając pytanie i otwierając sytuację, tworząc wir zapytywania, który wywołuje taniec sensu, przygotowuję się na spotkanie, do którego nie dochodzi. Nie ma lepszego sposobu na oddanie rzeczom głosu, niż cierpliwe trwanie w pytaniu. Ale przecież to samo pytanie, które wychyla się ku światu, które pragnie spłonąć w słońcu jego prawdy, okazuje się być zrobione z brązu i metalu, a może nawet i z kamienia. Pytanie to stawiano przede mną tysiące razy i tysiące razy następne pokolenie znajdowało je leżące na ziemi. Stawiając pytanie, w rzeczywistości tylko je powtarzam, przywołując długą historię stawiania i przewracania tego samego pytania. Syzyfowa praca, w której każdy kolejny ruch wzbogaca się o pamięć ruchu poprzedniego i tak w nieskończoność. Jak silne i głębokie musi być Pragnienie, że wciąż człowiek zadaje te same pytania?

Może jednak sytuacja nie jest aż tak beznadziejna. Jeśli w tym powtarzaniu ma się ujawnić różnica, której wymagają same rzeczy, winienem podążać śladem artystów i ich pracy. W końcu ich powołaniem jest tworzyć Nowe...

Między wspomnianymi warstwami istnieją wzajemne związki wpływania i przenikania. Praca artysty polega na odpowiednim rozeznawaniu się pośród tych warstw i przechodzeniu po kolei przez każdą z nich w porządku ich powstawania. Oznaczałoby to, że praca twórcza, polegająca w tych okolicznościach na przekształcaniu drzewa w dzieło, powtarza opisane wyżej uwarstwienie zastanej sytuacji. Jest pracą archeologiczną. Nie jest to jednak powtarzanie czysto mechaniczne, lecz właśnie twórcze, które pozwala dojść do głosu temu, co nowe.

Następowanie poszczególnych faz tego procesu powtarzania miałem okazję zaobserwować podczas kolejnych dni, kiedy na moich oczach z surowego materiału ściętych wcześniej drzew zaczynały wyłaniać się pierwsze widoki formy. To, co znałem z teorii filozofii jako ogólny, stosunkowo wąski katalog różnych postaci istnienia, ukazywało się tutaj jedno po drugim w nieprzebranym bogactwie i we własnej osobie. Fascynujący pochód form, ontologiczny taniec powstawania i giniecia, karnawał pojawiania się i zaniku. Oto akt tworzenia rozpoczyna się od wybrania materiału, z którym artysta wiąże największe nadzieje na jak najwierniejsze odzwierciedlenie pierwotnego, konkretnego zamysłu twórczego. Pierwsza przemiana to przemiana drzewa w drewno. Zanim to nastąpi, następuje niewidzialna jeszcze przemiana drzewa, rozumianego jako byt-ku-życiu, w byt-ku-śmierci czy raczej w byt-przez-śmierć-ku-dziełu albo może ...-ku-Życiu. Praca rzeźbiarska

polega na przewodzeniu zmartwychwstaniu rzeczy, ich wdzielowstąpieniu, na akuszerowaniu przy ich drugich narodzinach. Pomiędzy drzewem a drewnem może znajdować się wiele form pośrednich, dla których mamy, najczęściej jednak nie mamy nazw i pojęć. Drzewo żywe to punkt wyjścia. Praca z nim naznaczona jest pytaniami o charakterze etycznym. Zabijanie drzew w celach artystycznych przywołuje podobne dylematy, jak w przypadku sztuki z wykorzystaniem żywych zwierząt, w której dokonuje się na nich artystycznych eksperymentów. Jeszcze bardziej niepokojące – choć wydawać by się mogło, że nie ma niczego gorszego niż śmierć – są operacje artystyczne na żyjących osobnikach, które powodują ich trwałe okaleczanie, skutkujące np. pojawianiem się chorób i powolnym umieraniem. A jednak coś powstrzymuje mnie, aby utożsamiać życie drzew z żyjącymi zwierzętami, zwłaszcza tymi, które analogicznie do królestwa drzew, stanowią formy najbardziej rozwinięte. Czy jest to tylko wynikający z kultury sposób patrzenia na świat, kwestia mojej niskiej wrażliwości, czy też za tą ostrożnością kryją się różnice, tkwiące w samej rzeczy? Jakkolwiek by nie oceniać tych poczynań z perspektywy moralnej, jasne jest, że wszystkie te zabiegi wzbogacają katalog form ontologicznych. Ale również sama przyroda oferuje pewne formy pośrednie: organizmy uszkodzone, chore, martwe, posusz, wiatrowały, wiatrołomy. Wszystko to może stanowić dogodny materiał artystycznej kreacji. Gdy drzewo zamienia się w drewno, a surowiec staje się materiałem, drzewo jako byt autoteliczny, a więc taki, którego celem (*telos*) istnienia jest on sam, który sam z siebie tworzy własną formę, przechodzi gwałtem w tranzytowy byt heteroteliczny, który cel swego istnienia ma niejako poza sobą, a mianowicie w zadanej mu sztucznie formie. Po odcięciu odpowiedniego fragmentu, odkorowaniu i oczyszczeniu pień przechodzi w kłodę, która staje się bezpośrednim tworzywem rzeźbiarskim. To ostatnie nazywam bytem-ku-dziełu. Kiedy ten ostatni staje się w drodze pracy twórczej gotowym dziełem znów staje się bytem autotelicznym – tym razem wyższego rzędu.

Jak go scharakteryzować? Chociaż z perspektywy ontologicznej jego postać może wydawać się jedną z wielu, które dotąd miałem okazję zaobserwować, jest on na pewno najważniejszym etapem procesu twórczego. Ma on w sobie coś takiego, co każe nazwać dalszą drogę przemian jego degradacją lub profanacją. Dominująca na plenerze praca rzeźbiarska, podczas której ściąga się kolejne warstwy materiału do momentu uzyskania tej właściwej, pożądanej, jest procesem odejmowania, a więc generowania pustki, pustoszeniem materiału, przewietrzaniem go. Otwiera się materiał i korzysta z przygotowanego w ten sposób miejsca „gościnności”, w które przybywa lub też nie to, co obce. Można się zastanawiać, kto lub co jest tutaj owym przybyszem i skąd on pochodzi: czy jest to wewnętrzna, ukryta wcześniej forma rzeczy, którą rzeźbiarz odkopuje spod kolejnych warstw materiału, czy też forma, która przychodzi do materiału z zewnątrz, aby wziąć go w swoje posiadanie? Czy też nie jest to wcale forma, lecz sam twórca, który urzeczowia się w dziele, wstępuje weń, uprzedmiotawia się w nim i je humanizuje (A. Nowicki)? A może, jak wierzą niektórzy, chodzi tu o jakiś akt substytucji,

podobny do tego, jaki podczas nabożeństwa spotyka wino i chleb? Ostatecznie, kto wie, czy w powstawaniu dzieła nie biorą udziału naraz wszystkie te procesy: humanizacji, wyobcowania, substytucji i przebóstwienia.

W każdym razie niezaprzeczalne jest, że w procesie twórczym rzecz ulega przemianie. Jest to, z jednej strony, proces udomowienia (domestyfikacji): drzewo staje się coraz bardziej „nasze”, jest coraz bardziej odległe w swym wyglądzie i budowie od tego, czym było jako istota żywa, i coraz bardziej przypomina „człowieka”. Porzuca barbarzyńskie rysy i staje się naszym bratem. Z drugiej strony, akt twórczy nie niszczy całkowicie pierwotnego sposobu bytowania drzewa, lecz je do pewnego stopnia zachowuje i konserwuje. Jest aktem egzotykcji: zaprasza człowieka do podróży w odległy mu świat, do porzucenia jego nawyków i schematów myślowych.

Dokonując wspomnianych wyżej przemian, artyści, którzy niczym „twórcze robaki” – „tworniki” lub „tworzenie” – wgryzają się w drewno, używają do tego za każdym razem innych narzędzi. Na pierwszych etapach pracy sprawdzają się silne i mało precyzyjne narzędzia w postaci pił (ręcznych, elektrycznych, spalinowych) i siekier. W następnym etapie pojawiają się różnej wielkości dłuta, strugi, wiertarki, wyrzynarki, wreszcie szlifierki, małe dłuta, na koniec papier ścierny. Narzędzia stają się coraz delikatniejsze, coraz bardziej związane z ręką. Umiejętności wspólne pilarzom i stolarzom ustępują miejsca kunsztowi czysto artystycznemu. Stopień należytego przygotowania powierzchni ocenia się na końcu za pomocą delikatnego ruchu dłoni: dotyku i głaskania. Jak nowonarodzony potrzebuje akceptacji i poczucia bezpieczeństwa, tak dzieło zaprasza artystę do gestów, które budują między nim a jego dziełem relację matczynej bliskości. A może jest całkiem odwrotnie: to ręka, której budowa w czasach prehistorycznych umożliwiała nadrzewny sposób życia człowieka, uwolniona niegdyś od chwytania gałęzi i zabezpieczania ruchu w koronach drzew szuka teraz z nostalgią dawnego kontaktu. Ponieważ „wygnanie z raju” było tyleż samorozstaniem z Bogiem, co pożegnaniem drzew, dotyk współcześnie żyjących istot dendrycznych pozwala mu odnaleźć ślady dawnej więzi i poczuć solidarność osieroconych przez Boga „dzieci”. Człowiek jest bowiem istotą drzeworęczną i jednocześnie matkoręczną: opuszczając świat drzew, który był jego pierwotnym środowiskiem i pierwszym narzędziem, rozstał się także z Matką.

Wspomnieliśmy, że w procesie asystowania narodzinom dzieła artysta wita się i żegna z poszczególnymi warstwami, które tworzą miejsce i czas sytuacji. Najpierw pojawia się w określonym terenie, wybiera drzewo, następnie je kształtuje, wreszcie, nadając mu określoną postać, eksponuje je na powrót w przestrzeni, by mogli je oglądać inni ludzie. To wszystko można nazwać procesem twórczym. Należy jednak pamiętać o tym, że może on mieć różny przebieg i pozostawać w różnym stosunku do swego dzieła: ostatecznie nie musi wiązać się z bezpośrednią ingerencją w przedmiot. Może on ograniczać się „jedynie” do znalezienia „właściwego” przedmiotu, do łączenia ze sobą znalezionych przedmiotów albo też do ustawienia przedmiotu

w określonym kontekście. Na drugim biegunie mamy działanie twórcze, które nie tylko ingeruje w przedmiot, ale powoduje, że ulega on pod jego wpływem całkowitej anihilacji. W takim działaniu materia przedmiotu może zostać potraktowana jako żywiół pracy, który zostaje przez nią skonsumowany: sam proces staje się wtedy dziełem, jak to ma miejsce podczas performansu.

Rajski ogród

Nastał szósty – ostatni – dzień pleneru. Znać, że spotkanie zbliżało się do końca: ostatnie pociągnięcia dłutem, gorączkowa praca nad detalami, dopieszczanie szczegółów, czyszczenie narzędzi, myślenie o powrocie. I coraz więcej czasu zajmowała artystom kontemplacja dzieła, która z natury jest oglądem i pamięcią. Narodziny dzieła to jednocześnie moment pochówku i upamiętnienia całego procesu twórczego, który, złożony raz w materiale, spocznie w nim na wieki. Ciało dzieła jest grobem jego duszy. Zarazem rozpoczyna się poszukiwanie miejsca, w którym dzieło mogłoby się w pełni zaprezentować. Wybucho walka o samodzielne życie dzieła, o włączenie go do środowiska, o adaptację z otoczeniem. Jest to z pewnością bardzo ważny moment w jego powstawaniu, chwila zwieńczenia całego procesu twórczego. Albowiem, co oczywista, „końcowego efektu” dzieło nie zawdzięcza tylko sobie i procesowi swego fizycznego powstawania. Fakt, że widzialność dzieła, jakość jego zjawiania się, zależy od otoczenia, w którym zostaje usytuowane, wynika stąd, że rzeczy współgrają ze sobą na rzecz lub przeciwko swej widzialności. Przekazują sobie wzajemnie kolor i kształt – zabarwiają się i kształtują – eksponują się i zakrywają – negocjują przestrzeń.

Usytuowanie przedmiotu w otoczeniu jest niczym powrót do macierzy. Rzecz wraca odmieniona nie do poznania. Jak człowiek, który po latach studiów i podróży wrócił do ziemi ojczystej i domu rodzinnego: swój, ale obcy. W każdym razie owo powracanie dotyka na nowo kwestii relacji między dziełem i miejscem. W tej końcowej fazie procesu twórczego uwaga artysty przeskakuje z dzieła na otoczenie i z powrotem. Prace, które artyści tworzyli w plenerze, w dwojaki sposób odnosiły się do miejsca swej ekspozycji. Większość prac powstała w miejscach nieznacznie oddalonych od miejsca swej ekspozycji. Były też i takie, które, niczym rośliny, powstawały w miejscu swego przyszłego ukazywania się. Goszcząc ostatecznie w miejscu swego przeznaczenia, korzystały przy tym z jednej z trzech możliwości: albo tworzyły z nim harmonię, albo zaczynały nad nim dominować, albo też pozwalały mu się zagłuszyć.

Po sześciu dniach tworzenia nadszedł czas świętowania, o którym Gadamer powiada, że jest on właściwym czasem dzieła sztuki. Po tym, kiedy praktykowany w zaciszu rytuał tworzenia został zamknięty w dziele, jego usytuowanie w krajobrazie parku, jego włączenie do otoczenia i wspólnoty dzieł spowodowało – paradoksalnie – że dopiero teraz mogło się ono cieszyć pełnią swego bycia. Stało się dziełem-pośród-dzieł, „dziełem politycznym”. Niczego mu to bynajmniej

nie ujęło, wręcz przeciwnie, dzięki temu doznało ono dopiero teraz – jak mówi Gadamer – pełnego „przyrostu w bycie”. Fakt, że każdy z artystów, „zezując” na poczynania innych, dbał przede wszystkim o jakość swego własnego dzieła, nie przeszkadza, ale właśnie umożliwia, by ukryta „ręka sztuki”, włączając je do wspólnoty dzieł i cichej historii ludzkich osiągnięć, mogła dokonać, niczym mistrz ceremonii, ostatecznego jego poświęcenia, tzn. jednoczesnego wywyższenia i poniżenia. Tworząc krajobraz, stało się ono dziełem-w-dziele.

Wraz z tym nabrało też nowego charakteru. Być może, prawda ta dotyczy wszystkich pozostawionych przez człowieka na łonie natury rzeczy, z pewnością jednak dotyczy ona w pierwszej kolejności bytów artystycznych: zamieszkując w otoczeniu natury, wytwarzają one aurę tajemnicy, niezwykłości, prezentują się jako byty-nie-z-tego-świata. Aura ta przywołuje na myśl widok pięknej, ale trującej rośliny. Czy powstaje ona dlatego, że pozbawione opieki ze strony ludzi obiekty muszą same wytworzyć chroniące je powłoki – rodzaj elektrycznej bariery? Być może, na pewno jednak wyraźnie oddzielając się od reszty swego naturalnego otoczenia, pozostawione na łonie natury dzieła eksponują nie tylko specyfikę własnego bycia, ale rykoszetem wskazują na istotową odmienność samej przyrody. Sztuka tworzona i eksponowana w plenerze to sztuka widziana zawsze w kontraście i w połączeniu z naturą. W ten sposób ukazuje się zarazem natura sztuki, jak i sztuka natury. I to właśnie z tego spotkania dwóch różnych światów powstaje wspomniana aura. Jest to aura świętości. Szczelinę pomiędzy sztuką i naturą wypełnia element numinotyczny; ekspozycja dzieł w plenerze nadaje im sakralnego znaczenia. Nie jest to jednak sacrum wysoko rozwiniętych religii, lecz jest to sacrum pierwotne – chciałoby się rzec: „pogańskie” – z którego znane nam religie dopiero się rodzą.

W spotkaniu z tym fenomenem natrafiamy na właściwy sens miejsca, którym jest ogród – arboretum. Ten ostatni jest wytworzoną w sposób sztuczny naturą, harmonijnym połączeniem myśli i przyrody, tego, co ludzkie i nie-ludzkie, które nie ma li tylko użytkowego przeznaczenia (pozyskiwanie drewna i jedzenia), lecz służy niezmaçonemu przebywaniu. Przebywanie to ma tyleż charakter estetyczny, co bardziej jeszcze religijny i filozoficzny. Niesie ono w sobie pamięć tego jednego Ogrodu, z którego człowiek został niegdyś wygnany i do którego – jak wierzy – kiedyś też powróci. Ogród to ideał natury, zarazem dzikiej i dziewiczej, jak i oswojonej i zgodnej z rozumem. Jak mówi Rosario Assunto, ogród jest symbolem pragnienia ideału, powrotu do raj, odzyskania utraconego szczęścia. Jest fenomenem tyleż totalnym, co jednocześnie otwartym. Jest dziełem dzieł.

* * *

Kończąc pobyt na plenerze i żegnając się z Arboretum Leśnym w Zielonce, poczyniłem ostatni krok na drodze mojego długiego zapytywania. Pytanie „co ja tutaj robię?”, które w toku namysłu przybrało postać pytania „dla czego tu jestem?”,

znalazło (p)odpowiedź w idei ogrodu. Jako cel sam w sobie, którego doświadcza się na sposób kontemplacyjnego przebywania – ogród jest fenomenem absolutu. „To dla ciebie tu byłem” – pomyślałem – odjeżdżając i rzucając za siebie ostatnie spojrzenie na przemokniętą deszczem krainę.

Daniel Roland Sobota

The Thought-Sculptor in the Garden of Arts. A Philosophical Document of the Creative Situation: Zielonka, the Commune of Murowana Goślina (04-09.09.2017)

Abstract

The essay is a kind of philosophical document of the creative situation, which took place during the artistic plein-air in Zielonka near Poznań in 04-09.09.2017 and was witnessed by the participating author of the paper. The notes and photographic documents taken then became a basis for considerations attempting at understanding, from the coign of vantage of the problematizing philosophical presence, the essence of the creative situation occurring in some given spatial temporal circumstances.

Keywords: creative situation, creative process, sculpture, questioning, plein-air, garden.