

Estetyka i Krytyka 6(1/2004)

ALICJA KUCZYŃSKA

FILOZOFICZNE TREŚCI OBRAZU  
MALARSTWO HENRYKA MUSIAŁOWICZA

“Jest faktem bezspornym, że swoimi dziełami artyści często wyprzedzają - niekiedy o jedno lub dwa pokolenia – to, co dopiero zaistnieje w innych dziedzinach życia społecznego i kulturalnego”

M. Eliade

Artykuł stanowi próbę wydobycia treści filozoficznych zawartych *implicitie* w niefiguratywnym malarstwie Henryka Musiałowicza. Jest to malarstwo wolne od treściowej narracji. Tkwiące w nim emocje, rozwiązania formalne, skojarzenia, kolorystyka składają się na proponowaną w tekście tezę o potrzebie utworzenia swoistej hierarchii wartości. W miejsce panującej współcześnie aprobaty dla ich równorzędności (zrównania) Musiałowicz ukazuje malarskimi środkami tęsknotę za transcendencją, za dążeniem “wzwyż”.

Procesy przekładu przeżycia estetycznego na obrazy artystyczne stanowią zjawisko tajemnicze, niechętnie poddające się interpretacji pojęciowej. Mowa jest o malarstwie szczególnym, w którym “obraz nie jawi się nam jako znak daleki i odrębny od myśli, lecz jako obecność absolutu w świecie zmysłowym”<sup>1</sup>. W porównaniu z nim tradycyjnie rozumiany “obraz w służbie sensu to jakby zwykły tłumacz, którego uroda staje się bezużyteczna w momencie gdy rozum widza odtworzy zawarty w nim sens”<sup>2</sup>.

Zasady na jakich spływają wyobrażenia przywoływane mocą wyobraźni twórcy, pozostają najczęściej - mimo wielu prób badawczych<sup>3</sup> – nadal bliżej nieokreślone. Twórca na ogół również zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji “bardzo mgliście. Źródło, z którego czerpie jest niczym lodowiec, głęboko schowane pod wodą i nie widoczne. I on wie o tym”.

Niezależnie jednak od istniejącej wiedzy o meandrach procesu twórczego co pewien czas pojawiają się w malarstwie nurty odwołujące się - jakkolwiek czasem na wpeł jawnie i w sposób programowo nie zamierzony - do filozoficzno-metafizycznej wizji świata.

Dzieła Henryka Musiałowicza prezentują bardzo szczególną odmianę sztuki, którą chętnie nazwałabym “metafizyczną”, gdyby nie narzucające się skojarzenia z jej wersją znaną w historii jako *pittura metafisica*<sup>4</sup>. Obrazy Artysty mogłyby jednak dzielić z nią jedynie nazwę, bo np. *Wielki metafizyk* lub *Architekt metafizyczny* ze swoją wyraziście emanującą z obrazów melancholią, zagubieniem w świecie czy dojmującym osamotnieniem wprowadzają widza w

1 J. Starobinski *1789, Emblematy rozumu* M. Ochab (przeł.) Warszawa 1997 s. 67.

2 Tamże.

3 D. R. Hofstadter w: *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* Vintage Books 1979 s. 315-316.

4 Choćby dlatego, że twórcy kierunku - Giorgio de Chirico, Carlo Carra, Giorgio Morandi kładli nacisk na precyzję w malowaniu architektury, postaci i przedmiotów, często pół-abstrakcyjnych.

zupełnie odmienne światy i nie tworzą klimatu bliskiego dziełom Mistrza. Dla Musiałowicza bowiem ważne wydaje się nie podkreślanie obcości i obojętności, lecz uzyskanie poczucia wspólnoty, nieomal mistycznego pojednania z całym światem. Odczucie to osiąga - w jego pewnych dziełach - taki stopień nasycenia, że wówczas nie sposób uznawać zasadniczej różnicy między "ja" a światem. Jest ono odbierane tym silniej, że z istoty swej - jak zauważa Geier "odczucie całości świata przed wszelkim podziałem i atomizacją musi być niewypowiadalne. (podkr. A.K.) Właśnie na tym polega jego mistyczny charakter."<sup>5</sup> Jest niewypowiadalne, ale – zapytajmy – czy oznacza to, że stanowiąc przedmiot kontemplacji podstawowych wartości nie może być równocześnie przedmiotem przeżycia, komunikowania czy rozumienia przez innych?

W obrazach Musiałowicza oznacza to, że pośrednio – w formie właściwej językowi plastyki – dotyka ono podstawowych kwestii dotyczących losu ludzkiego, potrzeby transcendencji, nieuchronności przemijania i sensu istnienia.

Według Artysty byt jawi się jako zjawisko złożone: obrazy zdają się poświadczать, że ma trudną naturę światła, co może sugerować, że podobnie jak światło, pozostaje w ustawicznym starciu z niebytem symbolizowanym przez ciemność. Jest równie jak światło migotliwy, zmienny, niestały i tak samo jak ono ulega rozpraszaniu czy wchłonięciu przez ciemność. Istnieje istnieniem rozpoznawalnym a świadomość jego intensywności nie zawsze bywa jednakowo wysoka.

Wielbicieli tajemniczych odcieni czerni dominującej dotąd niepodzielnie w malarstwie Henryka Musiałowicza, oczekuje teraz w - pierwszej chwili - pewne zaniepokojenie połączone z zaskoczeniem: oto znana, bliska nam a jednocześnie wyrafinowana, zastygła, bezpostaciowa ciemność, poruszona na nowo pędzlem Mistrza ożywia się, płynnie faluje wyłaniając ze swego wnętrza przechowywane skrycie do tej pory, niezbyt wyraźnie określone, mgliste zarysy lekko zaznaczonych konturów, czasem tylko poszerzonych o cienie postaci, czy rzeczy.

### *Noc przynosi światło*

Gęstniejąca ciemność tych obrazów przywołuje opis wizerunku Heraklesa wtajemniczanego przez zamknięcie oczu w misteria. Karol Kerényi określa misteria jako "święto wchodzenia w ciemność (do wyjścia z której i wychynięcia na świat zresztą samo owo wchodzenie prowadzi)"<sup>6</sup>. (podkr. A.K.) Jak wiadomo to, co ważne w misteriach nie ograniczało się wyłącznie do gestów np. zasłaniania twarzy mista podczas wchodzenia. Dla naszej wersji odczytania "ciemnych obrazów" istotny jest pogląd, że było to święto "nocy stopniowo gęstniejącej, aż do momentu nagłego, wielkiego rozjaśnienia się"<sup>7</sup>. (podkr. A.K.)

U prapoczątków wyobrażenia ciemności odnajdujemy więc co najmniej jej dwie cechy, które dostrzec można w malarstwie Musiałowicza; są to - ruchliwość i zmienność ciemności oraz jej nieodłączną dwu biegunowość rozumianą jako zasada wiążąca nieodwołalnie ciemność z jasnością<sup>8</sup>. Symbolika nocy i czerni "objawia strukturalną zgodność między Ciemnościami prekosmogonicznymi i prenatalnymi z jednej strony, a śmiercią i odrodzeniem, inicjacją z drugiej"<sup>9</sup>.

5 M. Geier *Gra językowa filozofów. Od Parmenidesa do Wittgensteina* J. Sidorek (przeł.) Warszawa 2000 s. 17. Autor sądzi, że ująć je może nie tylko artysta (podkr.-A.K.) w niczym jednak nie podważa tezy o znaczeniu właściwych artystom sposobów ujmowania świata.

6 K.Kerényi *Misteria Kabirów. Prometeusz* I. Kania (przeł.) Warszawa 2000 s. 15.

7 Tamże, s. 16.

8 J. Starobinski *1789, Emblematy...* wyd. cyt. s. 78.

9 M. Eliade *Mefistofeles i Androgyn* B. Kupis (przeł.) Warszawa 1994 s. 214-15.

Czerń w obrazach Musiałowicza nigdy nie była zwykłą, spokojną ciemnością. Są to obrazy – o czym już pisałam<sup>10</sup> – mocno przyciemnione, aż drgające od wewnętrznych napięć kolorystycznych, ukrytych poza płaszczyzną powierzchni – czasem gładkiej, częściej chropawej, o zróżnicowanej rodzajowo nierównej fakturze. Czerń, przeważnie z nieśmiałą domieszką odcieni granatu i fioleto, jest miejscami głęboka. Tkwi w niej coś, co sprawia, że postrzega się ją jako kurtynę, jako ruchomą, falującą zasłonę, która prowokuje do wejrzenia dalej, poza nią, w głąb, do n i e w y r a ż a l n e g o.

Być może u podstaw wizji Artysty tkwi przekonanie, że skoro nie można namalować tajemnicy ani jej objąć ludzką wyobraźnią, jedyne, co mu pozostaje to ukazywanie znaków wskazujących na jej istnienie. Jednym z pośrednich środków przedstawiania *numinosum* w sztuce najczęściej bywa wzniosłość. Natomiast “bezpośrednich środków ma ona u nas na Zachodzie tylko dwa. I są one w charakterystyczny sposób jedynie negatywne: są to ciemność i milczenie”<sup>11</sup>.

Ukryty w ciemnej kolorystyce obrazów Musiałowicza “cały niepokój świata” sprawiał, że zawsze ruchliwa i wieloodcieniowa czerń, nieodparcie wciągała widza w swoje niezmiarzone przestrzenie. Teraz możemy już nie tylko domyślać się, ale wiemy na jakiej zasadzie działała: stale tkwiły w niej pulsujące wibracje przysłonięte zwodniczym woalem spokoju.

W obecnej fazie twórczości Artysty, okazuje się jak dalece “milczenie” właściwe jego poprzednim dziełom było milczeniem jedynie zewnętrznym, pozorowanym: owe dotąd raczej wyczuwane intuicyjnie niż poddające się wizualizacji przekształcenia, teraz ujawniły określony kierunek ku jakiemu zmierzają. Są wyraźnie strzeliste, pionowe, chociaż początkowo tak nieśmiało, chwiejnie i niepewnie rozwidlały się ku górze.

Po namyśle rozpoznajemy w nich znajomą nutę częściowo obecną już we wcześniejszej twórczości Artysty. Wówczas jednak stanowiła tylko sygnał zapowiadający, że:

“Henryka Musiałowicza nie interesuje kształt jednostkowy, wygląd jakiejś jednej twarzy, postaci ludzkiej czy zwierzęcej, sceneria określonego pejzażu.

Artysta poszukuje ich wewnętrznego sensu, ich odniesień do *ponadczasowości*. Istota rzeczy bowiem nie ulega żadnym zmianom i jako taka pozostaje odporna na wpływ czasu, na jego niszczące czy dekoracyjne działanie. Jest w swoim trwaniu niezmienna, dlatego spotkanie z nią nie wymaga ani łatwych upiększeń ani dbałości o szczegóły, ani nawet zbyt wyraźnego rozpoznania granic między tym, co widzialne i niewidzialne”<sup>12</sup>.

Wymaga natomiast wyobraźni i kontemplacji, bo artysta - zgodnie ze stale żywą myślą norwidowską - maluje nie całości, ale tylko to, co stanowi pewien “procent od kontemplacji”. Bez odwoływania się do łatwych efektów czy kokietowania widza Malarz staje coraz bardziej świadomy faktu, że współcześnie malarstwo może istnieć nadal jedynie jako wychodzące poza siebie, poza swoje granice.

Tak rysuje się wczesny trop pewnych, istniejących już wcześniej, ale jeszcze jedynie lekko zaznaczonych, raczej emocjonalnie niż wizualnie postrzeganych, narracji w malarstwie Musiałowicza (np. cykl *Rodzina, Reminiscencje, Oczekiwanie*).

### *Nowy sens granicy*

10 Por. “Trudna natura światła”, moja recenzja z wystawy obrazów H. Musiałowicza w Oborach w 1992 r. w: *Nowa Europa* 8. IV. 1992.

11 R. Otto *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa* B. Kupis (przeł.) Warszawa 1965 s. 94.

12 Tamże.

Wiedza ta sprawiła, że Artyście coraz bardziej wyraźnie chodzi o uniknięcie zgody na świat przypadkowy, wyczerpujący się każdorazowo w swojej nietrwałej sytuacji, która jest tym, czym jest teraz i do niczego nie odsyła<sup>13</sup>.

Wizualizacja Tajemnicy zaczęła stopniowo nabierać coraz bardziej jednoznacznego, czytelnego wymiaru aby ostatecznie usamodzielnic się, nabrac wewnętrzną dynamiki w ostatnich dziełach Mistrza a czasem nawet odważnie przekroczyć ozdobne, ciężkie ramy obrazów wysuwając się zarówno poza nie jak i poza gładkość ich powierzchni. Pionowe kształty, ani to słupy, ani drogowaskazy nieomal położyły się w poprzek lub wzdłuż szerokości malowideł, jakby przecinając (przekreślając?) w pół tradycyjnie zakreślone płaszczyzny.

W tym kontekście obraz przestaje być odbierany jako “całość” zamknięta, terytorium raz na zawsze zdecydowanie obwarowane swoimi granicami sztywnych ram i pilnie strzeżone konwencjami panującej krytyki artystycznej. Schodzą one na drugi plan wobec uznania faktu, że życie ma transcendentny charakter, którego obraz nie mieści się w żadnej wyznaczonej, zamkniętej przestrzeni.

Pozostając nadal organiczną “całością” obraz przybiera postać “całości otwartej”, której protoplastów można doszukiwać się w odległej wielowiekowej tradycji; być może sytuuje się gdzieś w obrębie malarskiego *non finito*, czy rzeźbiarskiego nowoczesnego wejścia w przestrzeń.

Granice otaczające wokół obraz zaczynają nieco zatracac swój pierwotny, ustalony sens; istnieją więc już nie tylko po to aby dzielić, rozdzielać, ale przede wszystkim po to aby - w pewien szczególny sposób - łączyć ze sobą dwie różne rzeczywistości, jedną, dostępną zmysłowo, realną i drugą, nie poddającą się zmysłowej empirii – czysto wyobrażeniową. Tworzą barierę, którą nie tylko można, ale wręcz prowokują do tego aby ją przekraczać. "Malarstwo - jak ujął to Czapski - jest kontemplacją, wizją, m a l a r s t w o j e s t n a d p r z y r o d z o n o ś c i ą z d e g r a d o w a n ą"<sup>14</sup>.

Otóż, w tym kontekście talent Artysty wyraża się w osłabianiu stopnia owej degradacji. Dokonuje się ono poprzez ukazanie drogi do wizji, drogi w czasie której “wspinanie się w górę i schodzenie na dół poprzez poszczególne stopnie, mozolnie rodzi wiedzę tego, co dobre z natury w tym, kto jest dobry z natury”<sup>15</sup>.

Umiejętność sprostania nakreślonymu zadaniu pozwala widzowi uchwycić to, co ważne w egzystencji ludzkiej: dzięki kontaktowi z dziełem rodzi się bowiem pytanie o uobecnienie własnej samoświadomości, pytanie sformułowane wprawdzie w - nie dla wszystkich jednakowo czytelnym - języku sztuki, ale osobista odpowiedź jaką da odbiorca jest drogocenna niezależnie od formy w jakiej się pojawi: rodzaj języka, konwencja nie mają większego znaczenia. Cenne jest aby się pojawiła, aby dzieło poruszyło patrzącego. Wielkie oczekiwanie Artysty polega na tym, że daje znak aby widz poczuł się “zaproszony” do przekroczenia rzeczywistości takiej jaką ona jest obecnie, aby doznał choćby lekkiego tchnienia metafizyki.

Taki wydaje się być trwały, istotny motyw całej bogatej twórczości Henryka Musiałowicza.

Czy jednak zawsze jest to tylko “zaproszenie”? Czy w niektórych obrazach sygnał ten nie zmienia swojej tonacji nabierając mocniejszego charakteru, charakteru moralnego imperatywu? Jest to jednak problem wymagający odrębnego opracowania, co najmniej kilku

13 L. Kołakowski *Obecność mitu* Paryż 1972 s. 14.

14 Józef Czapski *Swoboda tajemna*. Zbiór artykułów, esejów i wypowiedzi, także wcześniej niepublikowanych, pod red. A. Kaczyńskiego, Warszawa 1991; Por. też J. Czapski *Patrząc*. Zbiór esejów, pod red. J. Pollakówny, Kraków 1983 (1996); J. Czapski *Czytając*. Zbiór esejów, pod red. J. Zielińskiego, Kraków 1990.

15 Platon “List VII” 343e – 344a, w: *Listy* M. Maykowska (przeł.) Warszawa 1987.

dział reprezentujących poszczególne okresy twórczości Artysty.

Namysł Mistrza nad przebiegiem procesu przechodzenia od “widzialnego” do “niewidzialnego”, od wyrażalnego do niewyrażalnego - ujęty we właściwej mu konwencji plastycznej - nabrał szczególnej intensywności w ostatnim cyklu jego dzieł. Ukazywane w nich przez Musiałowicza wizje przestrzeni stopniowo ale konsekwentnie podlegały przemianom, dynamizowały się, zewnętrznie przekształcały, powoli wytracały swoją pierwotną płaskość na rzecz wypukłych, czasem obłych, czasem chropowatych wzniesień wywoływanych jakby podskórnymi ruchami tajemniczego wulkanu energii. Źródło jej wydaje się znajdować gdzieś daleko, w nigdy nie poznanym “niewidzialnym”.

Najważniejsze tkwi nie w tym, aby je unaocznić, zobaczyć sens, zawierać się w samym dążeniu, w kontemplacji bliskiej mistyce<sup>16</sup>, w nieustannym zbliżaniu się “ku”.

Malowanie przybiera postać drogi zmierzającej w stronę źródeł poznania. Z tego punktu widzenia postawa malarza jest bliska filozofii, jeśli przyjmiemy za Jaspersem, że “<filozofia > znaczy to bycie w drodze”<sup>17</sup>.

Napięcia ujawniające się w obrębie obrazów Musiałowicza z ostatniego okresu stanowią w jego twórczości fazę pośrednią, istniejącą jeszcze przed późniejszym wyzwoleniem się idei od ciężaru otaczającej je materii w dotąd nie w pełni uformowanej pionowo.

Pojawiają się tutaj dzieła z w i e l o k r o t n i o n e, jakby wielo-obrazy, powstające wówczas gdy na sporym malowidle zostają nadbudowane, pomniejszone, nałożone na obraz lub zawieszane ponad jego ramami, nie duże obrazy, formy najczęściej o identycznym kształcie jak “obraz-matka”.

### *Oswajanie świata – axis mundi*

Pełne rozwinięcie idei w y c h o d z e n i a poza granice przynoszą dopiero całkowicie już usamodzielnione piony, a więc słupy, drogowskazy, filary, kolumny, czy może nowe chochoły. Są dziwne, z innego świata, są “całkiem inne”<sup>18</sup>. Ale - jak już dawno zauważył Otto - *sacrum* zawsze przejawia się jako siła, moc w odmiennym, niż naturalny, porządku.

Figura słupa stanowi w twórczości Musiałowicza nowy kształt ekspresji. Czy można ją traktować jako jeszcze jeden przejaw zarysowanego wyżej *continuum*, logiczną kontynuację dotychczasowej wymowy dzieł Artysty? Jeśli tak jest – powstaje pytanie w jakim sensie?

Oczywiste jest, że formę tę można odczytywać na wiele odmiennych sposobów. Równie oczywiste jest to, że wszystkie interpretacje z istoty swej pozostaną arbitralne wobec intencji Artysty.

Jednak o tym, którą z interpretacji można by uznać za bliższą niż inne jego wizje, domyślamy się (ale jedynie domyślamy) lokując ją w ciągu poprzednich działań artystycznych Mistrza. A one jednoznacznie sugerowały potrzebę transcendencji, dręczącą nostalgię za nią, za znakami, które ujawniają nie tylko naturę bytu, lecz również i to, jak sam Artysta doświadcza sensu istnienia. Wyrazem jego własnej wizji jest powolne wyłanianie się z niebytu mglistych kształtów, zarysów, które czas jakiś trwając w zawieszeniu między blaskiem i cieniem, dają - na moment - iluzję pewności i stałości, aby zaraz potem ponownie zanurzyć się w mroku.

Egzystencja jest trwaniem ulotnym, chybotliwym, ale błysk koloru – rozświetlający czasem mroczną płaszczyznę obrazu - oznacza więcej niż jeszcze jedną metaforę losu. Ukazuje

16 J. Czapski w 1958 roku w rozmowie z A. Malraux, na pytanie “Czemu pan maluje?”, odpowiedział: “Z braku czegoś lepszego. To lepsze – to mistyka – droga bezpośrednia – ale przekracza ona moją wolę ofiary”.

17 K. Albert *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki* J. Marzęcki (przeł.) Kęty 2002 s. 160.

18 Jest to określenie *numinosum* przez Otta: “Coś całkiem innego”. R. Otto *Świętość...* wyd. cyt. s. 49-51

drogę do świata znaczeń, które nie poddając się słowom, przypominają, że poza ich obrębem pozostaje coś niezmiernie ważnego<sup>19</sup>.

Widoczna w dotychczasowej twórczości Musiałowicza dynamika napięć między podstawowymi wartościami poznawczymi, moralny niepokój o ich dalszy los, troska o zachowanie drogi do *sacrum*, skłaniają do spojrzenia na najświeższe dokonania Artysty właśnie z punktu widzenia owych dotychczas prowadzonych przez Niego poszukiwań.

A w tym kontekście odwoływanie się do figury słupa prowadzi do narzucającej się asocjacji, jaką stanowi przypomnienie tradycji znanej z dawnych wierzeń, gdzie słup miał symbolizować dążenie wzwyż, jak gdyby pomost prowadzący z ziemi do nieba. Powstał po to aby łączyć to, co niskie z tym, co wysokie.

Do właściwej wielu mitom konceptualizacji rzeczywistości należało wyobrażenie “środką świata”, miejsca identyfikowanego z *sacrum*. Sferę *sacrum* stanowił środek, centrum idealnej figury koła. Z istotą *Homo religiosus* związane jest odczuwanie potrzeby stałego przebywania możliwie blisko środka. Człowiek łaknie kontaktu z *sacrum*, chce żyć w sferze centrum, nie na uboczu, nie samotnie ale w “środku świata”. Mityczna świadomość wyrażała idee “centrum” przy pomocy symbolu *axis mundi*, słupa wykonanego z drzewa. Słup ten uważany za święty pełnił ważną obrzędową rolę: wędrujące ludy nosiły go ze sobą i przenosiły na nowe miejsce aby je oswoić. On właśnie pozwala zmienić miejsce pobytu, nie przestając być w “swoim świecie i nie tracąc łączności z niebem”<sup>20</sup>. Kierunek wędrowki obierany zgodnie z pochyleniem słupa wyznaczał kierunek drogi i zapewniał wokoło siebie bezpieczną przestrzeń, dla zachowania której ludność “osiedla się wokoło centralnego słupa utożsamianego z *axis mundi*, słupem kosmicznym lub drzewem świata, które (...) łączą ziemię z niebem”<sup>21</sup>.

Tak więc, już sam kształt słupa przeniesiony w sferę sztuki od dawna niejako prowokuje, otwiera myśl ku górze, ku metafizyce.

Mistrz nawiązując do treści dawnych mitów stara się uchwycić istotę s t a w a n i a s i ę, odkryć to, co pierwotne i początkowe. Twórca poszukuje wzorców procesu tworzenia i inspiracji wyobraźni. Może poznawanie tajemnicy *creatio* pozwoli dotrzeć do głębi bytu?

### *Poszukując drogi*

Słupy Musiałowicza – inaczej niż dawny *axis mundi* - nie pretendują do miana wyjątkowości jaka przysługiwałaby jednemu z nich, gdyby miał być wybierany z pośród innych. Artysta nie akceptuje wyboru jakiegoś jednego: tworząc ich wiele wydaje się mówić, że w uwspółcześnionym świecie “gdzie - według Taylora pozostaje nam już tylko jedna żywsza wartość: sam wybór”<sup>22</sup> - ona również zanika podobnie jak i zanika potrzeba dokonywania wyboru. Słupów jest więc sporo, całe ich szeregi stają karnie jeden obok drugiego, niskie, wysokie, wyższe, surowe, różne, co całkowicie uchyla jakąkolwiek możliwość usytuowania wybrańca na uprzywilejowanej pozycji.

Nie pretendują do roli misji czy przywództwa, zresztą trudno byłoby dostosować się do kierunku jaki miałyby wyznaczać: z pewnym, zaledwie dającym się zauważyć wysiłkiem wydają się utrzymywać w pozycji pionu, swoją niepewną stabilność uzupełniają nadbudowanymi ozdobami, czasem nieoczekiwanie barwną kolorystyką lub jej ascetyczną odmianą.

19 Por przypis 10.

20 M. Eliade “Święty obszar i sakralizacja świata” w: *Sacrum, mit, historia* A. Tatariewicz (przeł.) Warszawa 1974 s. 59.

21 Tamże, s 73.

22 Ch. Taylor „Kultura autentyczności” A. Pawelec (przeł.) w: *Znak* nr 5(1996) s. 46.

To już nie są ani sztandary czy maszty okrętu (jak np. na *Statku Szaleńców* Boscha) ani drzewo krzyża. Mają przywoływać metafizyczną symbolikę a jednocześnie ukazywać jej nieobecność; sprawiają wrażenie zagubionych, właściwie same wydają się poszukiwać właściwej drogi. Ich ilość i sposób obudowy oraz naddane formy stwarza iluzję, że są w ustawicznym ruchu, że poruszają się, że idą w jakimś sobie tylko wiadomym kierunku, który wyznacza nostalgiczna potrzeba utraconej pewności i jej dotkliwy brak - znamię naszych czasów.

Otóż wydaje się jakby Artysta chciał podzielić się z nami zdobytą przez siebie smutną wiedzą o tym, że w naszym świecie nie ma już żadnego centrum. Zgubiliśmy je. Świadomość mityczna była z istoty swej cykliczna a więc nie mogła istnieć bez środka – tak zwykło się dzisiaj mówić. Lub może nie stać nas na wiedzę czym ono jest? Albo jeszcze inaczej - każdy z nas pragnie mieć swoje własne, odrębne, zastępcze centrum nie komunikowalne z innymi?

Metaforyka *Axis mundi* w pierwotnym sensie traktowana głównie jako wyraz symboliki kosmicznej, terytorialnej, w istocie odnosi się do sfery duchowej, sygnalizuje nie tylko konieczność jej istnienia, lecz również potrzebę ustalenia relacji między nią a jej przeciwieństwem. W obu sytuacjach oznacza próbę dotarcia do pierwotnych źródeł duchowej rzeczywistości.

W kategoriach łączenia opozycji, nasuwa się analogia z najczęstszym motywem przedstawieniowym rzeźb Brancusiego, który przyjmuje, że “ptak nieomal równoważny postaci człowieka, scala to, co zdaje się być polaryczne, świt i zmierzch, uchwytny i nieuchwytny, odlot i przyłot”<sup>23</sup>. Podobnie jak *Ptaki*, tęsknotę za metafizycznym wzlotem ku górze wyraża słynna *Niekończąca się kolumna*<sup>24</sup>, która “podtrzymuje sklepienie niebieskie. Innymi słowy jest ona *Axis mundi* (osią świata) występującą w rozmaitych wariantach jako (...) centralna góra, drzewo kosmiczne”<sup>25</sup>.

*Obrazo-słupy* kierują ku temu, co wysoko w górze, co ponad nami, co ważne, duchowe.

Jak będą się dalej rozwijać? Czy kierując się prosto wzwyż, tak wysoko jak tylko jest to możliwe? Czy inaczej, uwaga Artysty skupi się nie na wizualizacji linii prostych, lecz na ich poprzecznych przecięciach, które wydłużone mogą upodobnić się do ramion na wzór krzyża? Pozostawione w stanie w jakim znajdują się obecnie, tworzą budzącą napięcie przeciwwagę do pionu.

Co *Słupy* Musiałowicza dziedziczą z nimbu pierwotnego *sacrum*?

### *Płaskie i pionowe. Pełzanie i lot?*

W swoich świeżych dziełach, obrazach, obrazo-rzeźbach i rzeźbach Henryk Musiałowicz ujawnia wizualizację żmudnego procesu wyzwiania się wartości z indyferentyzmu wraz z jego spektakularną, niekiedy spletaną symboliką.

Dbą o to, aby nieprzerwanie potęgować napięcie w obrębie dzieła. Do tego celu służy m.in. włączenie do tworzywa takiej materii jak tłuczony kamień, piasek, kawałki drzewa i wreszcie - jako jawnie opozycyjny a więc przewyciężający podobieństwo do barwy ziemi - zaznaczany coraz mocniej kolor, przeważnie o odcieniu papieskiego fioletu lekko tylko zabarwionego przygaszonym różem. Są to sprzymierzeńcy nowej wizji Mistrza, sprzymierzeńcy potwierdzający logikę kontynuowania procesu odejścia od płaszczyzny w stronę horyzontu.

23 E. Grabska “Brancusi, Giacometti i tradycja figury” w: *Fermentum massae mundi* Warszawa 1990, s. 505.

24 W formie literackiej kwestia ta występuje w dramacie napisanym przez M. Eliadego *The Endless Column*, gdzie bohaterem jest Brancusi (Z oryginału rumuńskiego na angielski przełożył M. Park Stevenson w: *Dialectics and Humanism* vol. X No. 1/1983 s. 43-89).

25 M. Eliade *Proba labiryntu. Rozmowy z Claude Henry-Rocquetem* K. Środa (przeł.) Warszawa 1992 s. 212.

Jako odbiorcy nowych obrazów Mistrza, stajemy w obliczu - wyrażanego artystycznymi środkami - swoistego dramatu duchowej transformacji, która dokonuje się w ustawicznym starciu między panującą współcześnie bezsporną wszechwładzą tego, co jako jednocześnie, płaskie i horyzontalne tworzy "sieć" równoległe "obok siebie" istniejących "punktów" w rozumieniu wartości: ponieważ ich miejsca są obok siebie, żadne z nich nie może być uznane za lepsze czy ważniejsze niż pozostałe. Wszystkie są jednakowo ważne, jak oczka "sieci". Świat doznań widziany jako przestrzeń o charakterze płaszczyzny stanowi pole motywujące brak rozróżnienia i uznania dla hierarchii wartości.

Przeciwstawne pojmowanie wartości oparte na "hierarchii", prezentuje wertykalna odmiana myślenia, zgodnie z którą ocena ich sytuuje się na linii prowadzącej od dołu w górę. Im wyższa jej pozycja w drodze ku górze, tym jest cenniejsza, zyskuje uznanie i aplauz.

Akceptacja pozycji "myślenia wertykalnego" odradza się z trudem, nieśmiało i powoli, ale zdecydowanie, odrywając naszą uwagę od koncentracji na przyziemnych kategoriach codzienności. Obrazo-słupy kierują ku temu, co wysoko w górze, co ponad nami, co ważne, duchowe. Wertykalizm aksjologiczny odżegnuje się od dyktatu uzależnień brutalnie narzucanych przez współczesność. Od uniformizacji, od umasowienia, od obojętności i niechęci wobec konieczności wyboru.

Wznoszenie się ku górze ma odzwierciedlać narastającą niechęć do współczesnego horyzontalnego uznawania jednoczesnej równoważności wszelkich norm, niechęć do postawy ujednoczającej sens różnorodnych bodźców, wśród których np. dobro może być tak samo cenione jak zło, czerń - równoznaczna z bielą czy z paletą odcieni szarości.

Filozoficzne *credo* artystycznej wypowiedzi Henryka Musiałowicza jest jednoznaczne: Artysta śmiało łączy cywilizację współczesną z najstarszymi tradycjami, które kierują uwagę w stronę moralnego niepokoju o los świata i namysłu nad nami-w-świecie.

Alicja Kuczynska e-mail: [alicja2001@hotmail.com](mailto:alicja2001@hotmail.com)

(26290 znaków)