

Maria GOŁASZEWSKA

## MALARSTWO NA DRODZE PRZEMIAN DUCHOWYCH

*Dzieło dlatego jest tak silne i dlatego trwa, że wyszło z niezafalszowanego przeżywania rzeczywistości. [...] Obcując ze sztuką, a także malując artysta ma doznanie, iż obcuje z sacrum, czymś wielkim, jakimiś ostatecznymi tajemnicami. [...] To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszoną; to człowiek biedny i bezbronność jest jego udziałem, wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku.*

Jego słowa rozniosły się daleko i szeroko; jego wpływ i powaga były większe aniżeli znaczenie emirów i wezyrów. Lecz podniosły umysł Gazaliego odwrócił się od próżności świata. Nagle, w roku 1095, dzieje się coś nieoczekiwanego: po czterech zaledwie latach profesorskiej działalności Gazali ustępuje z katedry, porzuca kolegów, uczniów, przyjaciół, ucieka od błyskotliwego życia stolicy; w szarej, nędznej sukni sufięgo wędruje do Damaszku, odbywa pielgrzymkę do Mekki, do Medyny, w powrotnej drodze odwiedza Aleksandrię, czas jakiś bawi w Jerozolimie, powraca wreszcie do rodzinnego miasta Tus, gdzie mieszka niemal samotny; unika towarzystwa ludzi, zatapia się w rozmyślaniach, w modlitwie. Uspokoiwszy się po jakimś czasie, przystępuje do pracy, układa dzieła pamiętne, które pozostawił po sobie. Najbardziej udręczona już rzeka skręca gdzieś do morza bezpiecznie.

W. Natanson, *Prądy umysłowe w dawnym Islamie*,  
Lwów-Warszawa 1937, s. 44

Filozoficzna refleksja nad sztuką to tyleż dyscyplina naukowa, co i rozbudowane doznanie, w które zaangażowana jest cała osobowość. Przedmiotem tej refleksji są poszukiwania struktur sztuki. Krakowski ośrodek estetyki zorganizował ostatnio kilka konferencji poświęconych tej problematyce. Były to: *Reinterpretacje*, *Ethos sztuki*, *Czym jest sztuka?*, *Eidos sztuki* (Sesja międzynarodowa), *Estetyka a hermeneutyka*, *Conditio humana a sztuki współczesne* (1989). Nawiązując do tych spotkań, wystąpień i dyskusji zaprezentuję pewien wybrany wątek: ethos plastyki współczesnej.

Pierwotną domeną idei ogólnych, zawartych w dziele sztuki jest sztuka przedstawiająca, czerpiąca tematykę z myśli filozoficznej swej epoki, z wielkich koncepcji religijnych, życia intelektualnego, uczuciowego i ruchów społecznych. Przykładem niech tu będzie najbardziej wyraziste dzieło tego nurtu w malarstwie polskim: mistrza malującego ku pokrzepieniu serc, Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*. Romantyczna historiozofia Polski – Mesjasza Narodów, patriotyczna walka o przetrwanie narodu i społeczno-politycz-



na koncepcja jedności narodu z Bogiem – nad rycerzami polskimi i litewskimi unosi się w chmurach błogosławiąca zwycięstwu postać patrona Polski, św. Wojciecha. Dzięki symboliczno-opowiadającej ikonografii tego obrazu wszelka eksplikacja, zwłaszcza dla Polaka, wydaje się zbędna; wprawdzie inny obraz Matejki, *Rejtan*, wydał się pewnemu Francuzowi z epoki sceną w karczmie, gdzie pijanego szlachcica usuwa z sali służba porządkowa, lecz wiadomo, że w obrazach historycznych konieczna jest znajomość treści przedstawienia, by odczytać sytuację.

\*

Moment ucieleśnienia idei w malarstwie pojawia się także w sztuce XX wieku. Ten, któremu dane było przekroczyć Rubikon sztuki przedstawiającej i przejść ku abstrakcyjnej, W. Kandinsky pisał: „Konieczność wewnętrzna wynika z trzech mistycznych przyczyn! Tworzą ją trzy konieczności mistyczne: 1) Każdy artysta jako twórca wyraża to, co jemu tylko właściwe (element osobowości); 2) każdy artysta jako dziecko swej epoki wyraża to, co właściwe tej epoce (element stylu w jego wartości wewnętrznej, składającej się z języka epoki i języka narodu, jak długo naród istnieje); 3) każdy artysta jako sługa sztuki wyraża to, co właściwe jego sztuce w ogóle (element czysto artystyczny i wiecznotrwały, przenikający wszystkich ludzi, narody i czasy, widoczny w dziele każdego artysty, każdego narodu i każdej epoki oraz jako główny element sztuki nie znający miejsca ani czasu). Jego szeroko otwarte oczy powinny być skierowane ku własnemu życiu wewnętrznemu, ucho jego powinno być nieodmiennie nastawione ku ustom konieczności wewnętrznej. A wtedy posłuży się z łatwością każdym środkiem, dozwolonym czy niedozwolonym. Oto jedyna droga, by dać wyraz konieczności mistycznej. Wszelkie środki są uświęcone, jeśli są konieczne wewnętrznie. Wszelkie środki są grzeszne, jeśli nie wypływają ze źródła konieczności wewnętrznej”<sup>1</sup>.

\*

Penetrowanie „drugiego dna bytu” przez sztukę nie jest w wieku XX sprawą oczywistą. Na tym tle powstał pewien ruch sprzeciwu, którego najgłośniejszym rzecznikiem był Ortega y Gasset z jego programem „dehumanizacji sztuki” (*O dehumanizacji w sztuce*, 1925). Zarzucał on mianowicie artystom „głębokim”, że dokonują oni pewnego nadużycia „wczuwając” w dzieła sztuki coś, co jest jej zasadniczo obce; można to porównać do antropomorfizacji zwierząt. Sztuka według niego jest absolutnie czysta, nie obciążona sprawami ludzkimi, jest ona autonomiczna, a wszelkie próby uza-

<sup>1</sup> W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie F. Gabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 279, 282.



sadniania jej sensu przez „doczepianie” funkcji pozaartystycznych, pozaestetycznych to nieporozumienie, prowadzące do manipulowania sztuką, traktowania jej instrumentalnie. Sztuka staje się *ancilla philosophiae*, czymś wtórnym, właśnie jakby workiem spraw ludzkich, protezą, której człowiek używa, by wzmocnić *conditio humana*.

Walka Ortegi y Gassetta o dehumanizację sztuki była reakcją na zapoznanie wartości artystycznych i własnej drogi rozwoju sztuki na rzecz marginesu niekiedy „filozofowania” artystów i odkrywania przez nich tego, co zostało już dawno odkryte. Krytycy chętnie traktowali dzieło sztuki jedynie jako pretekst do snucia własnych pomysłów, zachęceni filozofującą postawą artystów. Ale przecież, z drugiej strony, całkowite wyrzeczenie się filozofii przez sztukę prowadzi do spłaszczenia dzieła sztuki, traktowania go jednowymiarowo.

Inna nieco była koncepcja Romana Ingardena, który wprawdzie mówił o „quasi-sądach” w dziele literackim, lecz zarazem stworzył teorię warstwowości dzieła sztuki. Moją propozycją jest, by uzupełnić wyróżnione przez Ingardena warstwy dzieła o jeszcze jedną, mianowicie o warstwę *idei ogólnych*. Gdy tak potraktujemy dzieło sztuki, wówczas znika przeciwstawienie treść – forma, które wciąż bywa przywoływane. Wtedy już wiadomo, iż jedyną rzeczywistą funkcją dzieła sztuki jest bycie dziełem wyposażonym w takie elementy, które są niezbędne, by owo dzieło mogło transcendować, przekroczyć siebie, nie tracąc tożsamości artystycznej – doskonałości strukturalnej, oraz estetycznej – realizacją określonych wartości estetycznych.

Kiedy rozpatrujemy dzieło sztuki w sytuacji estetycznej, wówczas interesuje nas cały jego kontekst, a więc także twórca i odbiorca. Nasze pytanie wyjściowe jest pytaniem o *ethos* artysty – o jego wewnętrzne motywacje a także warunki osobowościowe bycia artystą autentycznym, artystą w pełni, nie kwestionowalnym dla odbiorcy.

\*

Różne są motywy podejmowania działań twórczych<sup>2</sup>. Często mówi się o odczuciu braku i niedostatku w świecie oraz potrzebie jego zapełnienia; o poczuciu niedoskonałości świata i potrzebie jej przyzwyciężenia. Źródłem twórczości może też być przekonanie o bogactwie i doskonałości tego co

<sup>2</sup> Koncepcję twórczości artystycznej wyłożyłam w następujących pracach: *Twórczość a osobowość twórcy*, *Analiza procesu twórczego*, Lublin KUL 1958, gdzie została wyłoniona najogólniejsza struktura procesu twórczego z uwzględnieniem różnych jej odmian, zależnie od osobowości twórcy i od dziedziny działań twórczych; w *Zarysie estetyki* (wyd. 1 Warszawa 1973, wyd. 3 Warszawa 1986), gdzie problem twórczości został ujęty w ramach koncepcji „sytuacji estetycznej, której jednym z elementów jest człowiek-twórca (artysta); zostały ukazane ścisłe powiązania i współzależności między twórcą a jego dziełem, wartościami oraz odbiorcą. Wreszcie pewnego rodzaju syntezą poglądów na twórczość jest książka *Kim jest artysta?*, (Warszawa 1987), gdzie całokształt problemów związanych z twórczością artystyczną został zaprezentowany na szerszym tle zagadnień antropologii filozoficznej i aksjologii.



istnieje, potrzeba pomnożenia go i spotęgowania. Lecz aktem inicjującym bycie artystą bywa zazwyczaj ucieczka – decyzja podjęcia w momencie odczucia pustki i jałowości tego wszystkiego, czym żyło się dotąd. Gazali, średniowieczny filozof arabski (XI wiek) porzucił swą karierę rutynowanego uczonego – tak też artysta rzuca wszystko, czego nauczył się w akademii, swą pozycję artysty żyjącego na fali tego, co aktualnie ma uznanie i poklask, co nie stanowiłoby dla niego ryzyka i co ma powab życia drobnomieszczańskiego.

Tadeusz Brzozowski był takim artystą, który odwrócił się od tego, co stałoby się wkroczeniem w płytką artystycznie a mroczną moralnie krainę konformizmu i koniunkturalizmu. Czekał na niego akademizm, ukończył bowiem krakowską ASP, i socrealizm, był bowiem w tamtych czasach początkującym artystą. Lecz wyminął jedno i drugie, by w ten sposób zyskać szansę pozostania sobą – niezależnym, nowatorskim, głębokim filozoficznie twórcą, uznawanym przez wielu za najwybitniejszego reprezentanta współczesnego malarstwa polskiego (takiego zdania była np. Helena Blumówna, znany historyk sztuki i krytyk artystyczny).

Wprawdzie znaleziono formułę stylistyczną na malarstwo Brzozowskiego – „surrealizm abstrakcyjny” – lecz określenie to niézbýt wiele mówi, a nadto kryje jakby pewną sprzeczność wewnętrzną. Jedynie, co wydaje się tu trafne, to „nadrealizm”, ale nie nawiązujący specjalnie do historycznego surrealizmu w malarstwie.

\*

W roku 1983 Brzozowski uczestniczył w Sesji Estetycznej *Ethos sztuki*, zorganizowanej przez Zakład Estetyki UJ; rozmawiał wówczas o sobie i swojej twórczości. Osłą tej rozmowy była sprawa stosunku „rzemiosła” i „formy” do tego, co stanowi wewnętrzną istotę dzieła malarskiego. Artyści dość często wiodą w swym gronie spory zazwyczaj sprowadzane do przeciwstawienia „formy” sprawom treści. Brzozowski opowiedział się za swobodą wyznawania różnych stanowisk, osobiście jednak – wyznając zasadę doskonałości warsztatowej dzieła – najbliższe jest mu wiązanie malarstwa z życiem i innymi wielkimi wartościami. Forma jest nośnikiem czegoś, a jednak właśnie to warunkuje wartość w malarstwie: zła formalnie czy warsztatowo rzecz w ogóle się nie liczy. Zapytany przez jednego z uczestników dyskusji: „Gdyby Panu dano do wyboru: będzie Pan malował albo dobrze, albo prawdziwie (w myśl znanej anegdoty, gdy Pan Bóg skarcił malarza: Ty mnie maluj nie na klęczkach, tylko maluj mnie dobrze) – co by Pan wybrał?” odpowiedział – „Wybrałbym jednak dobre malarstwo. Wybór ten podyktowałyby mi podstawowa uczciwość, sumienie artystyczne. I muszę tu szczerze wyznać, że bliżej jestem sacrum, a może nawet Boga, gdy przeżywam piękno doskonale formalnie, niejako czyste, niż wtedy, gdy mam do czynienia z dziełem wyraźnie religijnym tematycznie, lecz miernym artystycznie”.



Dalej rozmowa dotyczyła tematu „morale artysty”. Istnieje opinia dość powszechna, że zło i fałsz są bliższe sztuce niż dobro i prawda, a artyści są z natury amoralni. Brzozowski przyznał, że w zasadzie to, w czym zarysowuje się zło, jest bardziej fascynujące niż czyste dobro. Także i on dostrzega, że w tym co robi zawartych jest sporo momentów zła. Sądzi, że także ludzie dobrzy bywają często „poplamieni złem”. W każdym razie obcując ze sztuką, a także malując, artysta ma doznanie, iż obcuje z sacrum, czymś wielkim, jakimiś ostatecznymi tajemnicami. Ambicją artysty jest, żeby jego obrazy działały trochę jak spowiedź, żeby człowiek w nich zobaczył siebie nagim. Aby przeżył coś w rodzaju katharsis. W rzeczywistości jest jednak tak, że sztuka czyni lepszymi ludzi dobrych a tym, którzy są na drodze zła daje szansę, inspiruje ich ku dobru, ku wewnętrznej przemianie. Dla artysty bardzo ważny jest odbiorca, on to motywuje ostatecznie podejmowanie wysiłku realizacyjnego. A malowanie to naprawdę wielka, pełna napięcia praca; godziny pracy, choć dotknięć pędzla w ciągu owych długich godzin może być niewiele. I dochodzące do tego poczucie, że jeżeli malowanie idzie dobrze, to obraz będzie zły.

Obrazy Brzozowskiego są bogate, skomplikowane, o niepokojącej fakturze, wieloznaczne. Lecz nie są budowane na zasadzie zagadki, którą trzeba odgadnąć, by się uwolnić od dzieła, by znaleźć pełną satysfakcję. Bogactwo asocjacji jest tak wielkie, że wydaje się nieogarnięte. Oto jeden z tych obrazów, powstały w roku 1950, duży olej *Prorok*. Postać o niespokojnym konturze, wydłużona, o zielonych oczach, na tle zasłony. Jest to niejako kwintesencja wyobrażeń o starożytnych natchnionych mężach, przepelnionych wiedzą Bożą. Tajemnica, poczucie wielkości idei przy lichym wyposażeniu cielesnym. Wiele tu barwnych dopełnień i porzuceń aż do migotliwych plam na obrzeżach obrazu. Opis, słowna relacja niewiele tu może dać: obraz mówi tak, jakbyśmy obcowali twarzą w twarz z tajemnicą Bożego natchnienia, świętej wielkości przybranej w ludzką nędzę.

\*

Stanisław Rodziński namalował cykl poświęcony śmierci i zmartwychwstaniu. Jest to cykl obrazów pasyjnych. Malarz jest pod przemożną presją tragedii fizycznego unicestwienia Ukrzyżowanego, katowanego przez ludzi, a zarazem pod presją losów Polski, wydarzeń aktualnych. Namalował siłę cierpienia, bezsilność oprawców, którzy, przy całej bezwzględności, nie mogą osiągnąć wartości najwyższych, ostatecznych, niezniszczalnych. *Ukrzyżowanie*, *Oplakiwanie*. Bierzemy tu udział w rozegranych już dziejach, wiemy, że jest też późniejsze zmartwychwstanie. Narzuca się nadto odniesienie do znanych wydarzeń polskich. *Zmartwychwstanie*, wielka przemiana, triumf nad cierpieniem i śmiercią został wpisany niejako w cykl namalowany przez Rodzińskiego. Są to obrazy o skromnych środkach wyrazu: czerń, biel, odcienie szarości; postaci uproszczone, gesty umowne.



I jest jeszcze coś, co stanowi trwałą zdobycz Rodzińskiego: światło. Pojawia się ono jako kontrastujące silnie pasma jasności ukazujące się na horyzoncie, na obrzeżu; światło które jest tak gwałtownie nasilone, że jego obecności nic już nie zdoła zgasić, odwrócić; światło odczytywane też jako nadzieja albo może dziejowa konieczność, jako coś, co musi nadejść i zwyciężyć. „Rodziński posługuje się językiem malarstwa jako jedną z form języka duchowości” (Franciszek Chmielowski). A oto jak sam artysta pisze o tych sprawach:

„Kilka dni temu (maj 1983) proszono mnie, by powiedzieć grupie młodych ludzi o twórczości i nadziei, a raczej o tym, czy twórczość artystyczna może być jednym ze znaków nadziei.

Mówiłem o tym posługując się przykładem Van Gogha i de Staëla. I dopiero w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że obaj oni popełnili samobójstwo. Ale przecież taka śmierć nie unicestwiła jednak ich dzieła. Trwa ono i zyskuje z latami na znaczeniu, a więc żyje, a więc oparło się rozpacz, jaka złamała twórców. Rozpacz, chwilowemu zagubieniu sensu życia, któż to wie?

To ich dzieło dlatego jest tak silne i dlatego trwa, że wyrosło z nie zafalszowanego przeżywania rzeczywistości. Obrazy jednego i drugiego ze wspomnianych malarzy były rezultatem wdzierania się w świat i ludzi. Być może, spalili się w tej właśnie morderczej pracy. I oto właśnie praca, jej owoce świadczą o wadze tych żywotów [...].

Ile już na naszych oczach umarło, uszło artystycznych rewelacji tylko dlatego, że wyrosły na kłamstwie. A przecież prawda i kłamstwo są kategoriami etycznymi”.

„Nie o przeczekanie chodzi, ale o przemianę”<sup>3</sup>.

\*

Tadeusz Kantor jest artystą i człowiekiem zupełnie innym niż Brzozowski i Rodziński. On ulega fascynacjom przede wszystkim artystycznym. Jest sobą, jest szczery i na swój sposób wielki w tym, że ulega pełnym sercem, całym sobą wielkim wiatrom awangardy, zwłaszcza zaś wielkiemu mitowi oryginalności. Ukończył studia w krakowskiej ASP, jest więc przede wszystkim malarzem – lecz w czasie okupacji prowadził teatr konspiracyjny; w 1956 założył teatr „Cricot 2”. Kiedy minął w Polsce okres socrealizmu a Kantor miał szansę pobyc w Paryżu, i po paru miesiącach wrócił do kraju, stał się na jakiś czas inspiratorem nowych konwencji artystycznych; sam stał się abstrakcjonistą informel, wierząc, że można przez swobodne rozlewanie farby na powierzchni oddać wewnętrzną strukturę materii.

<sup>3</sup> S. Rodziński, *Językiem wszystkich ludzi*, w: *Ethos sztuki*, Warszawa–Kraków 1985, s. 272.



Głód nowości, oryginalności, absolutnej kreacji artystycznej kazał mu porzucać kolejne próby Wielkiej Awangardy. Jego ucieczki oznaczały zarazem wiarę, iż na dnie poszukiwań i porzucanych prób realizacyjnych znajduje się jego własna „oryginalność”, własny wyraz artystyczny, coś jedyne, jemu tylko właściwego. Wykazał w tym wielką odwagę a zarazem instynkt. Nie miał zamiaru porzucać malarstwa, plastyki, a jednak jego instynkt artystyczny kazał mu nie odchodzić od teatru. To, czego wreszcie dokonał, stało się syntezą teatru i plastyki – i to syntezą dotąd nie znaną – nie chodziło bowiem o teatr dekoracji czy kostiumów, lecz o teatr, który operowałby językiem plastyki od początku do końca, który by nie polegał na mówieniu tekstów i wykonywaniu ruchów, lecz na realizowaniu czegoś żywego – jak czyni to malarz przy sztaludze, gdy „reżyseruje swój obraz”. Dlatego Kantor sam jest reżyserem swych sztuk, sam też dobiera teksty, czy raczej partyturę, sam też jest aktorem, grając rolę reżysera pozostającego na scenie.

Tak powstało jedno z najznakomitszych przedstawień Kantora *Umarła klasa*. Jest to dzieło równie niezwykle, znakomite, co unikające eksplikacji, słownych domówień, wyjaśnień itp. Świadomi są tego najbardziej nawet racjonalistyczni krytycy. Oto jeden z krytyków amerykańskich, po obejrzeniu *Umarłej klasy* (w czasie tournée „Cricot 2” po USA) napisał: „Było to zdarzenie, jak przemarsz wojsk nocą przez miasto. Nikt nie znał jego znaczenia, lecz każdy wiedział, że w jakiś sposób to jego osobiście dotyczy”.

Czego poszukuje Kantor, ku jakim przemianom duchowym dąży? Pragnie on niejako przebudzić duszę współczesnego człowieka, tak często zgnębioną pod wpływem dobrobytu, komfortu, higieny, udogodnień cywilizacyjnych i kulturowych. Człowiek współczesny upatruje miejsce wartości w sprawach jak najbardziej „urzeczowionych”: w pieniądzu, jedzeniu, wygodzie, dobrej organizacji życia publicznego, w łatwej kulturze, w zabawnej sztuce. Zanikła „trwoga przed Bogiem”, wyschły wielkie porywy wiary i serca. Nawet ci najdalej idący intelektualisci, artyści, ludzie wielkich ideologii, czas swój poświęcają głównie na nawoływanie do porządku, ochronę przed ubóstwem, zatrzymanie klęski ekologicznej. Ótóż przeciwko tej „umarłej klasie” protestuje Kantor. A nie jest to droga łatwa, nie jest łatwa wewnątrz, wbrew światowym sukcesom Kantora. Ogłasza on chętnie programy, pisze manifesty, zwraca się wprost do publiczności. A czyni to wciąż jak człowiek który jest w drodze, który jeszcze nie doszedł, jeszcze nie osiągnął swej „oryginalności”, czyli jedyności – lecz jedyności kreowanej nie dla siebie osobiście, a dla sztuki, i, być może, dla człowieka.

Posłuchajmy go przez chwilę:

„To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszoną, jak nas poucza konwencjonalna legenda. Wiercie mi, to człowiek biedny i bezbronność jest jego udziałem, wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku. W pełni świadomy. To w świadomości rodzi się lęk. Stoję przed wami w lęku, oskarżony, sędziowie surowi, lecz sprawiedliwi. Stoję przed wami,



sądzony i oskarżony. Trzeba mi się usprawiedliwić, szukać dowodów, nie wiem: mojej niewinności czy mojej winy. Stoję przed wami, jak dawniej... stałem w ławce[...] w klasie szkolnej[...] i mówię: Ja zapomniałem, ja wiedziałem, wiedziałem na pewno, zapewniam Was, Panie i Panowie”<sup>4</sup>.

Znowu przychodzi nam zachwiać zdziwieniem, iż artyści uważani powszechnie za zwolenników czystej formy, mistrzów chwytów artystycznych w istocie swej osobowości twórczej są przede wszystkim tymi, którzy poszukują wielkich wartości, idei; to oni właśnie, i może przede wszystkim, naznaczeni są wiarą w „drugie dno rzeczywistości”. Takim był abstrakcjonista Kandinsky, taki jest zafascynowany oryginalnością Kantor.

\*

W szkicu tym nie nakreśliliśmy szerokich, światowych horyzontów malarstwa współczesnego, nie próbowaliśmy koncytować systemowych konstrukcji intelektualnych. Wydaje się, że powaga tematu skłania do pewnej skromności, do pozostawania w kręgu tego, co przeżyło się osobiście, co zna się z autopasji, co rzeczywiście porusza nas – w Krakowie, bo wszyscy trzej malarze przynależą do krakowskiego środowiska – ale także w Polsce. I nie chodzi tu o abstrakcyjnego Polaka, lecz tego, który żyje dziś, dzisiejszymi troskami, klęskami, nadziejami i zwycięstwami.

Jak w malarstwie Rodzińskiego: cierpienie i zmartwychwstanie; jak u Kantora – odrzucimy lęk przed lękiem, w obliczu sprawiedliwości i prawdy; jak u Brzozowskiego – mamy pozostać wiernymi sobie i swojej prawdzie w każdym, najdelikatniejszym dotknięciu pędzla.

Najbardziej udręczona już rzeka zdąża do Wszechobejmującego Oceanu.

---

<sup>4</sup> Przemówienie wygłoszone w krakowskich Sukiennicach 8 IV 1978 r. podczas uroczystości przekazania Kantorowi nagrody im. Rembrandta przyznanej przez Fundację im. Goethego w Bazylei.