

## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Duchowe samokształcenie jako strategia oporu. „Mandale” Urszuli Broll

**autorka:**

Justyna Balisz-Schmelz

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/duchowe-samokształcenie-jako-strategia-oporu>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2152>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Ursula Broll; Mandala; samokształcenie; opór; Carl Gustav Jung

**streszczenie:**

Artykuł zawiera analizę tak zwanych Mandali Urszuli Broll, artystki związanej z katowicką grupą Oneiron. Geneza przekraczającej granice geopolityczne i kulturowe nomadycznej tożsamości Broll tkwi w jej biografii, w której istotne znaczenie miało zarówno pochodzenie z Górnego Śląska, tworzenie poza głównymi ośrodkami sztuki, jak i doświadczenie kobiety-artystki. Kierunek duchowych, intelektualnych oraz artystycznych poszukiwań Broll wyznaczały od lat 60. pisma C. G. Junga oraz tradycje religijne Dalekiego Wschodu. Ten radykalny zwrot ku jednostkowej psychice rozpatrywać należy nie tyle w kategoriach emigracji wewnętrznej czy eskapizmu, co raczej emancypacji. Rama teoretyczna analizy skupia się na perspektywie altermodernizmu: zarówno w wersji modernizmu okultystycznego/ezoterycznego, jak również buddyjskiego. W obu zwraca się szczególną uwagę na dialogiczny i reaktywny charakter prywatnych praktyk duchowych. Opór Broll wyrażał się nie w bezpośredniej krytyce rzeczywistości, ale w niezłomnej konsekwencji w wyrażaniu własnej odrębności i podmiotowości na drodze samopoznania. Ułatwiały to – czy wręcz umożliwiały – właśnie Mandale. Autentyczność Mandali Broll, powstających na długo przed urynekowaniem dalekowschodniej duchowości w Polsce i w niełatwych warunkach politycznych, wzmacnia postulaty mówiące o tym, że medytacja i oddech mogą być kategoriami z porządku mikropolityki oporu.

**Justyna Justyna Balisz-Schmelz** – Historyczka i krytyczka sztuki, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 2005–2010 studiowała historię sztuki oraz wiedzę o teatrze na Humboldt-Universität, a następnie na Freie Universität w Berlinie. Obecnie adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, wykłada również na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracowała z Centrum Badań Historycznych PAN w

Berlinie przy redakcji *Modi memorandi. Leksykonu kultury pamięci*. Autorka książki *Przeszłość niepokonana. Sztuka niemiecka po 1945 roku jako przestrzeń i medium pamięci* (2018). Publikowała artykuły w czasopismach naukowych (m.in. „Przegląd Zachodni”, „Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin”, „Folia Historiae Artium”, „Zeszyty Artystyczne”, „RIHA Journal”) i pracach zbiorowych, m.in. *Display. Strategie wystawiania i Polish Avant-garde in Berlin*. Autorka m.in. kilkudziesięciu tekstów krytycznych (w pismach „Obieg”, „Szum”, „Fragile”). Jej zainteresowania naukowe skupiają się na sztuce niemieckiej po 1945 roku, bilateralnych relacjach artystycznych niemiecko-polskich i niemiecko-niemieckich; bada również możliwość aplikacji kulturoznawczych teorii pamięci zbiorowej na polu sztuk wizualnych.

## Duchowe samokształcenie jako strategia oporu. „Mandale” Urszuli Broll

Początek lat 60. był dla mnie pod wieloma względami okresem przełomowym. Moja osobista sytuacja była trudna, a jednocześnie zetknięcie się z pierwszymi polskimi tłumaczeniami wschodnich nauk duchowych otworzyło przede mną całkowicie inną przestrzeń. Wewnętrzne napięcie było duże i kiedy siadałam do malowania na papierze, pojawiały się proste formy geometryczne – koła, trójkąty, kwadraty. Nie wiedziałam o co chodzi, ani co to jest. Pozwalałam swojej intuicji wyrażać się poza kontrolą racjonalnej świadomości.

Z biegiem czasu te proste układy geometryczne rozrastały się w rozbudowane struktury kolorów i kształtów, w których odnajdywałam swój własny świat. Wielkim zaskoczeniem było dla mnie, kiedy w kilka lat później dostałam książkę z reprodukcjami hinduskiej sztuki tantrycznej. Dowiedziałam się, jak wiele poziomów, ukrytych znaczeń i żywych sił, kryją w sobie formy geometryczne. Okazało się, że moje dotychczasowe intuicje mieszczą się w nurcie sztuki, którą uprawiali praktykujący medytację już od tysiącleci. Odkrycie to było dla mnie bardzo inspirujące. Odnalazłam się we <sup>1</sup>wspólnocie duchowej, która nie ma granic .

Tymi słowami genezę akwareli określanych w literaturze przedmiotu jako *Mandale* opisuje po latach ich autorka – Urszula Broll. Przytaczam w całości tę obszerną wypowiedź, zawiera ona



Urszula Broll, bez tytułu, 1962, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

w sobie bowiem kilka istotnych dla dalszej argumentacji wątków, wyrażających się w sekwencji następujących po sobie słów: „przełom”, „intuicja”, „przestrzeń” i wreszcie – „wspólnota duchowa”.

*Mandale*, składające się na bez wątpienia najoryginalniejszy i najbardziej konsekwentny cykl w twórczości Broll, powstawały nieprzerwanie od początku lat 60. do przełomu lat 90. i dwutysięcznych. Początkowo przybierały stosunkowo proste formy, zawierały zaledwie kilka geometrycznych figur o rozmytych konturach. Ich paleta barwna jest subtelna i ograniczona, a kompozycja, mimo wyraźnego dążenia do osiowości, stosunkowo swobodna. Te pierwsze wprawki, które należałoby określić mianem protomandali, nie pojawiają się w twórczości Broll nagle, lecz wyłaniają się sukcesywnie z jej wcześniejszych eksperymentów z malarstwem materii. Ich przykładem może być seria *Alikwoty* z 1962 roku, gdzie na tle malarskiej magmy uwidaczniają się różne konfiguracje umieszczonych centralnie i zespolonych ze sobą kilku geometrycznych lub biomorficznych elementów. Podczas gdy wczesne *Mandale* cechuje jeszcze pewna nieporadność i rozedrganie, już od połowy lat 60. kompozycje ewoluują w kierunku symetrycznych, rozbudowanych, kalejdoskopowych i skrzących się feerią harmonijnych barw kompozycji o zunifikowanym formacie. Ten dojrzały etap rozwoju *Mandali* nie przynosi już znaczących modyfikacji formalnych i trwa nieprzerwanie do początku lat dwutysięcznych<sup>2</sup>.

Celem tego artykułu jest nie tyle historyczno-artystyczna rekonstrukcja, ile próba otwarcia *Mandali* na możliwe znaczenia w ujęciu teoretycznym, przy jednoczesnym zdystansowaniu się od pokusy przeprowadzenia aż nadto oczywistych paraleli ze zjawiskami mieszczącymi się w wartkim kontrkulturowym nurcie, jaki w latach 60. i 70. zalał Zachód<sup>3</sup>. Otwierający tekst cytat wskazuje zresztą na ten oryginalny i jedynie w niewielkim stopniu współzależny od mód kulturowych i intelektualnych charakter

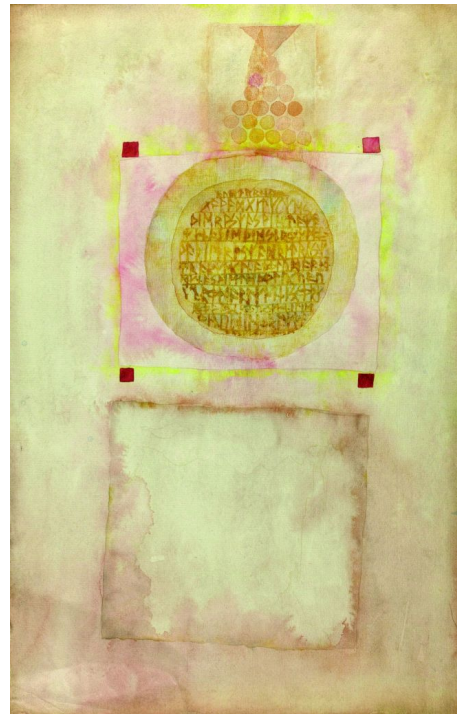
twórczości Broll, u źródła której znajdowało się nie tyle pragnienie wyjścia z kulturowej izolacji poprzez usilną próbę „dogonienia Zachodu”, ile indywidualne potrzeby duchowe warunkowane osobistą sytuacją. Dopiero w następnej kolejności skłoniły one artystkę do głębszego eksplorowania szerszego teoretycznego i kulturowego kontekstu; do powinowactw, do których doprowadził ją splot okoliczności życiowych, intuicji i zrazu przygodnych lektur.

Chciałabym zaproponować spojrzenie na cykl *Mandali* Broll w kategoriach intymnego projektu artystycznego oraz – co równie istotne – egzystencjalno-emancypacyjnego. Nie oznacza to bynajmniej zupełnego wzięcia w nawias sytuacji społecznej i geopolitycznej, w jakiej został on zainicjowany; wręcz przeciwnie. Staram się jednak dowieść, że prace te – ze względu na swoją specyfikę, którą można byłoby określić mianem obrazów czy też pejzaży wewnętrznych, tworzonych przez bez mała cztery dziesięciolecia – w tym samym stopniu są produktem swoich czasów, jak i wymykają się jednoznaczemu uhistorycznieniu, wychylając się ku współczesności.

Za ramę teoretyczną pomagającą w takim ujęciu twórczości Broll posłużę mi wpisujące się w nurt myśli postsekularnej narracje problematyzujące zjawisko kulturowych alternowoczesności, zwłaszcza bliskiego samej Broll modernizmu buddyjskiego. Szczególną uwagę zwraca się w nich na dialogiczny, reaktywny charakter prywatnych praktyk duchowych, które interpretowane są nie tyle jako forma eskapizmu czy wewnętrznej emigracji, ile jako warty głębszego i poważnego namysłu komentarz, a czasem wręcz remedium na pułapki i niespełnione nadzieje projektu nowoczesności.

Do pewnego stopnia sytuuje to *Mandale* w szerokim spektrum kulturowych strategii oporu wywodzących się z dyskursów intymnych. Pielęgnowanie nienormatywnych czy też marginalnych z punktu widzenia społecznego mainstreamu tożsamości i życiowych praktyk, zgodnie z feministycznym hasłem „prywatne jest publiczne”, podaje w wątpliwość narzucone praktyki społeczne, otwierając perspektywę na odmienne formy istnienia w świecie. Podkopywanie zastanych normatywnów następuje wraz z przeniesieniem akcentu z narracji zbiorowych i wpisanych w nie oczekiwań społecznych na to, co indywidualne i wewnętrzne<sup>4</sup>. *Mandale* mają charakter transaktywny w tym sensie, że angażują przede wszystkim emocje, są przeznaczone nie do rozumienia, lecz do doświadczania ich na poziomie pozakognitywnym. Kontakt z nimi wymaga skupienia i pokory w obliczu granic możliwości poznania. Sens mandali tkwi bowiem nie tyle w jej formie, ile w znaczeniu. Idąc tym tropem, *Mandale* Broll możemy odczytywać jako nawoływanie do zwiększania uważności i uwrażliwiania się na otaczający świat. Jawią się one wówczas jako prace zaangażowane w odnowę indywidualnego życia – nie tylko duchowego, ale także, w dalszych konsekwencjach, pozaartystycznego.

Nieoczywistość *Mandali* wynika z ich wymykającego się wszelkim kategoryzacjom usytuowania gdzieś „pomiędzy”. Dotyczy to w równiej mierze ich warstwy formalnej, nie do końca



Urszula Broll, bez tytułu, 1969, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

mieszczącej się w paradygmacie modernizmu czy awangardy, co samej osoby Broll – tworzącej na antypodach głównych ośrodków polskiej sztuki, zapatrzonej na Daleki Wschód kobiety-artystki i Ślązaczki<sup>5</sup>. Należy przypuszczać, że takie funkcjonowanie w szczelinach polskich narracji historyczno-artystycznych przyczyniło się do pewnego stopnia do marginalizacji twórczości Broll w polskiej historii sztuki.

## Kobieta-artystka, Ślązaczka, podróżniczka w głąb siebie

Urszula Broll urodziła się w 1930 roku w Katowicach jako córka pochodzącego z polskojęzycznej śląskiej rodziny Jana Brolla oraz niemieckojęzycznej Ślązaczki z Berlina Katarzyny Loch. W domu mówiło się wprawdzie po polsku, dzieci bardzo dobrze znały jednak także niemiecki. Ponieważ po wybuchu drugiej wojny światowej matka artystki nie zgodziła się podpisać Volkslisty, dom Brollów został zarekwirowany przez hitlerowców, a Urszulę wysłano do krewnych we Wrocławiu, gdzie kontynuowała naukę w niemieckiej szkole. W 1945 roku wróciła do Katowic, by ponownie uczyć się po polsku. Biegła znajomość dwóch języków okaże się później jednym z jej najcenniejszych kapitałów kulturowych: „Wiele spraw wyglądałoby inaczej bez tej dwujęzyczności Urszuli” – przyznawał Andrzej Urbanowicz<sup>6</sup>. W 1949 roku Broll rozpoczęła studia w katowickiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na II Wydziale Grafiki Propagandowej<sup>7</sup>, jednak spełnianie uczelniano-partyjnych wymogów od samego początku przychodziło jej z trudem, kolidowało bowiem z naturą nonkonformistki i wolnomyślicielki. Jak pisze Janusz Zagrodzki: „Program studiów i aura tamtych czasów nie sprzyjały swobodnej twórczości. Różne ograniczenia młoda artystka przyjmowała niechętnie, z czasem z wyraźnym sprzeciwem”<sup>8</sup>. W pewnym momencie groziło jej nawet relegowanie z uczelni: „Prof. Dołżycki prosił mnie abym się nie wychylała, bo sytuacja

jest trudna. Poradził mi, abym kolorowo malowała prywatnie”<sup>9</sup>. Rozczarowana ograniczeniami akademickiego nauczania oraz wąskimi horyzontami profesorów, szybko zaczęła poszukiwać kontaktów z alternatywnym środowiskiem intelektualno-artystycznym Katowic<sup>10</sup>, które na przekór wszystkiemu i wszystkim zrodziło się w latach 50. na ziemi jałowej Górnego Śląska. Henryk Waniek<sup>11</sup>, za Emilem Cioranem i Peterem Lachmannem, określił swego czasu ówczesny Śląsk jako „byłe jaką przestrzeń kulturową”, „zaniedbaną pod względem rozwoju duchowego kolonię polską, której namiestnicy nie zadbali nawet o przyzwoitość swego wizerunku w oczach tutejszych wyrobników – Ślązaków”<sup>12</sup>.

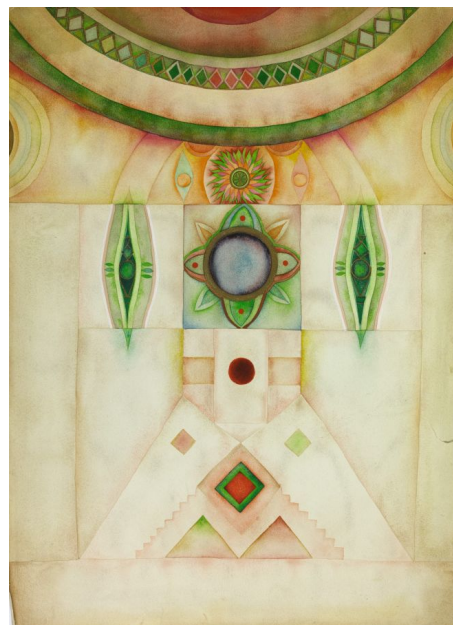
W 1971 roku Broll zanotowała: „i tu, pośród kopalń i hut, odbyłam studia w New European Centre of Tantra, pracuję nad czym?”<sup>13</sup>. Można zaryzykować tezę, iż źródeł nomadycznej tożsamości Broll jako duchowej i intelektualnej wędrowczyni należałoby szukać zarówno w indywidualnych predyspozycjach, jak i w pochodzeniu artystki, która swoisty synkretyzm kulturowy wyniosła z domu, miała go niejako „we krwi”.

Pojęcie nomadycznej tożsamości zapożyczam od Rosi Braidotti. Jej zdaniem to tożsamość kształtowana przede wszystkim przez osobiste, nieodłącznie związane z biografią doświadczenie, niekoniecznie jednak oznaczające dosłowne, fizyczne przekraczanie granic miast, państw czy kontynentów: „Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie; najwspanialsze podróże można odbywać bez opuszczania swojego otoczenia. Stan nomadyczny definiuje obalanie konwencji, a nie dosłownie akt podróżowania”<sup>14</sup> – wyjaśnia filozofka. Ostatecznym celem takiego nomadycznego i, co istotne, wyraźnie osadzonego w teorii feministycznej podmiotu jest rozsądzenie normatywnych ram dualistycznych rozróżnień takich jak kultura–natura lub dusza–ciało. Jako koncept będący propozycją pewnej teoriopraktyki nomadyzm służy temu, czemu poświęciła swoje życie twórcze również artystka: zespajaniu „różnych poziomów

doświadczenia”, „otwieraniu przestrzeni pomiędzy”<sup>15</sup>, czyli dążeniu do harmonii poprzez łączenie przeciwieństw<sup>16</sup>.

Jej pierwsze niezależne poszukiwania twórcze na tej drodze związane były z fascynacją teoriami Władysława Strzemińskiego<sup>17</sup>, o których we wczesnych latach 50. dowiedziała się dzięki Konradowi Swinarskiemu. Pozostawiona jedynie w notatkach *Teoria widzenia*, postulująca rygorystyczną analizę formy w celu zwiększenia świadomości wzrokowej artysty, będzie swoistą Biblią założonej w 1953 roku katowickiej grupy St-53 [od Studyjność, Strzemiński, Stalinogród oraz roku założenia].

Powołanie grupy, a ściślej nieformalnego „towarzyskiego związku malarzy, rzeźbiarzy, poetów, ludzi teatru, intelektualistów”<sup>18</sup>, służyło dzieleniu się wiedzą z zakresu sztuki współczesnej, a w praktyce artystycznej – adaptowaniu zdobyczy sztuki XX wieku na grunt polski w akcie niezgody na koturnowość obrazowej retoryki czasów stalinizmu<sup>19</sup>. Broll, po odrobieniu lekcji ze Strzemińskiego i kubizmu, która nauczyła ją dyscypliny w organizacji pola obrazowego, zaczyna sukcesywnie odchodzić od studiowania kompozycyjnej logiki obrazu ku większej skojarzeniowości i nieskrępowanej swobodzie twórczej<sup>20</sup>. Zmienia się jednocześnie jej rozumienie sztuki – już nie naukowe, ale emocjonalne, co pozostaje spójne z ewolucją programu całej grupy St-53. W tekście towarzyszącym jednemu z ostatnich wspólnych wystąpień jej członków z 1957 roku czytamy: „Łączy nas analiza pod kątem świadomości wzrokowej (myślenie) i emocji. Doświadczenie jednostki jest wyrazem jej ideologii”<sup>21</sup>.



Urszula Broll, *Studnia wiatru*, 1969, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

Dostrzeżeniu poznawczych walorów wizualności (co można wyrazić w równaniu patrzeć = myśleć) towarzyszyło przeświadczenie o jej głębokim związku ze sferą osobistych odczuć, pojmowaną jako jedyna wiarygodna, niezdeterminowana demagogią partyjną (czy jakkolwiek inną) rękojmia „prywatnej ideologii”.

Ważnym momentem w biografii artystycznej Broll było poznanie podczas jednej z wystaw St-53 jej przyszłego męża, Andrzeja Urbanowicza. Spotkanie miało niebagatelny wpływ na jej intelektualny i artystyczny rozwój, ale spowodowało również, że przez długi czas artystka pozostawała w cieniu ekspansywnego i charyzmatycznego Urbanowicza. Pod koniec lat 50. wspólnymi siłami stworzą oni wyjątkowe miejsce na mapie artystycznej Katowic, funkcjonującą na obrzeżach legalności pracownię przy ulicy Piastowskiej. Stanie się ona rychło pełnym życia laboratorium form i myśli: alternatywną galerią, teatrem eksperymentalnym, kółkiem samokształceniowym eksplorującym idee i prądy myślowe nieobecne w oficjalnym życiu umysłowym, wreszcie: odpowiedzią na deficyty programów nauczania na studiach artystycznych. Pracownia stanie się otwartą przestrzenią artystycznego eksperymentu dla lokalnych dysydentów, spośród których w 1967 roku wyłoni się legendarna grupa Oneiron. Narastające w kręgu stałych bywalców pracowni fascynacje filozofią, religią, magią, okultyzmem czy gnozą służyły przekierowaniu wektorów eksploracji w stronę nadrzeczywistości i do wewnątrz siebie. Podczas gdy Urbanowicz coraz bardziej zgłębiał tajniki zachodniego okultyzmu, ezoteryki i alchemii, Broll odkrywała dla siebie mistykę Indii, taoizm, filozofię zen i tantrę. Od tamtego czasu ojczyznami duchowymi i niewyczerpanym źródłem wiedzy będą dla niej Chiny, Japonia i Tybet<sup>22</sup>.

Trudno przecenić wpływ tych praktyk na kształtowanie się nowych środków artystycznego wyrazu, kontrastowo różnych zarówno od języka ówczesnej neoawangardy, jak i od sztuki szytej na miarę oczekiwań władz partyjnych: „ustrój, wraz z całą

oblepioną wokół niego ideologią, był czymś nie do przyjęcia, najgłębiej niegodziwym. Nigdy nie wierzyliśmy w możliwości jakiegokolwiek naprawy na tym marksistowsko-leninowskim gruncie”<sup>23</sup> – deklarował Urbanowicz. Pomimo braku bezpośrednich społeczno-politycznych odniesień oraz z gruntu wsobnego charakteru poszukiwań działania grupy miały charakter politycznie zaangażowany w sposób niebezpośredni<sup>24</sup>, w sensie zaangażowania w szerzenie, popularyzację idei wolności umysłowej. Wyrazem takiej potrzeby propagowania własnych idei było podziemne pismo artystyczne, które ukazywało się w latach 1969–1971 – „Nowe Bezpretensjonalne Pismo Świąte”, o którym Urbanowicz pisał: „Nasze temperamenty undergroundowców skłaniały nas do kierowania części energii na zewnątrz”<sup>25</sup>. W grudniu 1971 roku w pracowni przy Piastowskiej powołana zostaje ponadto do życia pierwsza w Polsce gmina buddyjska. W przeprowadzonych po latach rozmowach z osobami, które uczestniczyły w spotkaniach gminy, pomimo z gruntu bardzo zróżnicowanych motywacji powtarzają się wątki korelacji poszukiwań osobistych z pragnieniem ucieczki od życia w realnym socjalizmie, a także (choć nie zawsze<sup>26</sup>) opisy prób znalezienia alternatywy wobec polskiej tradycji duchowości katolickiej. W wielu przypadkach decydowała także powierzchowna „moda na Zachód”<sup>27</sup>. Aldona Jawłowska nazywa ówczesną rzeczywistość „stanem ideowej pustki”, w której młodzi ludzie mieli do „wyboru” skompromitowane idee socjalistyczne, etos patriotyczno-narodowy wraz z jego patosem i martyrologią lub usypiającą czujność „małą stabilizację”. Podsumowując rozważania na temat prawdopodobnych przyczyn popularności buddyzmu w katolickiej i komunistycznej Polsce, Jawłowska pisze:

[buddyzm] uodparniał na pokusy owych małych sukcesów i łatwego życia. Pozwalał dystansować się wobec nieakceptowanej rzeczywistości, przekonując, że nie jest to rzeczywistość jedyna. Dawał mocną podstawę budowania

wspólnoty. Dostarczał uzasadnień dla postaw proekologicznych, które w tamtym okresie dopiero zaczynały się kształtować. Był przeciwieństwem dogmatycznego i spłyconego katolicyzmu reprezentowanego przez Kościół, który skupiony na tym, by stanowić przeciwwagę wobec komunistycznej ideologii, nie zawsze umiał sprostać oczekiwaniom młodych ludzi, poszukujących wartości duchowych<sup>28</sup>.

Przepływ myśli i literatury z Zachodu<sup>29</sup> oraz powstawanie pierwszych gmin buddyjskich w latach 60. XX wieku w Polsce umożliwiło rozszczelnienie żelaznej kurtyny w następstwie polityki otwarcia na kraje zachodnie wprowadzonej przez Edwarda Gierka. W peerelowskiej Polsce buddyzm, w przeciwieństwie do Zachodu, gdzie środowiska kontrkulturowe były rozproszone, przejął funkcję kanału komunikacji pokoleniowej, łączącego zatomizowane dotąd środowiska dysydentów i wolnomyślicieli: „W betonowym murze polskiej kultury buddyzm wyłonił się jako okno do innego wymiaru” – wspominał po latach biorący udział w spotkaniach gminy Krzysztof Lewandowski<sup>30</sup>.

Z takiej perspektywy „rewolucja wewnętrzna”<sup>31</sup> miała znaczenie na wskroś etyczne i była wyrazem radykalnego sprzeciwu wobec źle pojętego idealizmu i materializmu okresu PRL, z którego wyrugowano niedające się wtłoczyć w sztywne ramy ideologicznej pragmatyki obszary metafizyki i duchowości. Broll traktowała tę doniosłą duchową misję ze szczególną powagą, do końca życia pozostała również wierna buddyjskiemu światopoglądowi. W 1983 roku, pięć lat po rozstaniu z Urbanowiczem, artystka osiedliła się w Przesiece koło Jeleniej Góry<sup>32</sup>, gdzie znalazła swój nowy dom wspólnota buddyjska. Odwiedzający regularnie strych na Piastowskiej Jerzy IIIg wspominał:

Urszula była wśród nas czymś w rodzaju duchowego akumulatora. Inspirowała, uzmysławiała sens wysiłku

wkładanego w indywidualną praktykę, mobilizowała do tego, by poważnie myśleć o swoim życiu – i śmierci [...]. Była chyba najbardziej rozbudzona duchowo, miała świadomość wyjątkowej wagi tych poszukiwań<sup>33</sup> .

## Wszystko zaczęło się od Junga

Jednym z najważniejszych punktów odniesienia w tamtym czasie była dla Broll postać Carla Gustava Junga, którego teksty, za sprawą dwujęzyczności artystki, studiowano w kręgu oneironowym na długo przed ukazaniem się ich pierwszego polskojęzycznego przekładu<sup>34</sup> :

Właściwie wszystko zaczęło się od Junga. Tłumaczyłam Andrzejowi [Urbanowiczowi] Junga na żywo i nawet robiłam takie numery: jak przychodzili do nas ludzie, to tłumaczyłam na żywo, czytając od razu po polsku [...]. Jung był w zasadzie pierwszym, który poruszył mnie tak głęboko<sup>35</sup> .

Jung, który znany jest przede wszystkim jako psycholog i psychiatra, poświęcał swój czas również na twórczość artystyczną. Aby zrekonstruować organizującą zbiorową podświadomość archetypy, zwrócił się w stronę religii, mitologii i folkloru. Stwierdziwszy, że to właśnie mit odgrywa kluczową rolę w procesie indywidualizacji, postanowił wyruszyć w samotną podróż po labiryntach własnej psyche, aby odnaleźć tam tropy naprowadzające na relikty duchowych prapoczątków ludzkiej egzystencji. Efektem tego prowadzonego od 1913 do 1930 roku ryzykownego autoeksperymentu były intensywne dantejsko-apokaliptyczne, a nierzadko także profetyczne wizje (nie zapominajmy, że Jung rozpoczął swój eksperyment u progu Wielkiej Wojny). Ostateczną wersję tych zrodzonych w transie obrazów wraz z sugestywnymi opisami Jung zebrał na kartach stylizowanej na iluminowany średniowieczny manuskrypt *Czerwonej księgi*, znanej również jako *Liber Novus*.

### Jak sam przyznawał:

Lata, w których podziękowałem za te obrazy wewnętrzne, stanowią najważniejszy okres mojego życia, okres, w którym rozstrzygnęło się wszystko, co istotne [...]. Było to praterworem dzieła mojego życia<sup>36</sup>.

Obok hermetycznych symboliczno-fantastycznych przedstawień ważne miejsce w *Księdze* zajmują również formy geometryczne i mandale. Pierwotory tych drugich odnajdziemy w wojennym notatniku Junga<sup>37</sup>, w którym od początku sierpnia do końca września 1916 roku narysował ołówkiem 27 mandali. Przyznawał, że początkowo nie rozumiał ich znaczenia i funkcji, lecz już wówczas przeczuwał, że mają dla niego ogromne znaczenie. Rysował je codziennie, miały mu pomagać w rejestracji procesów zachodzących w jego umyśle:

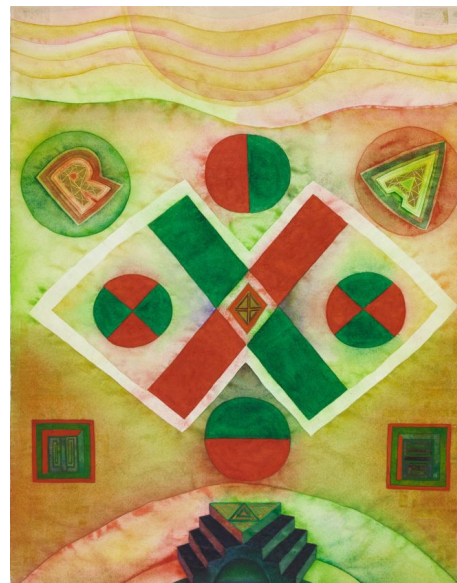
Stopniowo zrozumiałem, czym właściwie jest mandala: To kształtowanie się i przekształcenie, myśl wieczna, igrająca nieprzerwanie. A to jest jaźń. Pełnia osobowości, która gdy wszystko jest w porządku, zachowuje harmonię, jednakże nie znosi żadnego samooszukiwania się. Moje obrazy – mandale były kryptogramami stanu mojej jaźni, który ukazywały mi każdego dnia<sup>38</sup>.

I dalej: „Kiedy zacząłem malować mandale, zobaczyłem, że wszystkie drogi, którymi krocę i wszystkie kroki, jakie poczyniłem, że wszystko ponownie prowadziło do jednego punktu, a mianowicie do centrum. Mandala stanowi wyraz wszystkich dróg”<sup>39</sup>. Te intuicyjne spostrzeżenia znajdują wkrótce potwierdzenie w jego badaniach klinicznych, które dowiodą, że stany niepokoju czy konfliktów wewnętrznych skłaniają pacjentów do tworzenia spontanicznych rysunków do złudzenia przypominających mandale. Jung nie tylko przeniósł pojęcie mandali do zachodniej psychoterapii, ale też poszerzył pierwotne znaczenie, jakie ma ona w hinduizmie czy buddyzmie, uniwersalizując i oswobadzając jej formę z tradycyjnych

schematów. Pisząc o historycznym pochodzeniu mandali, Jung wskazuje zresztą nie tylko na tę dalekowschodnią tradycję; przypomina także o znaczeniu form mandalicznych w alchemii, przerzucając pomost między Wschodem i Zachodem. Mandalę definiuje jako „ideogram treści nieświadomości. Mandale są jakby samoszkicami niejasno wyczuwalnych zmian [...] uwidocznione zostają za pomocą ołówka i pędzla takimi jakimi są: niejasnymi i niezrozumiałymi”<sup>40</sup>. Istotna modyfikacja w stosunku do tradycyjnych form, które operują zamkniętym repertuarem form i motywów, polega na potraktowaniu mandali przez Junga w swobodny, indywidualny sposób, co wydobywa jej walory terapeutyczne. Jednocześnie nadal pozostaje zdeterminowana archetypami, stąd charakterystyczne powtarzanie się pewnych elementów takich jak okrągły, kwadratowy a zarazem symetryczny obraz kwaterniczny<sup>41</sup>.

Powyższa historia pokazuje, jak zrazu prywatne ćwiczenia duchowe okazały się mieć dla Junga przełomowe znaczenie. Nie tylko doprowadziły go do wiedzy, która legła u podstaw jego późniejszej działalności naukowej, lecz – co równie istotne – same tę wiedzę wytwarzały. Relatywizowały przy tym zarówno status nauki, traktując komunikację ze światem pozarozumowym jako istotne źródło poznania, jak i sztuki, a szerzej – samego obrazu. Jak przekonuje Ewa Kobylińska:

„Tradycja psychoanalityczna była pierwszą [...], która potraktowała obrazy jako fenomen aktywny, jako autonomiczną siłę, wywodzącą się z podświadomości”<sup>42</sup>.



Urszula Broll, RA, 1970, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

Jungowskie podejście do obrazu spotyka się w tym aspekcie ze współczesnymi studiami nad kulturą wizualną<sup>43</sup>, w której – oprócz dostrzeżenia wiodącej roli ikonosfery w kształtowaniu środowiska życia człowieka – dowartościowane zostały jako pełnoprawny przedmiot badań obrazy nieoczywiste, niedoceniane lub pogardliwie wręcz lekceważone w tradycyjnym dyskursie historyczno-artystycznym. Należą do nich również „złudzenia optyczne, mapy, schematy, sny, halucynacje, spektakle, projekcje, wiersze, wzory, wspomnienia”<sup>44</sup>, wraz z całym wachlarzem obrazów wewnętrznych<sup>45</sup>.

*Czerwona księga* jest znakomitym przykładem rejestracji takich wymykających się racjonalizacji wizji. Jako że kultura wizualna przydaje obrazom charakter podmiotowy, ikoniczna interpretacja podświadomości jako matrycy antropologicznej, zakorzeniona w psychoanalizie jungowskiej, bliska jest również fundamentalnej dla zwrotu obrazowego idei aktywnego kulturowo obrazu<sup>46</sup>. Zwrot obrazowy, jaki wyłonił się w humanistyce lat 90. XX wieku, nie tylko zidentyfikował obraz jako obiekt analizy, ale również wskazał na jego potencjał argumentacyjny czy też teoriopoznawczy, traktując go jako prawomocne narzędzie epistemiczne. Wśród patronów intelektualnych nowej nauki o obrazie, będących zarazem łącznikami między psychoanalizą a obrazoznawstwem, wskazać należy Waltera Benjamina i Aby'ego Warburga. Pierwszego z nich interesowała dialektyka, drugiego zaś symbolika obrazu, obaj jednak byli zgodni co do tego, że między obrazami a ludźmi zachodzi istotna antropologiczna i kulturowa relacja. Analiza wpływu obrazów na procesy kulturowe doprowadziła ich do postawienia tez o ich mocy sprawczej. Przeprowadzona przez Benjamina i Warburga krytyka kultury znajduje tu punkty styczności z psychoanalizą (zwłaszcza w jej odłamie hermeneutycznym, skupiającym się na analizie obrazu, symbolu i mitu), która dostrzega, że nieświadome (na poziomie zarówno jednostkowym, jak i zbiorowym) wyraża się przede wszystkim w mających charakter

symboliczny obrazach. To one ułatwiają samopoznanie, co poświadcza o ich epistemicznej skuteczności: „Biorąc pod uwagę obrazowość jako *differentia specifica* mitycznego myślenia, można stwierdzić, że główne założenia zwrotu ikonicznego sięgają centrum zagadnień mitoznawczych”<sup>47</sup> – reasumuje Ewa Kwiatkowska. *Czerwona księga*, w której Jung używa argumentacji nie tylko słownej, ale także wizualnej, w sposób wyjątkowy odzwierciedla i dosłownie unaocznia związek pomiędzy tradycją psychoanalityczną a badaniami z obszaru studiów wizualnych<sup>48</sup>.

Choć między tymi tradycjami intelektualnymi zachodzi niekwestionowane pokrewieństwo, wyrażające się w zgodności co do imaginatywnego charakteru wiedzy i kultury, należy jednak zaznaczyć, że Jung – w przeciwieństwie do Aby’ego Warburga i Waltera Benjamina – traktował obrazy w sposób esencjalistyczny, co oznacza, że wartościowe poznawczo były dla niego wyłącznie obrazy niezdeterminowane kulturowo<sup>49</sup>.

„Psychoanaliza, dehistoryzując mit (i symbol), w konsekwencji pozbawia nas możliwości ujrzenia w nim narzędzia historyczno-kulturowego samopoznania”<sup>50</sup>, warto więc czasem „uzupełniać” ją, korzystając ze zdobyczy współczesnego obrazoznawstwa. Wówczas taki „nieskażony” obraz mityczny, czy też pierwotny, może być rozpatrywany również jako szczególny przypadek obrazu kulturowego<sup>51</sup>. Nawet jeśli zgodzimy się z tym, że same matryce wizualne w istocie są transhistoryczne, moment ich każdorazowego manifestowania się w kulturze jest jak najbardziej historyczny i zależy od sprzyjających warunków społeczno-kulturowych.

## Na marginesach modernizmu

W świetle tego, co zostało do tej pory powiedziane, *Mandale* Urszuli Broll (podobnie zresztą jak twórczość pozostałych twórców Oneironu) można by uznać za jeszcze jeden z przejawów

tak zwanego okultystycznego lub ezoterycznego modernizmu. Zjawiska te nie są oczywiście tożsame, jednak oba ukierunkowane są na antyracjonalne aspekty rzeczywistości i czerpanie z tradycji niekonwencjonalnych praktyk duchowych, także tych pozaeuropejskich. Jung, który traktował je z całą powagą, był zagorzałym krytykiem nowoczesności wraz z jej scjentyzmem i (post)oświeceniowym racjonalizmem, a przy tym jako jeden z pierwszych eksplorował i podkreślał doniosłość dziedzictwa religii i myślenia religijnego (czy też szerzej: myślenia w kategoriach duchowości) dla kultury. Ponieważ wzbogacił spojrzenie na kulturę i nowoczesność o aspekt duchowej głębi, bywa interpretowany jako filozof antycypujący pojawienie się paradygmatu postsekularnego w filozofii kultury i socjologii religii<sup>52</sup>.

. Postsekularyzm, który najogólniej możemy nazwać tutaj „otwarcie na duchowość”<sup>53</sup>, mieści się z kolei w narracjach altermodernizmu czy też alternowoczesności, zdefiniowanej swego czasu przez Nicolasa Bourriauda w następujący sposób:

Byłby to globalny dialog, który nazywam *alternowoczesnością* – siecią zachowań i praktyk pozwalających przeciwstawić się jednocześnie tradycji i standaryzacji czy globalizacji świata (i pierwsza, i druga są przeżywane jako narzucone z zewnątrz). Aby określić główną cechę alternowoczesności, posługuję się terminem „wędrujący” [*radicant*], rozumianym w jego znaczeniu botanicznym, w odniesieniu do specyficznego korzenia zapuszczanego przez rośliny „w zależności od potrzeb związanych z ich wzrostem” [...]. Już dawno temu zostawiliśmy za sobą nowoczesny, mający obsesję na punkcie historii świat i linearną wizję czasu wyznaczoną przez ideę postępu [...]. Dziś najbardziej spójną postawą artystyczną jest włączęga. Ma ona wiele odmian formalnych (sieci, łańcuchy formy...) lub mentalnych (wszechobecne wątki drogi i podróży, przyjmowane odstępstwa od reguły i tym podobne). Nowoczesność wędrująca penetruje jednocześnie przestrzeń

geograficzną, przebieg historii i znaki kulturowe. Jednak będąc pewnym konstruktywizmem, różni się od postmodernistycznego eklektyzmu i ścieżki nowoczesnej, wyznaczonej przez postępy. Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną<sup>54</sup> i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczką .

Jednak wbrew uproszczonemu obrazowi, jaki przedstawia Bourriaud, nie jest to zjawisko współczesne, a jego załączki odnaleźć można już u progu nowoczesności. Podczas gdy uproszczona definicja nowoczesności każe łączyć ją z weberowskim odczarowaniem świata: prymatem racjonalności, wiarą w naukę i sekularyzacją, symboliczne zabicie Boga w korelacji z narastającymi niepokojami współczesności zrodziło potrzebę poszukiwania nowych rodzajów religijności. Powstające pod ich wpływem oryginalne formy wyrazu artystycznego bywają zwykle kategoryzowane jako *sui generis* „inny” kanonu modernistycznego, służąc co najwyżej doprawieniu go nutką intrygującej „egzotyki”<sup>55</sup> . Redaktorzy tomu *The Occult in Modernist Literature, Art and Cinema* przypominają między innymi intrygujący *casus* Rolanda Barthes’a, który obwieszczając w drugiej połowie lat 60. śmierć autora, odwołał się do surrealistów, spuszczając przy tym zasłonę milczenia na genezę stosowanego przez nich automatyzmu: dziewiętnastowieczne seanse spirytystyczne. W ten oto sposób, nie po raz pierwszy ani ostatni w kulturze, doszło do zerwania nici łączącej modernizm artystyczny z nietypowymi praktykami duchowymi. Jak przekonują Tessel M. Bauduin i Henrik Johnsson, takie znaczące przeoczenia odbywają się ze szkodą dla humanistyki, ponieważ w polu alternatywnego modernizmu, gdzie dyskursy nowoczesności przecinają się z dyskursami religii, okultyzmu, czy mistycyzmu, wykrystalizowało się wiele wzbogacających współczesną kulturę zjawisk, bez których niepodobna zrozumieć jej rozwoju<sup>56</sup> .

Poszukiwanie inspiracji w niematerialnej sferze nadrzeczywistości skutkuje w tym przypadku nie tyle „śmiercią”, ile przekroczeniem indywidualnego podmiotu twórczego na rzecz podmiotu, który można by określić mianem pośredniczącego czy też mediumicznego. W katalogu towarzyszącym wystawie Broll w katowickim Biurze Wystaw Artystycznych z 1970 roku Urbanowicz pisał: „Akt kreacji należy łączyć raczej z erupcją energii niż z produkcją przedmiotów artystycznych.

Potrzebna jest rewizja statusu artysty. Uporczywe trzymanie się ustalonych wzorców zachowań i kryteriów odwraca uwagę od doświadczania świata”<sup>57</sup>.

Migotliwe obrazy-medytacje Broll nasuwają skojarzenia z twórczością takich funkcjonujących na marginesach modernizmu artystek-wizjonerek jak Hilma af Klint (1862–1944) czy Emma Kunz (1892–1963)<sup>58</sup>, by wymienić zaledwie dwie z nich. O tej ostatniej Harald Szeemann napisał swego czasu:

Prace mężczyzn wydają się projekcjami i spekulacjami umysłu. Ona była pośredniczką otaczających nas energii, których oddziaływanie chciała przekazać dalej. W ten oto sposób powstały symbole odsyłające do sekretnej prawdy, podające w wątpliwość błędne koła mężczyzn, artystów, profesjonalistów<sup>59</sup>.

Powyższe słowa Szeemanna, choć niewolne od wymagającego dystansu badawczego esencjalizmu, mogą okazać się pomocne w zrozumieniu twórczości Broll warunkowanej w znacznym



Urszula Broll, bez tytułu (tekst: Om Muni Muni Maha Muni Shakya Munaye), bez daty, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

stopniu doświadczeniem kobiety-artystki, zgoła odmiennym od tego będącego udziałem jej kolegów z grupy. W przeciwieństwie do Urbanowicza Broll malowała z doskoku, w bardzo skromnych warunkach przestrzennych. Malarstwo było w jej przypadku jedną z wielu praktyk życia codziennego, wykonywaną w przerwach między wychowywaniem syna i dbaniem o dom, w które musiała się jednocześnie angażować:

Owszem, włączała się do rozmów, ale uczestniczyła w nich trochę z odległości, wszystkiego słuchając uważnie – gotując, krzątając się, usypiając dziecko. Pewien rodzaj czujności, albo gotowości, pozwalał jej nawet w wolnych sekundach złapać za pędzel i dodać jakiś klejnocik do leżącej na stole akwareli<sup>60</sup>.

„Sekretna prawda” zawarta w jej pracach dochodziła do głosu w momentach wykradzionych potocznemu istnieniu, rutynowemu krzątactwu<sup>61</sup>, z którego tkanką jej twórczość była jednocześnie boleśnie spleciona. O swoich intencjach twórczych Broll wyrażała się zaś w sposób lapidarny i enigmatyczny:

Ludzie tak się mnie pytają: co to oznacza, co to jest. W istocie my nigdy nie wiemy, co coś oznacza. Na nas działają pewne formy, działają pewne zjawiska, ale w istocie nie jesteśmy w stanie tego wytłumaczyć. My nigdy nie jesteśmy w stanie do końca powiedzieć, co to oznacza<sup>62</sup>.

Choć Hilma af Klint inaczej identyfikowała źródło swoich obrazów (kontakt ze światem umarłych w trakcie seansów spirytystycznych), jej słowa niemalże parafrazują wypowiedź Broll: „Nie wiedziałam, o co chodzi ani co to jest. Pozwalałam swojej intuicji wyrażać się poza kontrolą racjonalnej świadomości”<sup>63</sup>. Z punktu widzenia kobiety-artystki (należy podkreślić: jedynej kobiety-artystki wywodzącej się z kręgu Oneironu) ważny może okazać się emancypacyjny rys tej „pośredniczącej” koncepcji autorstwa. Nie powieła ona bowiem męskocentrycznego wzorca przekonanego o swojej twórczej

sprawczości artysty-geniusza, proponując w zamian umacnianie podmiotowości na drodze głębokiego wsłuchiwania się w głos wewnętrzny, w którym rezonują niedające się pojąć rozumem sekretne siły i ukryte prawdy. W tym kontekście otwarcie na przestrzeń wewnętrzną i inny, niepragmatyczny wymiar egzystencji przybiera formę protestu: cichego, acz wyraźnie wybrzmiewającego w wirtuozerii samych prac – manifestacji własnego „ja”.

## Przestrzeń oddechu – w stronę współczesności

„Metafizyczna nadrzeczywistość stała się jedynym możliwym schronieniem wobec świata absurdu”<sup>64</sup> – pisał w tekście poświęconym Broll Janusz Zagrodzki, mając na myśli Polskę lat 60. i 70. XX wieku. Poszukiwanie takiego symbolicznego schronienia nie jest jednak równoznaczne z programowym izolacjonizmem czy ucieczką, na co wyraźnie wskazuje inny fragment z tej samej publikacji Zagrodzkiego, w którym pojawia się taka oto prowizoryczna definicja funkcji, czy może raczej misji, sztuki:

Sztuka, będąc w swojej istocie nośnikiem informacji, i to informacji szczególnie ważnych, o wielkiej wartości społecznej, posiada możliwość przekazywania zjawisk przekraczających narzucane kulturowo ograniczenia. Wprowadzona w sferę intymnych doznań może wносить zupełnie nowe wartości, kształtujące osobowość tak artysty, jak i odbiorcy<sup>65</sup>.

Zwrócenie się ku sferze intymnej nie wyklucza zatem intersubiektywności, może natomiast mieć moc emancypacyjną, a wręcz interwencyjną. Taką aktywną kulturową rolę przypisuje się innemu bliskiemu Broll zjawisku, a mianowicie modernizmowi buddyjskiemu. Ta nowa forma buddyzmu narodziła się na Zachodzie pod koniec XIX wieku. Oferowała krytyczną alternatywę wobec pozytywistycznych i naukowych modeli racjonalizmu, a także chrześcijaństwa, a jednocześnie

modyfikowała także własne, tradycyjne założenia. Kładła akcent na interioryzację autorytetu, indywidualne doświadczenie wewnętrzne, a co za tym idzie: zrezygnowanie z dominującej roli instytucji na rzecz jednostki. Buddyjski modernizm czerpał garściami z zachodnioeuropejskiej tradycji intelektualnej: romantyzmu, mistycyzmu i transcendentalizmu, a po części również scjentyzmu, utożsamianego jednak dodatkowo z wszelkimi naukami okultystycznymi bliskimi teozofii czy spirytyzmowi<sup>66</sup>. To wówczas pojawiło się przeświadczenie, że duchowość buddyjska uposaża praktykujących w szczególne predyspozycje artystyczne, czy szerzej – twórcze. Wierzono, iż duchowa wolność otwiera drogę ku wyemancypowanej świadomości, która jako „wewnętrzna nauka empiryczna” umożliwia wykroczenie poza zracjonalizowany intelekt i społeczne konwencje. Modernizm buddyjski stanowi w efekcie amalgamat silnego pierwiastka indywidualistycznego z imperatywami etycznego zaangażowania w kwestie polityczne i społeczne poprzez kwestionowanie struktur oraz relacji władzy<sup>67</sup>.

Choć bywa on w ten sposób problematyzowany zwłaszcza w odniesieniu do „rozproszonego spektaklu” zachodnich społeczeństw późnego kapitalizmu, zdaje się, że jego główne założenia można z powodzeniem przyłożyć do realiów „skoncentrowanego spektaklu”<sup>68</sup> państw bloku wschodniego. W obu przypadkach chodziłoby o stworzenie na własny użytek wentyla wolności w opresyjnych warunkach społeczno-politycznych lub ekonomicznych, niezależnie od tego, czy chodzi o zniewolenie neoliberalizmem i technokratyzmem, czy też tak zwanym realnym socjalizmem. Jest to właśnie ten węzłowy moment, w którym sztuka Broll, dzięki swojej „historycznej ahistoryczności”, aktualizuje się dziś w sposób szczególny.

Jeśli przyjmiemy, że medytacja to oferująca alternatywną formę bycia w świecie, rozgrywająca się w sferze intymnej praktyka codzienności, to można rozpatrywać ją zarówno w kategoriach czysto kontemplatywnych, jak i politycznych. Na tę

możliwość wskazuje politolożka Shannon Mariotti, pisząc o „praktyce kontemplacji jako możliwym sposobie ekspresji teorii politycznej – zwykłej teorii politycznej wyrażonej w języku potocznym”<sup>69</sup>. Gdzie dokładnie usytuowana jest owa polityczność? Jeśli indywidualna praktyka duchowa w istocie pomaga się wyrwać z magicznego kręgu nawyków i automatyzmu myślenia, uważne wsłuchanie się w siebie prowadzi do zakwestionowania społecznych norm, które głęboko uwewnętrznione odczytywane bywają opacznie jako „własne”. Intensywna praca w wyobraźni oraz w materii własnego ja jest również pracą krytyczną, gdyż skutkuje pęknięciami w warunkowanych politycznie i kulturowo sposobach percepcji – przekonuje Mariotti<sup>70</sup>. Mimo że praktyki medytacji mają na celu skupienie na byciu, zawsze jest to bycie w określony sposób, oznaczające nastrojenie na spokój, współodczuwanie, co z kolei nakierowuje umysł na rewidowanie i „aktualizowanie tradycji oraz kultury zamkniętej w mapach, modelach i szablonach”. Stąd też medytacja ma charakter reaktywny, wszak praktykujący „walczą z okolicznościami swojego życia w określonym czasie i miejscu”<sup>71</sup>.

Jak stara się więc dowieść Mariotti, praktyki medytacji nie sposób zrozumieć w oderwaniu od ideologii, istnieje także bezpośredni związek między tworzeniem alternatywnych teorii politycznych<sup>72</sup> a kontemplatywnym wymiarem wizualności. Wskazywać miałyby na to sama etymologia słowa teoria, które pochodzi od greckiej *theoria*, co oznacza: „widzenie, kontemplacja, wzrok, spektakl”, a także „spekulacja”. Praktyki medytacyjne byłyby zatem jedną z odmian teorii politycznej rozumianej jako umiejętność wnikliwego patrzenia<sup>73</sup>.

Powróćmy na moment do wczesnej twórczości Broll, aby wskazać na pewną intrygującą koincydencję: w 1967 roku członkowie Oneironu zainicjowali niezwykle wspólne przedsięwzięcie, którego efektem jest cykl trzydziestu rysunków na czarnym kartonie znanych jako *Czarne Karty*. Ich powstawaniem rządził surrealistyczny „kontrolowany przypadek”. Każda z kart przyporządkowana została mianowicie jednej z liter polskiego alfabetu oraz opatrzona odpowiadającym jej hasłem. Plansze wypełniane były rysunkami na zasadzie gry skojarzeń przez poszczególnych artystów, kolejność ustalano losowo. Los zadecydował, że inicjująca cykl karta przypadła Broll, a jej słowo kluczowe brzmiało „atman”, co w najprostszym tłumaczeniu z sanskrytu oznacza oddech<sup>74</sup>. Ta *Czarna Karta*, która niejako wybrała Broll, wyznaczałaby wektor jej późniejszej drogi twórczej – „otwarcia przestrzeni oddechu”.

Do walki o „przestrzeń oddechu” jako remedium na chaos ponowoczesności nawoływał niedawno Franco „Bifo” Berardi<sup>75</sup>. Starając się przywrócić oddechowi kulturową doniosłość, pokazuje, jak od czasów rewolucji przemysłowej jest on sukcesywnie biopolitycznie zawłaszczany, podlegając społecznej regulacji<sup>76</sup>. Kontrola nad oddechem służyła egzekwowaniu posłuszeństwa wobec władzy, co doprowadziło do stopniowego wyciszenia głosu jednostki na rzecz *unisono* dominującej ideologii. Oddech, którego rytm jest miarą pojedynczego istnienia, warunkuje nasze odczuwanie świata. Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z deficytem wolności, gdzie oddechem steruje nie biologia, lecz inżynieria społeczna, rytm ten zostaje zaburzony,



Urszula Broll, *Strefy III*, bez daty, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

przez co mamy poczucie wszechogarniającego zbiorowego chaosu. Taki zunifikowany, odgórnie sterowany czas, w którym „wszyscy słyszą tę samą muzykę”, Berardi nazywa historią<sup>77</sup>, jej detonatorem i antytezą jest zaś poezja. Teleologicznemu panlogizmowi Hegla przeciwstawia panpoetykę Hölderlina: potrzeba nam nie historii, lecz zachwytu (od niemieckiego *Begeisterung* i łacińskiego *inspirare*, czyli ni mniej, ni więcej, tylko „wdychać”) – przekonuje. Źródłem takiego zachwytu jest poezja, rozumiana jako „eksces”, bunt przeciwko konwencjiom sfunkcjonalizowanej semiozy. W swojej brawurowej argumentacji Berardi sięga do tradycji filozofii buddyjskiej, powołując się na występujące w niej semantyczne rozróżnienie między słowami *shabda* i *mantra*. Podczas gdy pierwsze z nich oznacza mowę potoczną, pełniącą funkcję komunikacyjną i czysto operatywną, *mantra* to otwarty na znaczenia, wypływający z rytmu ciała asemantyczny dźwięk, któremu towarzyszą nieraz obrazy mentalne: jest to dokładnie ta sfera języka, która pozwala nam empatycznie wczuć się w brzmienie świata. Pojedynczy oddech każdej wrażliwej i świadomej istoty nosi nazwę *atman*, z kolei kosmiczna wibracja, którą odczuwamy jako rytm, to *prana*<sup>78</sup>. Poezja byłaby więc „próbą dostrojenia się do tej kosmicznej wibracji, trwającą w czasie wibracją, która przychodzi, przychodzi i przychodzi”<sup>79</sup>.

Należy w tym miejscu odnotować, że Berardiemu chodzi nie tyle o poezję jako gatunek literacki, ile o pewną zasadę poetycką, poetyckie *modus operandi*, czyli sposób organizowania rozmaitych znaków na przekór schematom: „Czym jest poezja? Dlaczego istoty ludzkie obchodzą się poetycko ze słowami, dźwiękami, znakami wizualnymi? Dlaczego chcemy się wymknąć, przekroczyć poziom konwencjonalnej semiozy? Dlaczego uwalniamy znaki z ich konwencjonalnego systemu wymiany?”<sup>80</sup>. Tak jak medytacja dla Mariotti, tak poezja dla Berardiego, pomimo iż dotyczy sfery intymnej, jest czymś znacznie więcej niż nastawionym na wewnętrzną transformację narzędziem

samozwrotnego monologowania: „buduje i wzmacnia warstwy *mythopoei*: jest inspiracją społecznej wyobraźni i politycznego dyskursu”<sup>81</sup>. W obu tych koncepcjach indywidualna wolność znajduje się w relacji niesprzecznej z walką o wolność ogółu.

Na niektórych *Mandalach* Broll dostrzeżemy pojedyncze słowa pisane tajemnym alfabetem albo poetyckie teksty samej artystki, które w równym stopniu jak sama warstwa wizualna obrazów zdają się doskonale odpowiadać wyobrażeniom Berardiego o poezji jako oddechu, poezji jako swobodnym przepływie kosmicznej energii, poezji, która winna być „ekscysem w polu tworzenia znaczeń”:

wyschnięta jest równina i słońce jest zwierciadłem matowe  
 ciernie rozsypując – cztery ostre noże leżą – cztery kopuły  
 złote wolno opadają – cztery puste kielichy – dwanaście cieni –  
 dotykam czterech więc księżyców i nitka wisi srebrna w klatce  
 – oczy drogi wyschnięte rozwijają i pójść można boso  
 po cierniach wessanych w cztery strony świata – już krzyk  
 głodu zamarł – więc idę nasłuchując kamieni – pod powiekami  
 dwanaście cieni cztery [czterokątne] słońca toczą – o świcie  
 zgasła gwiazda Neksu<sup>82</sup>.

Obrazy Broll są *par excellence* panpoetyckie, transcendują historię, same w sobie stanowią swoisty ekscy historyczno-artystycznych narracji polskiej sztuki począwszy od lat 60. XX wieku. Łącząc różne poziomy temporalne, służą jednocześnie za sejsmograf, rejestrujący symptomy kryzysu, epoki, w której najpierw łaknięto oddechu i upragnionej wolności, po czym owa „wolność” zaczęła zaciskać krtań.

*Mandale* to niełatwy przedmiot analizy, tym bardziej, że sama artystka nie ułatwia odbiorcy ich „zrozumienia”. Jej akwarele przemawiają szeptem, a ich siła tkwi w niedopowiedzeniach, co rodzi szereg pytań i wątpliwości: jak o nich pisać, aby uniknąć przegadania, nie przygnieść subtelnego języka Broll akademickim żargonem i nie ulec mu jednocześnie do końca, co z kolei grozi zamknięciem prac na zawarte w nich nieoczywiste

pozametaforyczne znaczenia?

Właściwie we wszystkich wspomnieniach o Broll natkniemy się na wzmianki o jej wyjątkowo żywej umysłowości i silnej osobowości, która inspirowała innych do eksplorowania nieznanymi obszarów intelektualnych, duchowych czy wreszcie artystycznych. Broll rozpaliała umysły, które znalazły się w jej orbicie, sama pozostając nieco na uboczu, co uwarunkowane było jej podwójną, wewnątrz sprzeczną rolą: kobiety-matki, partnerki, gospodyni oraz artystki.

Sama skazywała się również na (poniekąd świadomą i dobrowolną) automarginalizację, tworząc na peryferiach świata sztuki, w znaczeniu zarówno geograficznym, jak i stylistycznym. Jej twórczość biegnie w poprzek historii sztuki polskiej, jej drogi raz po raz krzyżują się z gęstą siecią ścieżek polskiej kontrkultury, z którą jednak nigdy nie była do końca identyfikowana. Być może wynika to z braku owego „wojującego” rysu, utożsamianego z legitymacją do emancypacji i subwersywności. Jej opór wyrażał się nie w bezpośredniej (czy choćby aluzyjnej) krytyce rzeczywistości PRL, lecz w niezłomnej konsekwencji w wyrażaniu własnej odrębności i podmiotowości na drodze samopoznania, co ułatwiały – czy wręcz umożliwiały – *Mandale*. To ich jawne „unarzędziwienie” wskazuje na zagadnienia związane z fundamentalną rolą obrazów, wraz z ich potencjalną symboliczną aktywnością; obrazów oferujących inne epistemologie, a co za tym idzie imaginatywny aspekt (samo)wiedzy, a idąc o krok dalej – kultury i polityki. Myliłby się więc ten, kto zobaczy w tych pracach wyłącznie materialne ślady



Urszula Broll, bez tytułu, 1999, akwarela na papierze. Fot. Tomasz Mielech. © Roger Urbanowicz. Dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozyry

jednostkowego dążenia do wzbogacenia, zrozumienia czy porządkowania życia wewnętrznego. Pamiętajmy, że dla Junga istotą mandali był jej charakter relacyjny: znaczenie nie tyle było immanentnie zakłęte w samym wizualnym przekazie, ile nabierało sensu dopiero w kontakcie z interpretatorem. W perspektywie jungowskiej *Mandale* Broll są ponadhistoryczne, przez formalne pokrewieństwo zawierają bowiem element obrazu pierwotnego, owego „osadu mnemicznego czy engramu stale powracającego przeżycia psychicznego”<sup>83</sup>, a zarazem są wytworem artystki profesjonalnej, elementem kultury „wysokiej”, przez co odzwierciedlają konkretne warunki społeczno-kulturowe, w których powstały, i dialogują z nimi.

Dalekowschodnie praktyki medytacji nie zdołały uchronić się przed kapitalizmem instrumentalizującym idee stojące na drodze jego tryumfalnego pochodu. Broll pozostała wierna swojemu *credo* „sztuka jako joga” do końca, lecz – co ciekawe – z tworzenia samych mandali zrezygnowała u progu ery, w której praktyki medytacji, czerpiące garściami z różnych tradycji buddyzmu, a zwłaszcza wyrosła na ich gruncie „filozofia” uważności, przeszły w Polsce do popkulturowego mainstreamu. Skorumpowane przez neoliberalny kapitalizm i wprzęgnięte w tryby produkcji kapitalistycznej podmiotowości kierowanej imperatywem kreatywności i samooptymalizacji<sup>84</sup> stały się karykaturami samych siebie. Na tym tle autentyczność *Mandali* Broll, powstających na długo przed urynkowieniem tych wartości i w niełatwych warunkach politycznych, może pomóc w zrozumieniu postulatów głoszących, że medytacja i oddech wciąż jeszcze mogą być kategoriami z porządku mikropolityki oporu.

1 Za: [www.urszula-broll.blogspot.com](http://www.urszula-broll.blogspot.com), dostęp 12 lutego 2020.

2 Wiele prac Broll pozostaje niedatowanych, co utrudnia zrekonstruowanie dokładnej chronologii ich powstawania. Większość nie posiada także tytułów, jedynie z rzadka pojawiają się enigmatyczne, poetyckie podpisy, jak na przykład: *Chodźmy na drugi brzeg* [1967] czy *Wewnętrzny płomień* [1996–1997]. Aktywność twórcza Broll nie ograniczała

się w tym czasie jedynie do *Mandali*. Oprócz nich powstają podobne stylistycznie geometryczno-symboliczne akwarele oraz eteryczne pejzaże. Od drugiej połowy lat 60. Broll tworzy również surrealistyczne rysunki tuszem oraz obrazy olejne na desce albo płótnie. Są one diametralnie różne od subtelnych akwareli, charakteryzuje je jaskrawa kolorystyka i hermetyczna symbolika typowa dla artystów z kręgu Oneironu. Za pomoc w rekonstrukcji rozwoju *Mandali* dziękuję Katarzynie Kucharskiej z Fundacji Katarzyny Kozyry.

- 3 Por. Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- 4 Intymność w badaniach kultury współczesnej problematyzowana jest zwłaszcza w odniesieniu do przedefiniowywania ról społecznych kobiet, praw mniejszości etnicznych lub osób nieheteroseksualnych (por. teksty Michela Foucaulta czy Anthony'ego Giddensa). Sfera prywatna, podobnie jak wspólnoty religijne czy duchowe, służy nieraz walce o podmiotowość i humanizacji, co ma radykalne znaczenie polityczne (por. bell hooks, Cornel West). Poszerzona definicja intymności może jednak równie dobrze wykraczać poza te kategorie i „oznaczać wszelkie przekazy dotyczące przeżyć, doświadczeń, doznań, przemyśleń, uczuć i emocji, które zostają wyrażone za pomocą gatunków obsługujących sferę intymną”; Katarzyna Smyk, *Intymność – dyskurs intymny – antropologia intymności. Prolegomena*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6.

Krystyna Duniec i Dorota Krakowska reasumują: „Zwolennicy intymności (seksualności i uczuciowości) jako miejsca wglądu w społeczne normy, napięcia polityczne, spory aksjologiczne będą starali się dowieść, że demokratyzacja życia osobistego jest rzeczywistą szansą na demokrację w sferze publicznej, a wprowadzenie do socjologii kategorii uczuć zaciera konwencjonalny podział na bezemocjonalną sferę publiczną i nasyconą emocjami sferę prywatną”; Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Trans-sfer. Dyskurs intymny w sferze publicznej*, „Didaskalia” 2010, nr 100, s. 52–55. Zob. także m.in.: Ewa Bielska, *Koncepcje oporu we współczesnych naukach społecznych. Główne problemy, pojęcia, rozstrzygnięcia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

- 5 We wczesnych latach 50. Broll, starając się po części sprostać wymogom realizmu socjalistycznego, malowała przez pewien czas obrazy o tematyce śląskiej. W 1953 roku powstały między innymi *Kobiety śląskie*, a także znakomity, acz skrytykowany przez ówczesne władze uczelni jako zbyt „formalistyczny” *Portret Ślązaczki*. Zob. Urszula Broll, red. J. Zagrodzki, kat., wyst., Galeria Sztuki w Jeleniej Górze i Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Wrocław 2005, s. 30. Mimo że Broll nie przywiązywała do swojego śląskiego pochodzenia dużej wagi, przyznawała: „Zawsze urzekał mnie pejzaż

Górnego Śląska, gdzie się urodziłam. Pamiętam dokładnie światło, kolory i tę szczególną wibrację przestrzeni. Niezwykły teatr zachodzącego słońca. Porę dnia bardzo mi bliską i przejmującą, kiedy światło gaśnie a wieczór dopiero nadchodzi”.

<http://urszula-broll.blogspot.com/2016/10/urodzona-w-1930-r.html>, dostęp 12 lutego 2020.

- 6 Cyt. za: *Urszula Broll...*, s. 23.
- 7 Stanisław Ruksza, *Dzieci światła*, w: *Dzieci światła. 10. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Bielsko-Biała 2018, s. 15.
- 8 Janusz Zagrodzki, *Kalendarium. Urszula Broll*, w: *Urszula Broll...*, s. 30.
- 9 Ibidem, s. 30–31.
- 10 „Klaudiusz (Jędrusik), Świerzy, Napieralski i Sylwester Wieczorek, swoim stylem ubierania się – chodzili w kapeluszach – a także z gitarą i winem, próbowali wsączyć leciutkie opary zgniłego zachodniego formalizmu w śmiertelną powagę realizmu socjalistycznego. I choć dawki były delikatne, czułam się nimi oszołomiona i jakby przeniesiona w inny wymiar”, *Urszula Broll...*, s. 31.
- 11 O głęboko osadzonej w kulturze Śląska twórczości literackiej Wańka zob. Kornelia Ćwiklak, *Czytanie świata. Henryk Waniek – pisarz, malarz, outsider*, „Porównania” 2018, t. 23, nr 2, s. 239–257.
- 12 Henryk Waniek, *Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron*, w: *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2004, s. 174. Wydaje się jednak, że ówczesny Śląsk, choć rzeczywiście mocno doświadczony przez agresywną powojenną politykę kulturową, nie był aż tak nijaki kulturowo, jak stara się go przedstawić Waniek. Na trudną sytuację Górnego Śląska złożyły się po wojnie represje wobec lokalnej ludności wynikające z niezrozumienia skomplikowanej tożsamości regionu, napływ ludności robotniczej spoza Śląska, a także intensywne procesy industrializacji, które wraz ze wszechobecną propagandą komunistyczną w przestrzeni publicznej miały na celu oczyszczenie miasta z niechlubnej przeszłości, czego najdobitniejszym przejawem było przemianowanie Katowic w 1953 roku na Stalinogród. Ponadto na Śląsku istniała długa, sięgająca co najmniej XVII wieku tradycja nieortodoksyjnej duchowości, której powojenną kontynuacją były grupy nieprofesjonalnych malarzy ezoterycznych, na czele ze słynną Grupą Janowską działającą w Zakładowym Domu Kultury przy Kopalni „Wieczorek” w Janowie. Mimo zdawałoby się oczywistych podobieństw między zainteresowaniami artystów Oneironu a twórcami Grupy Janowskiej (Teofil Ociepka) artyści profesjonalni zaprzeczali, jakoby między tymi dwoma środowiskami istniały bezpośrednie kontakty

- artystyczne i osobiste. Por. Laura Waniek, Paweł Gawlik, *O katowickiej grupie Oneiron*, w: *Awangarda / Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 258.
- 13 *Urszula Broll...*, s. 18. European Centre of Tantra to instytucja wymyślona przez artystkę. Broll konstruowała nierzadko na potrzeby publikacji towarzyszących wystawom fikcyjne poetyckie autobiografie. Zacytowany tu wyimek pochodzi z katalogu wystawy *6. Salon Marcowy '71. Wystawa indywidualna Urszuli Broll*, Galeria Pegaz, Zakopane 1971, brak numeru strony.
- 14 Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 28.
- 15 Ibidem, s. 31.
- 16 Por. Anna Ciechanowska, *Opisując nomadę...*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 189–196.
- 17 Materialnym śladem tego dialogu ze Strzemińskim są powstałe w tamtym okresie obrazy z cyklu *Powidoki* (1956–1959).
- 18 Henryk Waniek, *Przeciw ubezwłasnowolnieniu...*, s. 174.
- 19 *Powstanie Grupy St-53*, w: *Katowicki underground artystyczny...*, s. 82. Grupa powstała z inicjatywy Klaudiusza Jędrusika i Konrada Swinarskiego. W jej skład oprócz Swinarskiego, Jędrusika i Broll weszli początkowo Zdzisław Biliński, Tadeusz Ślimakowski i Zdzisław Stanek. Zgodnie z późniejszym postulatem Swinarskiego, aby przyjąć do niej także poetów, dziennikarzy czy architektów, do grupy dołączyli między innymi Krystyna Broll, Irena Bąk, Stefan Gaida, Hilary Krzysztofiak, Maria Obrembianka i Julian Przyboś, który tak charakteryzował członków St-53: „Katowiczanie natomiast mają ambicję połączoną ze skromnością i chęcią sumiennego opanowania nowych sposobów kształtowania i zestroju kolorów, sposobów nowoczesnych. Oni obok niewielu młodych ludzi w Polsce pracują nad przyswojeniem sobie zdobyczy europejskiej sztuki XX wieku”. Za: Andrzej Wydrzyński, *Katalog wystawy St-53*, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 1957.
- 20 Por. *Urszula Broll. Malarstwo (lata 50. i 60.)*, kat. wyst., Galeria Czas w Będzinie i Galeria Nautilus w Krakowie, Kraków 2004.
- 21 Za: *Urszula Broll...*, s. 13.

- 22 Andrzej Urbanowicz, *Urszula*, ibidem, s. 23.
- 23 Ibidem, s. 22.
- 24 Wyjątek stanowią komentarze na temat Praskiej Wiosny w pierwszym (i zarazem ostatnim) numerze pisma „Ouroboros” wydanym w 1969 roku. W 1970 roku Waniek namalował także obraz *Pamięci Jana Palacha*, co zamknęło mu drogę do zatrudnienia na katowickiej ASP. Laura Waniek, Paweł Gawlik, *O katowickiej grupie Oneiron...*, s. 244.
- 25 Cyt. ibidem, s. 243.
- 26 Jako przykład łączenia wiary katolickiej z buddyzmem może posłużyć życiorys wywodzącego się z katowickiego środowiska buddyjskiego ojca Jana Berezy, benedyktyna, założyciela Centrum Chrześcijańskiej Medytacji w klasztorze benedyktynów w Lubiniu, a od 1998 członka Komitetu Episkopatu Polski do Spraw Dialogu z Religiami Niechrześcijańskimi. Zob. *Kto zainspirował mnie do medytacji*, „Przestrzeń. Stowarzyszenie trenerów i praktyków relaksacji” 2019, nr 11, s. 18–19.
- 27 Michał Moch, *Rozmowa 09. Adam Szostkiewicz*, w: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrykulturze*, red. A. Jawłowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 129.
- 28 Aldona Jawłowska, *Kontrykultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata*, w: *Wolność w systemie zniewolenia...*, s. 39.
- 29 Można wskazać tu między innymi ważną dla polskich buddystów książkę Philipa Kapleau *Trzy filary Zen*, przeł. J. Dobrowolski, Galaktyka, Łódź 2012.
- 30 Sar, *Początki buddyzmu zen w Polsce...*, s. 8–37, tu: s. 24; Katarzyna Kolbowska, *Rozmowa 04 z Bolesławem rokiem*, w: Aldona Jawłowska, *Wolność w systemie zniewolenia...*, s. 94–105, zwłaszcza s. 94–95 oraz s. 102. Zob. także: Bogusław Tracz, *Katowicka ścieżka zen*, „CzasyPismo” 2012, nr 1, s. 146–157. Artykuł zawiera szczegółowy opis działalności gminy na podstawie materiałów zgromadzonych w IPN. Por. także idem, *Zen na poddaszu. Przyczynek do recepcji buddyzmu w Polsce*, „Polska 1944/1945–1989. Studia i materiały” 2018, tom XVI, s. 203–225.
- 31 Andrzej Urbanowicz, *Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej*, w: *Katowicki underground...*, s. 91.
- 32 „To moje miejsce odnalezione, tutaj jest inny rytm życia. Taki, jaki lubię najbardziej”; Urszula Broll, *Widoki ulotne*, kat. wyst., Jelenia Góra 2003, cyt. za: *Urszula Broll...*, s. 37.

- 33 Jerzy Illg, *Podziemne poddasze*, w: *Katowicki underground...*, s. 273.
- 34 Carl G. Jung, *Psychologia a religia. Wybór pism*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970.
- 35 Cyt. za: Laura Waniek, Paweł Gawlik, *O katowickiej grupie Oneiron...*, s. 241.
- 36 Carl G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, JUNG press, Warszawa 1997. Cyt. za: idem, *Czerwona księga. Tekst*, przeł. J. Prokopiuk i J. Korpanty. *Vis-à-vis / Etiuda*, Kraków 2019, s. 6.
- 37 Między 11 czerwca a 2 października 1917 roku Jung odbywał służbę wojskową w Chateau d'Oex jako komendant obozu dla angielskich jeńców wojennych. Za: Sonu Shamdasani, *Liber Novus: Czerwona Księga C.G. Junga*, w: *Czerwona księga...*, s. 59.
- 38 Tekst na odwrocie mandali z 6 sierpnia 1917 roku. Carl G. Jung, *Czerwona księga...*, s. 60.
- 39 Ibidem, s. 61.
- 40 Carl G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, BRAMA – Książnica Włoczęgów i Uczonych, Wrocław 1993, s. 66.
- 41 Daryl Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław 1998, s. 47.
- 42 Ewa Kobylińska, *Psychoanaliza i obrazy*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 78.
- 43 Por. Ewa Kwiatkowska, *The Idea of Culture Image Confronted with Psychoanalytic Tradition*, w: *Contemporary Influences of C.G. Jung's Thought*, red. I. Błocian i A. Kuźmicki, Brill Rodopi, Leiden 2019, s. 116–134; eadem, *Zwrot ikoniczny a psychoanaliza w świetle tradycji warburgiańskiej*, w: *Współczesne interpretacje koncepcji C.G. Junga*, red. Z. Bitka, I. Błocian, M. Kostyszak, A. Kuźmicki i E. Kwiatkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.
- 44 W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 9.
- 45 Hans Belting, *Miejsce obrazów*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2000, nr 11, s. 323–338.
- 46 Idea aktywnego obrazu działającego w kulturze najlepiej wyraża się w pojęciu ikonicznych epistemów wprowadzonym przez Gottfrieda Boehma. Boehm, podobnie zresztą jak Horst Bredekamp, uważa przyjęcie tezy o aktywności obrazów za akt fundacyjny tak zwanego zwrotu obrazowego. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*,

- Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010, s. 49 i 343; idem, *Im Königsbett der Kunstgeschichte. Interview mit Horst Bredekamp*, „Die Zeit” z 6 kwietnia 2005; cyt. za: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 425; Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild?*, red. G. Boehm, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, s. 12–16; idem, *Das Paradigma „Bild”. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, w: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. H. Belting, Wilhelm Fink Verlag, München 2007, s. 77–82.
- 47 Ewa Kwiatkowska, *Wokół obrazowości mitu w psychoanalizie*, „Prace Kulturoznawcze” 2013, nr 15, s. 407.
- 48 *Czerwoną księgę* można było zobaczyć między innymi podczas 55. edycji weneckiego biennale sztuki w 2013 roku. Zob. *La Biennale di Venezia. 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, red. M. Gioni, kat. wyst., Marsilio Editori, Venezia 2013, s. 105–106.
- 49 Jung bardzo cenił bliską mu twórczość surrealistów i symbolistów, jednak na propozycję zaprezentowania swoich własnych prac w galerii sztuki zareagował oburzeniem; nie chciał dopuścić do tego, żeby interpretowane były one zgodnie ze znanymi kodami kulturowymi. Jung, *Czerwona księga...*, s. 60.
- 50 Ewa Kwiatkowska, *Wokół obrazowości...*, s. 404–405.
- 51 Zob. eadem, *Obraz mityczny jako obraz kulturowy*, „Studia Religioznawcze” 2013, t. 46, nr 3, s. 173–185.
- 52 Jerzy Bytniewski, *Filozofia C.G. Junga – odczytanie postsekularne*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana w Katedrze Filozofii Współczesnej UŁ pod kierunkiem prof. nadzw. dr. hab. Pawła Pieniżka w ramach Interdyscyplinarnych Humanistycznych Studiów Doktoranckich UŁ, Łódź 2017.
- 53 Por. Janusz Mariański, *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość. Studium socjologiczne*, Nomos, Kraków 2013; Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000. Próba „postsekularnego” przepisania sztuki, zob. Mike King, *Art and the Postsecular*, „Journal of Visual Practice” 2005, nr 4, s. 3–17 oraz Lieke Wijnia, *Beyond the Return of Religion: Art and the Return of Postsecular*, Brill, Leiden 2019.
- 54 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 31.
- 55 Tessel M. Bauduin, Henrik Johnsson, *Introduction: Conceptualizing Occult Modernism*, w: *The Occult in Modernist Literature, Art and Cinema*, red. T.M. Bauduin i H. Johnsson,

- Palgrave [bez miejsca wydania] 2018, s. 7.
- 56 Ibidem, s. 4.
- 57 Andrzej Urbanowicz, *Komu wolno malować?*, cyt. za: Oneiron. *Ezoteryczny krąg z Katowic*, red. P. Mraß, A. Tyrell, A. Urbanowicz i H. Waniek, KOS, Katowice–Ratingen 2006, s. 101.
- 58 Zob. *World Receivers. Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*, red. K. Althaus, M. Mühling i S. Schneider, kat. wyst., Hirmer Publishers, München 2018. W polskiej sztuce za taką „siostrę duchową” Broll należy bez wątpienia uznać Janinę Kraupe-Świderską, artystki łączyła zresztą długoletnia przyjaźń.
- 59 Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Merve Verlag, Berlin 1985, s. 141.
- 60 Henryk Waniek, *Wspaniałe było ich znać*, w: Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz, cyt. za: Laura Waniek, Paweł Gawlik, *O katowickiej grupie...*, s. 254.
- 61 Używając tego pojęcia, myślę oczywiście o książce Jolanty Brach-Czajny *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- 62 Cytat pochodzi z filmu Aleki Polis powstałego w ramach projektu *Jej portret. Śląskie artystki dawniej i dziś w oczach współczesnych dziewczyn* zrealizowanego przez Stowarzyszenie „W stronę dziewcząt”, uczennice i uczniów kl. I e ZSOiT w Jeleniej Górze pod opieką Beaty Krop w sierpniu i wrześniu 2014 roku.
- 63 Za: Julia Voss, *Hilma af Klint*, w: *World Receivers...*, s. 87.
- 64 *Urszula Broll...*, s. 18.
- 65 Ibidem, s. 17.
- 66 O pokrewieństwach między nauką a okultyzmem oraz sztuką zob.: Linda Dalrymple Henderson, *Rethinking Modern Art, Science and Occultism in Light of the Ether of Space: Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, and Kazimir Malevich*, w: *The History of Art and „Rejected Knowledge”: From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, red. A. Korndorf, The State Institute of Art Studies, Moscow 2018, s. 218–237.
- 67 David L. McMahan, *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 17–26. Por. także: Paul Heelas, *The Spiritual Revolution: From ‘Religion’ to ‘Spirituality’*, w: *Religions in the Modern World. Traditions and Transformations*, red. L. Woodhead, P. Fletcher, H. Kawanami, D. Smith, Routledge, London 2002, s. 371–373.

- 68 Jest to rozróżnienie zaczerpnięte od Guy Deborda. Por. idem, *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- 69 Shannon Mariotti, *Zen and the Art of Democracy: Contemplative Practice as Ordinary Political Theory*, „Political Theory” 2019, nr 11, s. 28.
- 70 Ibidem, s. 10–13.
- 71 McMahan, *The Making of Buddhist Modernism...*, s. 26.
- 72 Por. Kristupas Sabolius, *Proteusz albo radykalna wyobraźniowość*, przeł. K. Pecela, J. Tabor, Bunkier Sztuki, Kraków 2015; Birgit Mersmann, *Bildkulturwissenschaft als Kultur-bildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 2004, nr 1, s. 91–109.
- 73 Mariotti, *Zen and the Art...*, s. 29.
- 74 Peter Mraß, *Gry wyobraźni. O projekcie „Czarnych Kart”*, w: *Oneiron. Ezoteryczny krąg...*, s. 13–29.
- 75 Franco „Bifo” Berardi, *Breathing. Chaos and Poetry*, Semiotext(e), Cambridge 2018.
- 76 Rozważania na temat relacji człowieka uwikłanego w procesy industrializacji nieobce były członkom grupy Oneiron. Na jednym ze Spotkań Twórców i Teoretyków Sztuki w Klubie Związków i Stowarzyszeń Twórczych w Katowicach podjęto tematy związane z kolizją człowieka i techniki: „Chemia czy alchemia jako wyznaczniki współczesnego światopoglądu twórcy” oraz „Kreacja artystyczna a współczesne stadium ewolucji technologicznej”, na którym Henryk Waniek sformułował postulat: „sztuka jako joga, malarstwo jako joga, życie jako joga”, co stanie się życiowym i artystycznym *credo* Urszuli Broll. Por. *Urszula Broll...*, s. 18.
- 77 Franco „Bifo” Berardi, *Breathing...*, s. 26–28.
- 78 Ibidem, s. 17.
- 79 Ibidem.
- 80 Ibidem, s. 19.
- 81 Ibidem, s. 18.
- 82 *Urszula Broll...*, s. 19, Napis na *Mandali bez tytułu* z roku 1964.
- 83 Carl Gustav Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke,

Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 465.

- 84 Ron Purser, *McMindfulness: How Mindfulness Became the New Capitalist Spirituality*, Repeater, London 2019.

## Bibliografia

- Althaus, Karin, Matthias Mühling and Sebastian Schneider, eds. *World Receivers*. Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz, exhibition catalogue. München: Hirmer Publishers, 2018.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Bauduin, Tessel, and Henrik Johnsson. "Introduction: Conceptualizing Occult Modernism". In *The Occult in Modernist Literature, Art and Cinema*, edited by Tessel Bauduin and Henrik Johnsson, 1–30. No place of publication: Palgrave Macmillan, 2018.
- Belting, Hans. "Miejsce obrazów". Translated by Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones*, no. 11 (2000): 323–338.
- „Bifo” Berardi, Franco. *Breathing. Chaos and Poetry*. Cambridge: Semiotext(e), 2018.
- Boehm, Gottfried. "Das Paradigma 'Bild'. Die Tragweite der ikonischen Episteme". In *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, edited by Hans Belting, 77–82. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Translated by Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012.
- Braidotti, Rosi. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Translated by Aleksandra Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Bytniewski, Jerzy. „Filozofia C. G. Junga – odczytanie postsekularne”. PhD diss., Uniwersytet Łódzki, 2017.
- Ciechanowska, Anna. „Opisując nomadę...”. *Kultura Współczesna*, no. 4 (2010): 189–196.
- Ćwiklak, Kornelia. „Czytanie świata. Henryk Waniek – pisarz, malarz, outsider”. *Porównania*

, no. 23 (2018): 239–257.

Duniec, Krystyna and Joanna Krakowska. „Trans-sfer. Dyskurs intymny w sferze publicznej”. *Didaskalia* no. 100 (2010): 52–55.

Gawlik, Paweł and Laura Waniek. „O katowickiej grupie Oneiron”. *Magazyn Szum*, August 23, 2019. <https://magazynszum.pl/o-katowickiej-grupie-oneiron/>.

Gawlik, Paweł and Laura Waniek. „O katowickiej grupie Oneiron”. In *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, edited by Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz, Xawery Stańczyk, 225–263. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.

Gioni, Massimiliano, ed. *Il Palazzo Enciclopedico. La Biennale di Venezia*. 55. *Esposizione Internazionale d'Arte, exhibiton catalogue*. Venezia: Marsilio Editori, 2013.

Illg, Jerzy. „Podziemne poddasze”. In *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, edited by Janusz Zagrodzki and Stanisław Ruksza, 262–279. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2004.

Jawłowska, Aldona. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

Jawłowska, Aldona, ed. *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

Jung, Carl Gustav. *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Wrocław: BRAMA - Książnica Włóczęgów i Uczonych, 1993.

Jung, Carl Gustav. *Wspomnienia, sny, myśli*. Translated by Robert Reszke and Leszek Kolankiewicz. Warszawa: JUNG press, 1997.

Jung, Carl Gustav. *Typy psychologiczne*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.

Jung, Carl Gustav. *Psychologia a religia. Wybór pism*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1970.

Jung, Carl Gustav. *Czerwona księga. Tekst*. Translated by Jerzy Prokopiuk

and Jerzy Korpanty. Kraków: Vis-a-vis/ Etiuda, 2019.

Kobylińska-Dehe, Ewa. „Psychoanaliza i obrazy”. *Kultura Współczesna*, no. 4 (2006): 63–82.

Kolbowska, Katarzyna. „Rozmowa 04 z Bolesławem rokiem”. In *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, edited by Aldona Jawłowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 93–121.

Kwiatkowska, Ewa. “The Idea of Culture Image Confronted with Psychoanalytic Tradition”. In *Contemporary Influences of C.G. Jung’s Thought*, edited by Ilona Błocian and Andrew Kuzmicki. 116–134. Leiden: Brill Rodopi, 2019.

Kwiatkowska, Ewa. „Obraz mityczny jako obraz kulturowy”. *Studia religiologica* 46, no. 3 (2013): 173–185.

Kwiatkowska, Ewa. „Zwrot ikoniczny a psychoanaliza w świetle tradycji warburgiańskiej”. In *Współczesne interpretacje koncepcji C.G. Junga*, edited by Zbigniew Bitka, Ilona Błocian, Marta Kostyszak, Andrzej Kuźmicki and Ewa Kwiatkowska. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2018.

Kwiatkowska, Ewa. “Wokół obrazowości mitu w psychoanalizie”. *Prace Kulturoznawcze*, no. 15 (2013): 397–408.

Mariotti, Shannon. “Zen and the Art of Democracy: Contemplative Practice as Ordinary Political Theory”. *Political Theory*, no. 11 (2019): 3–36.

McMahan, David L. *The Making of Buddhist Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Mitchell, William J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Moch, Michał. „Rozmowa 09. Adam Szostkiewicz”. In *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, edited by Aldona Jawłowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 123–141.

Mraß, Peter, Albrecht Tyrell, Andrzej Urbanowicz and Henryk Waniek, ed. *Oneiron. Ezoteryczny krąg z Katowic*. Katowice–Ratingen: Wydawnictwo KOS,

2006.

Polis, Aleksa. Urszula Broll. Część filmu w ramach projektu Jej portret. Śląskie artystki dawniej i dziś w oczach współczesnych dziewczyn zrealizowanego przez Stowarzyszenie "W stronę dziewcząt", uczennice i uczniów kl. I e ZSOiT w Jeleniej Górze pod opieką Beaty Krop. Sierpień 2014.

„Powstanie Grupy St-54”. In Katowicki underground artystyczny po 1953 roku, edited by Janusz Zagrodzki, Stanisław Ruksza, 82–83. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2004.

Purser, Ron. *McMindfulness: How Mindfulness Became the New Capitalist Spirituality*. London: Repeater, 2019.

Ruksza, Stanisław. „Dzieci światła”. In Dzieci światła. 10. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni, exhibition catalogue, 10–13. Bielsko-Biała: Galeria Miejska BWA Bielsko-Biała, 2018.

Sar, Jan. „Początki buddyzmu zen w Polsce”. *Przestrzeń. Stowarzyszenie trenerów i praktyków relaksacji*, no. 11 (2019): 118–37.

Shamdasani, Sonu. „Liber Novus: Czerwona Księga C.G. Junga”. In Czerwona księga. Tekst. Translated by Jerzy Prokopiuk and Jerzy Korpany, 19–107. Kraków: Vis-a-vis/ Etiuda, 2019.

Sharp, Daryl. *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie, 1998.

Smyk, Katarzyna. „Intymność – dyskurs intymny – antropologia intymności. Prolegomena”. *Literatura Ludowa* 62, no. 6 (2018): 59–69.

Szeemann, Harald. *Individuelle Mythologien*. Berlin: Merve Verlag, 1985.

Tracz, Bogusław. „Katowicka ścieżka zen”. *CzasyPismo*, no. 1 (2012): 146–157.

Tracz, Bogusław. „Zen na poddaszu. Przyczynek do recepcji buddyzmu w Polsce”. *Polska 1944/1945–1989. Studia i materiały*, no 16 (2018): 203–225.

Urbanowicz, Andrzej. „Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej”. In Katowicki underground artystyczny po 1953 roku, edited by Janusz Zagrodzki, Stanisław Ruksza, 91. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice,

2004.

Urszula Broll. Malarstwo (lata 50. i 60.), exhibition catalogue. Galeria Czas w Będzinie i Galeria Nautilus. Kraków, Kraków: 2004.

Waniek, Henryk. „Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron”. In Katowicki underground artystyczny po 1953 roku, edited by Janusz Zagrodzki, Stanisław Ruksza, 173–182. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, 2004.

Wydrzyński, Andrzej. Katalog wystawy St-53. Katowice: Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice, 1957.

Zagrodzki, Janusz, ed. Urszula Broll, exhibition catalogue. Galeria Sztuki w Jeleniej Górze i Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 2005.