

## 5. Współczesna polska sztuka afirmatywna. Podsumowanie

### *Eidos i ethos*

We wstępie do powyższych rozważań padły pytania, czy metafizyczność idei polskiej jest ukazywana w sztuce współczesnej, a jeśli, to w jaki sposób? Czy w sztuce tej odsłaniana jest idea polska czy raczej dyskutowany jest polski *ethos*? Wywód wskazał obecność obydwu sytuacji w dziełach i ich częste współoddziaływanie. Niejednokrotnie odsłaniana była idea polska jako racja polskiego istnienia, traktowana jako wartość, dlatego uwznioślana albo piękna, nie tyle sakralizowana, ile często odsłaniana wraz z ideą *sacrum* służącą *numinosum*. Idea jednoczy Polaków mimo krytyk, często zamierzonych zresztą jako poprawa idei (potwierdzająca w ten sposób jej istnienie i oddziaływanie) albo raczej realizującego ją *ethosu*. Dyskutowany zatem jest również *ethos*. Jego dotychczasowy kształt podtrzymywany i uzupełniany poprzez wskazanie na realizację idei miłosierdzia i solidarności, bardzo związane z polskością, choć nie zawsze doskonałe, także zagrożone przez zapomnienie albo inne idee.

Poczucie polskości, zgodności z polską ideą, którą realizuje się poprzez polski *ethos*, zdaje się więc związane z postawą miłosierności i solidarności, religijności, oporu wobec narzucanego porządku, wciąż gotowości do ofiary, uczuciowości i pamięci o uwznioślonym dziedzictwie. W artystycznej pamięci o nim wykorzystuje się i ożywia tradycję sarmackiego portretu, romantycznego mesjanizmu, powstańczej wojowniczości ofiarnej mimo wszystko, świętości patriotów oddziałujących na cały świat, robotników obalających totalitaryzm dzięki solidarności.

Poczucie polskości wciąż istnieje i polskość jest ważna jako wartość, mimo pojawiającej się myśli o potrzebnym rozmyciu się w europejskiej całości albo o rozbiciu na lokalności. Często jednak to właśnie poczucie polskości rozpoczyna wyznaczanie linii przewodniej pośród złożonych warunków i intensywnych doznań właściwych współczesności. To polskość, często wyjątkowo aktywnie i intensywnie przeżywana przez artystę, poszerza marginesy, poprzez które odsłania się transcendencja w sztuce najnowszej. Penetrowanie tych marginesów pozwoliło odkrywać, jak w odbiorze dzieł sztuki odsłania się idea polska – jako metafizyczne przyczyna i cel oraz racja istnienia Rzeczypospolitej. Rzeczypospolitej Polskiej, odrębnie, na swój sposób realizującej ideę polską w dążeniu do dobra i piękna, nawet jeśli nie zawsze udanie. *Eidos* polski ma w ten sposób udział w transcendentaliach i realizuje się w polskim *ethosie*. Polska idea trwa także dlatego, że o Polsce, polskości, polskim dziedzictwie i polskiej historii „mówią” współczesne dzieła sztuki, wbrew pozorom bardzo często, choć nierzadko krytycznie.

Opisywane dzieła pomagały zrozumieć, jak trwała i trwa historia oraz polskość w tej historii. Do polskiego dziedzictwa, wyznaczającego i udowodniającego odrębność narodowych dziejów i polską tożsamość, obok tradycji sarmackiej i romantycznej oraz martyrologicznej pamięci o powstaniach i wojnach, zdecydowanie dołączyły świadomość dyskutowanej roli Solidarności, żałoba po katastrofie smoleńskiej oraz kultywowanie heroizmu i świętości Jana Pawła II. Dzieła pokazywały bowiem, że trwa także polska, katolicka religijność. W pracach takich estetyka często ustępowała na rzecz *sacrum*, jednak częściej jeszcze wskazywano w nich, że sztuka jest miejscem, w którym uzasadnia się spotkanie *sacrum* religijnego i sakralizacja polskiego dziedzictwa.

#### Afirmacja i krytyka

I w kontekście sposobów odślaniania polskiej idei, i w kontekście religijnego *sacrum*, i w kontekście rozumienia historii oddziałującej na politykę wyzwaniem dla sztuki staje się przy tym koncentracja już nie tyle na wolności, ile na sposobach jej rozumienia. Tego także narodowa dyskusja powinna dotyczyć. I może odbywać się ona w sztuce. Warto bowiem podkreślić zdanie, które padło w odniesieniu do polskiej sztuki najnowszej w kontekście krytyki polskiej niedoskonałości, szczególnie politycznej: „sztuka może być obszarem spotkań ponad politycznymi podziałami – pod warunkiem uczciwego podejścia do zagadnień artystycznych”<sup>1</sup>. Sztuka zatem może być miejscem dyskusji, którą mógłby w niej bezpiecznie toczyć zwaśniony naród. Waśń, spór i podział widoczne są bowiem w sztuce polskiej wyraźnie.

Dyskusja taka toczyła się z udziałem zaprezentowanych przykładów. Nie tylko w treściach, narracjach, manifestach wyrażanych poetycką figurą. Wynikające z użytych form wrażenie niknącego istnienia, skrywanej przyczyny, wymykającego się jedna, rozmywania granic i zacierania się tożsamości, ekspozycji różnic, piękna zastępowanego pomysłowością czy intensywności w miejscu dobra bliskie bywały postmodernistycznej sztuce krytycznej<sup>2</sup>. To z taką sztuką, w jej języku i o tym języku, przede wszystkim jednak o wartościach trwała dyskusja. Przybliżana już była taka sztuka jako praktyka ufundowana na „neomarksizmie” Szkoły Frankfurckiej. Zgodnie z tą filozofią celem działań artystów ma być unicestwienie „systemu”, czyli kultury skonstruowanej według wartości wyrażanych przez transcendentalia, tradycje religijne i narodowe, autorytety. Kultura taka, uznawana za patriarchalną i

---

<sup>1</sup> K. Staszak, *Niepokojące zjawiska*, „Arteon” 2018, nr 1 (213), s. 9.

<sup>2</sup> Por. K. Karoń, *Bardzo krótka historia sztuki krytycznej* [w:] tegoż, *Historia antykultury 1.0*, <https://www.historiasztuki.com.pl/strony/026-00-00-SZTUKA%20KRYTYCZNA.html> [dostęp: 19.08.2022].

zmaskulinizowaną, identyfikowana jest jako związana z kapitalistyczno-burżuazyjnym ustrojem ekonomiczno-politycznym. Podważaniu „systemu” służyć ma obnażanie jego słabości właśnie w sztuce krytycznej (subwersywne, często eksponujące brzydotę<sup>3</sup>) psychoanaliza i seksualizacja rozumiana jako wyzwolenie natury i broń w walce z kulturą, krytyka pojęcia normy, transgresywne naruszanie tożsamości (szczególnie płciowej), eliminacja sfery *sacrum*.

Sztuka krytyczna opisywana jest w Polsce z ideologicznym zaangażowaniem, np. przez autorów środowiska „Krytyki Politycznej”. Często towarzyszy temu udział w dyfamacji polskiego narodu, którego *ethos* oparty jest na podważanej kulturze. Artur Żmijewski, autor kilku spośród omówionych prac, w swym teoretycznym manifestie wprost niemal cytuje, a w pracach artystycznych realizuje myśl Theodora Adorno o włączeniu się artysty w inne niż artystyczne obszary, w celu jak najszerszej docierającego obnażania, denuncjowania ukrytych w strukturach społecznych sił manipulujących jednostką, powiązanych z kapitalistycznym systemem i kulturą masową<sup>4</sup>. W pracach artystycznych, obok refleksji o możliwym wygasaniu narodowego, polskiego *ethosu*, groźnym dla samej idei polskiej, pojawiała się w opisanej sztuce krytyka religijnej wrażliwości i martyrologicznej pamięci oraz próby koncentrowania uwagi na lokalnościach, mniejszościach, mikronarracjach i małych ojczyznach badanych przez etnografów. Wrażliwość duchową zastąpić mogły wyznania dotyczące krzywd, poddające się psychologicznym badaniom (w działaniach tu nieopisywanych miłosierdzie przekierowywane bywa ekologicznie na naturę, a w miejscu polskiego krajobrazu pojawić się może słowiańskie uniwersum). Sztuka krytyczna w naukach o sztuce reprezentowana jest szczególnie przez Izabelę Kowalczyk<sup>5</sup> czy ujmowana w bardziej obiektywnym opisie naukowym np. przez Grzegorza Dziamskiego<sup>6</sup>. Teksty tych autorów także wykorzystane były w wywodzie. Warto podkreślić zauważone wtedy próby poszukiwania możliwych punktów spotkania sztuki krytycznej z bardziej aprobatywnymi postawami, szczególnie w obrębie tzw. sztuki społecznej<sup>7</sup>.

Jednak rozważania częściej wskazywały na dzieła sztuki, które można przeciwstawić praktykom krytycznym, dominującym w tzw. świecie sztuki na początku XXI wieku. W

---

<sup>3</sup> Por. M. Salwa, *Aktualność brzydoty* [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Libron, Kraków 2011, s. 31n.

<sup>4</sup> Zob. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24 (szczególnie s. 23–24 por. też C. Humpries, *Estetyka w Szkole Frankfurckiej*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 159–163, 165.

<sup>5</sup> Por. np. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, SIC, Warszawa 2003.

<sup>6</sup> Por. np. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 51–72.

<sup>7</sup> Por. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 11–12. Jednak podkreśla się, że dla Žižka „spirytualizm” albo katolicki „fundamentalizm” to „obskurantyzm”, por. J. Kutyla, wstęp tamże, s. 6.

działach takich trwały kulturowe wartości, czytelna była nieusuwalność metafizycznych, transcendentalnych kategorii i tęsknotę artystów za uniwersaliami. Poddanie się ich grawitacji i wypełnienie tej tęsknoty to afirmatywność. Afirmacja istnienia, jedności i tożsamości rzeczy (także w odniesieniu do przestrzennego, historycznego, politycznego bytu narodu) odsłanianie dobra, piękna i prawdy, szacunek wobec *sacrum*, aprobatywność wobec uznawania narodowej historii za swoją cechującą sztukę inną niż krytyczna. Powinno się ją nazywać właśnie sztuką afirmatywną. Afirmatywność ta dotyczy też idei polskiej.

Niegdyś renesansowe nagrobki Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta, piękne poprzez ich doskonałość, wyrażały i pozwalały poznać piękno polskiego i wielonarodowego królestwa Jagiellonów oraz doskonałą politykę jego władców. Wzniosłość *Bitwy pod Grunwaldem* namalowanej przez Jana Matejkę (syna Czecha i Niemki, a polskiego patriotę) pozwolić miała na doświadczenie wielkości i groźnej siły tego królestwa oraz jego walecznych wojsk, wyrażonej rozmiarem i szczegółowością malowidła oraz intensywną ekspresją jego barw (choć w czasie malowania Rzecz-pospolita nie istniała; trwała jednak idea polska). Refleksyjność o sposobie realizacji *ethosu* wprowadzić mógł symbol, np. zamyślonego Stańczyka przewidującego rozbiorową przyszłość podczas pozornie tryumfalnego hołdu pruskiego w innym malowidle Matejki. Poetyczność także odsłaniała wartość piękna, poznawanego intelektualnie i emocjonalnie.

W opisanych współczesnych przykładach dzieła wciąż pokazywały polskie piękno. Na przykład piękno krajobrazów, wśród których odnaleźć można romantyczne cienie, podtrzymujące jednak polskie istnienie. Takie piękno Polski i jej dziedzictwa uchwytnie było za sprawą obrazów Jerzego Dudy-Gracza inspirowanych muzyką Fryderyka Chopina. Moralna potęga Jana Pawła II widoczna była w monumentalnych pomnikach polskiego papieża. Wzniosłość ofiary poniesionej w służbie dla ojczyzny poruszała dzięki dziełom Jerzego Kaliny. Idea polska trwała więc w oczywistych monumentalnych formach, często też w związku z religijnym *sacrum*, odsłanianym przez ikonografię opierającą się erozji. W takich pracach postaci, wydarzenia przypominały o polskich dziejach, o ofierze i świętości. Forma tych dzieł wzniosłe eksponowała samo jest, jedno i rzecz, wyodrębnienie, trwała rację i niewzruszoną prawdę. To transcendentalia, które można i należy odnosić do Polski.

Jednak dziś częściej paradoksalna i kryjąca piękno w poetyczności, nadmiernie intensywna niekiedy afirmatywność jest artystycznym sposobem odsłaniania metafizyczności idei polskiej. Intensywność rozszerza bowiem marginesy transcendencji, z trudem uchwytnie w dziełach. Pojęcia obiektywnej obserwacji, żywego zaangażowania, „skóry transcendencji”, ekwiwalentu i marginesów transcendencji posłużyły afirmatywnemu wskazaniu często

skrywanej właśnie obecności i transcendentalistów, i idei polskiej w sztuce. Także wiele spośród krytyk i przekierowań ostatecznie wracało do polskości i jej kondycji związanej z mistycyzującą religijnością, kawaleryjską fantazją i żołnierską odwagą czy solidarnym oporem. Przypominało to poruszanie się po owych marginesach idei polskiej, po zaskakujących dziedzinach polskiego *ethosu*, po to jednak, by zaświadczyć (czasem nawet mimowolnie) o żywotności polskiej idei. Margines wydaje się więc „rozpychany”, poszerzany, intensyfikowany. A przez margines i zaskakujące „naskórkowe” paradoksy odsłania się polska idea.

Intensyfikowanie właściwości marginesu idei dla jego poszerzenia czy trwanie przy idei przewodniej jest właśnie afirmatywnością. Rozszerzanie marginesów stać się może sposobem przypominania o polskim *ethosie* i unowocześniania go, służącym odsłanianiu idei polskiej. To metody nowatorskie w stosunku do tradycyjnych, jednak inne od krytycznych (mimo możliwych niekiedy podobieństw), bo służące wartościom, a nie podważające je. Sztuka afirmatywna dyskutuje więc ze sztuką krytyczną, broniąc wartości w języku podobnym, jednak służącym transcendencji. Te jednak wartości, które sztuka krytyczna podważa, by je unicestwić, sztuka afirmatywna eksponuje i pielęgnuje. Sugerowana dyskusja o wartościach toczyła się zatem w sztuce polskiej w ostatnim dwudziestoleciu.

### Sztuka afirmatywna

Istnieją co najmniej dwa rodzaje sztuki afirmatywnej. Pierwszym z nich jest ukazywane zwykle realistycznie, w różnych dziedzinach sztuki, po prostu istnienie, np. rzeczy, tożsamej w swej jedności, wyodrębnionej i różnej od innych. Niektóre z omawianych dzieł, szczególnie odsłaniających *sacrum* albo ukazujących dziedzictwo, należą do takiej sztuki. Sztuka religijna, a szczególnie sakralna (służąca kultowi) jest bowiem afirmatywna. Natomiast wiele przykładów wskazało na inny jeszcze rodzaj sztuki afirmatywnej. Nie tyle prezentuje ona istnienie dane do afirmacji, albo podkreśla wartość *sacrum* tyle poszukuje tego, co skrywane, widoczne przez marginesy. Taka współczesna polska sztuka afirmatywna powstaje w dyskusji ze sztuką krytyczną. Właściwy język dla opisanie tej dyskusji i poszukiwań zaproponował Grzegorz Sztabiński, „rozważnie myślący o sztuce”. Taka była opinia Władysława Stróżewskiego, którego myśl inspiruje prowadzony tu wywód.

Stosując zarysowane już obserwacje i język proponowane przez Grzegorza Sztabińskiego, odkryć można było, że polskość, metafizyczność i *sacrum* religijne albo narodowe dla wielu artystów są tylko przedmiotami obiektywnych lub krytycznych „obserwacji”, niekiedy sprowadzających to, co istotne, do roli „widm”. Jednak specyficznie

polские okazywały się obserwacje afirmatywne, często inspirowane religijnie, np. w malarstwie Marcina Kędzierskiego. Afirmatywne były też sytuacje, w których transcendentalne wartości odsłaniane religijnie (z udziałem nowej polskiej hagiografii) albo przez „sakralizowane” dziedzictwo korzystały z tradycyjnej jakości wzniosłości działającej jasno i wprost, niekiedy tylko współbrzmiającej z (post)nowoczesnym „dreszczem transcendencji”. Tak działo się w monumentalnych pracach rzeźbiarskich Jerzego Kaliny, Mirosława Pateckiego, Czesława Dźwigaja, Jacka Kucaby czy w zintensyfikowanym malarstwie mistycyzujących Danuty Waberskiej i Marka Chlandy, symbolicznego Krzysztofa Sokolovskiego, metaforyzującego Łukasza Huculaka albo romantycznie wizyjnego Jerzego Dudy-Gracza. Choć zdarzało się oddawanie metafizyki przez przedstawienie bolesnej i sakralizowanej (a przez to afirmowanej) ofiary w cyklach Stanisława Kulona, ikonie Henryka Widelskiego albo pozostawienie abstrakcyjnego „ekwiwalentu transcendencji”, np. przez Tadeusza Gustawa Wiktora. Jednak drażniąca intensywność natychmiastowego doświadczenia (jakby tylko drażnionej „skóry transcendencji”) czy przenikająca widza immersyjność, właściwe nie tylko dla nowych mediów, uzupełniały doświadczenie wzniosłości, mimo że wydawały się ograniczać transcendencję do jej „marginesów”. Prowadzić mogły odbiorcę takie jakości w stronę zdecydowanie afirmatywnej, radosnej wolności „aktywnie przeżywanej” przez artystę, a odsłanianej dzięki prawdzie „linii przewodniej” w działaniach wytrwałych i ofiarnych Jerzego Beresia i Zbigniewa Warpechowskiego. Nieeksponowany dotąd „romantyzm wynagrodzonego ryzyka” powodował, że wzniosłość doświadczana była w radosnym uniesieniu po intensywnym doznaniu. Oznaczać mogła ona afirmatywne *unisono* wolności w doświadczeniu piękna prawdy, gdyby chcieć poszerzyć obserwacje i terminologię Sztabińskiego. To zachodziło w odbiorze dzieł wiernych tak Polsce, jak i malarstwu, poetyzująco realistycznych Jarosława Modzelewskiego, Ignacego Czwartosa, Krzysztofa Klimka, odwracających subwersję Whielkiego Krasnala, Grzegorza Niemyjskiego czy performatywnego Piotra Jargusza. W ich sztuce, proponującej może nowe formy polskiego malarstwa, obserwować można było malowniczość jako rezultat nie tylko znajomości malarskiego kunsztu, ale i działania poetyckiej wyobraźni. Ta malowniczość obecna była w innych dziedzinach sztuki, np. w przekraczających konflikt instalacjach Jakuba Woynarowskiego czy przenoszącym Dantego do polskiej współczesności filmie Lecha Majewskiego. Taką malowniczość obserwowano w internetowym mesjanizmie Adu Karczmarczyk, instalacyjnej wiwisekcji samolotu Romana Stańczaka, realizmie fantastycznym Jakuba Różalskiego, ubogiej rzeźbie Tomasza Szańkowskiego, piaskowym obrazie Michała Fierka, „rozłazącej się” Solidarności Piotra Ukłańskiego, upadłej stoczni Michała Szlagi, piktorialnym Wilnie Wojciecha Hermanowicza czy pożądanej Polonii

Łukasza Murzyna. Intelktualnie wymagająca malowniczość, która w nowych mediach pozostaje ze służącej emocjom malarskości, wysubtelnia intensywność i pozwala trwać polskiej romantyczności. Paradoks właściwy malowniczości jest też istotą poetyczności. To paradoks pozwalający łączyć czułość i gwałtowność. Malowniczość jest afirmatywna, bo rejestruje piękno podlegające zmianie. Afirmatywność poetyczności służy zaś odsłanianiu piękna w pracy rozumu. Jakości te wynikają z sytuacji skrywania albo marginalizowania transcendencji, zawsze jednak obecnej. Delikatnie, ale narzucającej się, warto pamiętać, że „piękne – wchodzi nie pytając”<sup>8</sup>.

### Polska forma

Z jednej strony zatem wciąż istnieje pomnikowa i malarska sztuka, która korzysta z tradycyjnej ikonografii albo ją wzbogaca, trwając jednak przy podstawowych dogmatach, technikach i formach. Jej afirmatywność jest jasna, silna i nieskrywana. Idea polska odsłaniana jest w niej wprost, byt Polski precyzują transcendentalia. Z drugiej jednak strony, współcześnie dominuje taka sztuka, która uświadamia, że istnienie, przyczyna i cel, jedno, rzecz, różnica, ale też dobro i piękno mają swoje marginesy, różnorako wyrażane. To te marginesy pokazuje sztuka współczesna, kiedy eksponowane są zanikanie i utrata idei, albo jej opaczna lub zdumiewająca realizacja, wobec której czuć się można „nieswojo”. Jednak marginesem wydać się też może trwanie i żywe zaangażowanie w realizację idei wbrew przeważającym tendencjom. Również taki upór drażni. Doceniana współcześnie i ukazywana w dziełach różnorodność dociera jednak do granicy dobra i budzi gwałtowną reakcję, kiedy prowadzi do sporu nadużywającego wolności, co te dzieła także eksponują, wykorzystując jakby swój udział w dyskusji z postawą krytyczną i korzystanie z jej języka. Ten język jest modyfikowany przez ostatecznie odsłaniane wartości. Najpierw jednak konfrontacja ze złem budzi dreszcz, bolesność oznaczać może jątrzenie ran. Ten dreszcz powoduje balansowanie na krawędzi ulegania złu, odwetu, pozornie w imię prawdy. Dzieła to pokazują albo wywołują, wyrażając konstruktywną krytykę. Wykazują, że z lawirowania po marginesach prawdy wynika jej zacieranie i manipulowanie nią. Uświadamiają też, że sakralizowanie przyczyny i celu balansuje na granicy totalitaryzmu albo kiczu. Wtedy realizacja idei, np. jako rzeczy-pospolitej, wydać się może groźna albo śmieszna, a przez to niepotrzebna. Historia tej rzeczy-pospolitej sprowadzana może być do faktów „wypartych” albo marginalnych. Jej dziedzictwo zaś to nie zawsze zrozumiani bohaterowie, bolesne rany, niepewne ślady albo duchy. Takie elementy służą jednak razem

---

<sup>8</sup> C. K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem* [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1980, s. 295.

odnajdywaniu tożsamości narodowej, religijnej i indywidualnej pośród złożoności warunków kształtujących wartość. Świadomość tej wartości wielorakości przychodzi po intensywnym doświadczeniu wolności. Odnajdywanie tożsamości zachodzi zaś dzięki krytycznemu „dawaniu do myślenia” i ożywianiu dziedzictwa, niekiedy deformującemu, prowokującemu, ilustrującemu powikłany konflikt nowoczesności i konserwatyzmu, wywołującemu znów skrajne emocje. Relacja sztuki afirmatywnej ze sztuką krytyczną, wyrastanie z dyskusji powoduje, że osobliwe wydają się sposoby obecności transcendentalistów, uniwersalistów czy metafizycznych idei w sztuce współczesnej.

Paradoksalność estetyki okazuje się jednak symboliczna, bo jest właściwa dla romantyzmu wynagrodzonego ryzyka, konserwatyzmu awangardowego albo figur niemożliwych, które okazują się częściami polskiego *ethosu*, służąc odsłanianiu idei polskiej. Może dlatego poetyczność, oparta przecież na paradoksie<sup>9</sup>, jest tak częstą estetyczną wartością polskiej sztuki. Paradoksalne figury poszerzają marginesy transcendencji, by odsłaniać ideę polską. To poszerzanie jest afirmowaniem i prowadzi ostatecznie do tego, by metafizyczność sztuki i metafizyczność w sztuce zajmowały swe właściwe, nie tylko marginalne miejsce. W poszerzaniu odsłania się wreszcie rola transcendentalistów jako nieusuwalnych warunków poznania.

Jakością wyróżniającą współczesną polską formę jest zatem jej afirmatywność przekształcająca krytyczne elementy w narzędzia metafizycznego poznania. Choć uzgadnianie tej formy trwa, to transcendentalia rysują się wyraźnie w tym procesie. To dzięki nim wiadomo, że Polska jest, różni się od innych, racją jej istnienia jest polska idea. Polska jest dana do afirmacji, głosi taka sztuka i taką Polskę pokazuje. Odsłania polską ideę i przedstawia próby jej realizacji, obserwuje polski *ethos*. W takiej afirmatywnej sztuce historia obiecuje przyszłość dla realizacji idei polskiej, które to realizowanie będzie piękne i dobre. W takiej przyszłości wciąż zdumiewać będzie radość Polaków z istnienia Polski, czyli do tej Polski miłość.

---

<sup>9</sup> Por. W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce i o pięknie*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 132 i 159; oraz tegoż, *Symbol i rzeczywistość* [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 2005, s. 486–487.