

Obraz czy(li) słowo? W poszukiwaniu języka uniwersalnego w *Opisie podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957 Henryka Wańka*

Abstrakt

Stworzona przez Henryka Wańka definicja sztuki oraz poszukiwania języka totalnego przynoszą pewne trudności teoretyczne, przede wszystkim dotyczące możliwości przekładu dzieła malarskiego na utwór literacki i odwrotnie. Relacje zachodzące między obrazem a literaturą są w *Opisie podróży mistycznej* mocno uwydatnione głównie przez to, że twórca z Katowic łączy malarstwo i słowo bezpośrednio przez dodanie reprodukcji obrazów do swojego utworu, a także pośrednio przez formułowanie ocen, odnajdywanie podobnych funkcji różnego rodzaju sztuk oraz poszukiwania uniwersalnego języka artystycznego. Waniek nie jest jednak twórcą górnolotnych słów czy poruszających morałów. Do wielu nazw takich jak artysta, sztuka, język czy kultura odnosi się krytycznie, podkreślając, że niewiele z tych sformułowań cokolwiek dziś jeszcze znaczy. Należy więc według niego raz jeszcze pojęcia te zdefiniować lub przynajmniej zastanowić się nad ich wartością oraz sensem. W artykule zostanie przedstawiona wstępna definicja języka totalnego oraz cel poszukiwania go przez Wańka w sztuce. Opisane także zostaną języki: natury, alchemii i sztuki, które mają wspomagać język uniwersalny lub też mają być jego nieodłączną częścią. Zapewne szkic ten będzie starał się także odpowiedzieć na pytanie, czy Wańkowi udało się zastosować oraz z jakim skutkiem własne koncepcje artystyczne.

Słowa kluczowe: Henryk Waniek, język totalny, ut pictura poesis, orbis pictus, alchemia

Key words: Henryk Waniek, universal language of art, ut pictura poesis, orbis pictus, alchemy

Wprowadzenie

Henryk Waniek, opisując obraz świata w *Opisie podróży mistycznej* (Waniek 1996b), poszukuje języka totalnego (Waniek 2006: 9) – takiej formy przekazania treści, która ukaże czytelnikowi czy też na chwilę odsłoni prาดawną jednię wszechświata. Owa totalność ma wskazywać na ogólnodostępny charakter tego języka¹ i powszechność jego używania. Uniwersalność ta sprawia, że twórca ze Śląska nie czuje się w swej twórczości artystycznej bezbronny wobec zarzutów G. E. Lessinga:

Cóż może uczynić poeta, niezmiernie pod tym względem [obrazowania] upośledzony, gdy malując ten sam temat słowami nie chce doznać porażki [...] (Lessing 2012: 77-78)? – zastanawia się Lessing i kontynuuje – poeta może wprawdzie wyliczyć przedmiotowe elementy dzieła, lecz nigdy nie stworzy samego malowidła (Lessing 2012: 78).

Na jego pytanie odpowiada Waniek, wydaje się, że z przekonaniem: „wszystko, co na obszarze sztuki stworzyć można, to w najlepszym razie tylko opis” (Waniek 1991: 118-123). Specyficznie rozumiany jest to przez artystę ze Śląska opis obrazu świata – tworzony i odczytywany w wielu językach: języku natury, języku naturalnym lub języku sztuki w ogóle². Te mają zaprowadzić go do języka uniwersalnego – wydaje się, że tylko w tym języku o tytułowej podróży mistycznej³, o otaczającym świecie i zasadach nim rządzących można mówić. Nie jest on jedynie połączeniem malarstwa z literaturą. Nie zakłada tylko „możliwości wzbogacenia struktur artystycznych kreowanych na pograniczu dyscyplin” (Mrozkowiak-Nastrożna 2010: 285). „W polu moich zainteresowań – wyznaje Waniek – nie znajdowała się sztuka, z dużej czy malej litery, lecz obraz, świat namalowany, orbis pictus” (Waniek 1994b: 20). To ostateczny, zdaje się, cel wszelkich wyborów artystycznych (także tych malarskich) autora *Opisu podróży mistycznej*.

¹ Poszukiwania języka uniwersalnego są właściwe nie tylko badaniom literaturoznawczym. Rozważania językoznawcze rzucają ciekawe światło na badania języka uniwersalnego w sztuce. Zob. U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tł. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 11 („Utopia języka doskonałego nie była tylko obsesją kultury europejskiej. Wątek pomieszania języków i próba odkrycia odpowiedniego nań remedium w postaci odnalezionego bądź wynalezionego języka wspólnego dla całego rodzaju ludzkiego snuje się przez wszystkie kultury”); M. Susskin, *Paninterlingwa. Powszechny język międzynarodowy*, Warszawa 1990, s. 5 („Celem pracy jest wykazanie, że z punktu widzenia prawidłowego funkcjonowania paninterlinwy istotne znaczenie ma jedynie to, czy kandydat na nią jest językiem żywym, czy też martwym, przy czym wykazano, że ten ostatni nie ma żadnych szans efektywnego pełnienia roli paninterlingwy.”).

Można przypomnieć w tym miejscu także wypowiedzi H. Wańka na temat łaciny (zob. H. Waniek, *Martwy język jako żywa miara*, „Twórczość” 1995, nr 9, s. 118-120).

² Choć Waniek zarzuca literom i barwom ich materializm, to nie tylko często o nich mówi (choć podobno można się bez nich obyć), ale także przypisuje im niekiedy ważną rolę jak np. łacinie czy też mapom. Zob. H. Waniek, *Martwy język...*; tenże, *Rekolekcje z quattrocenta*, „Twórczość” 1994, nr 4, s. 126-128.

³ O roli mistyki w twórczości H. Wańka zob. J. Szlachta-Miształ, *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*, Zabrze 2012.

Język natury

Poszukiwanie języka totalnego⁴ – które może stać się punktem wyjścia dla interpretacji omawianej tu książki śląskiego twórcy – ma przenosić odbiorcę do różnorodnych sfer magicznych. Opisaną tu teorię modelowo wręcz przedstawia jeden z ważniejszych obrazów (Waniek 2006: 4) dla Wańka, a odkryty i ceniony jeszcze w okresie istnienia grupy Oneiron:

Nic jednak nie przeszkadzało nam w odwołaniu się do zasadniczych jego [obrazu] idei: usytuowania człowieka we wszechświecie; jego stosunku do symbolicznych sensów egzystencji; gotowości przedarcia się przez zasłony; form wyrazowych charakterystycznych dla sztuki średniowiecza i renesansu; zachęty do zuchwałego percypowania uniwersum (Waniek 2006: 11).

I mimo że w *Opisie podróży mistycznej* brak bezpośrednich nawiązań do tego dzieła, to staje się ono dobrym punktem odniesienia, który pozwoli dokładniej zrozumieć idee dzieł Wańka, a szczególnie sam obraz *Śląsko-Silesia-Schlesien*, gdzie przestrzeń przedstawiona została w podobny sposób. Początek bowiem zmagających artystycznych twórcy z Katowic do dziś wpływa (choć nie tak bezpośrednio i wyraziście jak niegdyś) na jego poglądy i twórczość.

Na omawianym tu obrazie możemy obserwować człowieka, którego ciało znajduje się w dwóch przestrzeniach – ziemskiej i najprawdopodobniej pozaziemskiej. Zastosowanie tu struktury dwuplanowej podkreśla rozbitcie świata na dwie części. Ten – tak charakterystyczny dla twórczości Wańka – moment przejścia odzwierciedla jego najważniejsze poglądy na temat sztuki, która ma oderwać odbiorcę od materii (rozumianej w sensie fizycznym) i skierować ku sferze duchowej. Po drugiej stronie bohater obrazu – zarazem centralna postać dzieła – widzi światłość. Wydaje się, że ta go oślepia, a jednocześnie onieśmiela swoją wielkością i nieprzenikalnością. Wzrok zatem, podobnie jak w opisywanych tekstach literackich, jest istotnym narzędziem poznawczym świata i pozaświata. Przedstawiony człowiek w ręce trzyma laskę – być może miał zostać przewodnikiem ludzi. Jednak wydaje się, że nie jest on przygotowany do pełnienia tej roli – wyraża to jego klęcząca postawa, która wymusza skierowanie wzroku na niższe warstwy pozaświata oraz jakby zawieszenie jego ciała między dwiema przestrzeniami. To przejście odbywa się przy zachodzącym słońcu, a przedstawiona nocna podróż staje się przez to jeszcze bardziej tajemnicza. Ostatecznie nie wiadomo, czy obserwowany przez nas człowiek kiedykolwiek podniesie wzrok, czy wreszcie przejdzie do innego świata. Ten stan rzeczy dodatkowo podkreśla zastosowanie przez malarza

⁴ Warto w tym miejscu choćby wspomnieć, że Waniek, poszukując języka totalnego, wpisuje się tu w znaną w historii literatury tradycję poszukiwań totalnych systemów artystycznych, czego wyrazem jest idea totalnego dzieła sztuki czy koncepcja artysty totalnego.

zróznicowanej kompozycji – w świecie (nazwijmy go realnym, czy też bezpośrednio doświadczalnym) obserwujemy na obrazie horyzontalny układ elementów, w drugiej części wertykalny.

H. Waniek pragnąc obcować z tym, co tajemnicze (zob. Rabizo-Birek 2002: 232) i niewidoczne, nie rezygnuje z wnikliwego przypatrywania się materii świata. W przyrodzie – bo o niej mowa – artysta zakochał się stopniowo (Waniek 1996b: 24-27). Śląski pejzaż wywarł, jak Waniek wielokrotnie wyznaje, ogromny wpływ na niego samego i środowisko Oneironu: „krajobraz jest uniwersalną prawdą, do której mamy idealny dostęp niezależnie od stanu” (Waniek 1998: 19), „jest też podłożem, na którym piszę traktat filozoficzny, wyrażony zarówno środkami malarskimi, jak i literaturą” (Waniek 1998: 19).

Natura więc staje się w esejach przestrzenią tajemniczą, która wytrwałym i umiejącym patrzeć, odsłania niekiedy prawdę o sobie. Krajobraz traktuje się „jak pismo ziemi i prawdę świata” (Waniek 1996b: 32). Język natury, którym chce się posługiwać Waniek i do którego ma tak wielki szacunek, wyraźnie wyeksponowany został w jego twórczości malarskiej:

W takim razie dlaczego maluję obrazy? Wcale tego nie robię. Jeśli już maluję, to wyłącznie krajobrazy (Waniek 2002: [brak numeru stron]).

„Wobec niedomagań przekazów literackich i malarskich większą nadzieję pokładałam w języku natury” (Waniek 1996b: 31) – wyznaje narrator. Posługując się nim, autor może opisywać wszystkie omawiane przestrzenie. Język ten ma być bowiem, przynajmniej w założeniu, mową zrozumiałą dla każdego. W tym miejscu zastanowić się warto, czy przekaz ten jest rzeczywiście tak czytelny, jak zakładano. Jeśli tak, skąd w świecie esejów podział na widzących i ślepców⁵. Uzasadnione wydaje się więc stwierdzenie, że albo ów język nie jest tak czytelny jak przypuszczano (ponieważ istnieją w świecie ślepcy), albo jest niezdolny do wyrażenia uniwersalnych prawd. Waniek chce jednak wracać w swoich utworach do natury:

powiem, że w moim odczuciu jedynym wiarygodnym opisem świata może być tylko zapis utrwalony na powierzchni lub w głębi ziemi. Natura sama – ale też kulturowe ukształtowanie środowiska – zawiera informacje, o jakich się filozofom nie śniło. [...] Bo jest to zapis

⁵ Wzrok okazuje się bowiem w *Opisie podróży mistycznej* narzędziem przynależnym nie tylko sferze czysto biologicznej, ale też pozwala na odkrywanie przestrzeni, nazywanej tu ogólnie prawdą istnienia. Możliwość patrzenia na zewnętrzny świat otaczający człowieka, ale także, a nawet przede wszystkim, na wewnętrzną sferę życia tworzy w esejach podwójną rzeczywistość. Czytelnik bez trudu rozpozna jednak, że pozostając tylko na poziomie patrzenia zewnętrznego (można je nazwać materialnym), co najmniej obnaży swoją naiwność. A ós widzący – ślepi przeradza się z czasem w opozycję: wiedzący – niewiedzący.

bezwzględny, prawdziwy i wolny od wszystkiego, co narzuciłaby mu inwencja pisarza. Do jego odczytania wystarcza nagi instynkt. Intuicja. (Waniek 1996b: 32).

To wyznania narratora wraz z powszechnym użyciem w książce motywu natury jako księgi sprawia, że w czytelniku rodzą się wątpliwości: skąd przekonanie o doskonałości języka przyrody, skoro wydaje się, że dla samego autora stanowi niewystarczające narzędzie, a jest jedynie początkiem drogi, którą odbył?

Język alchemii

W próbie opisu dla Wańka wyjątkowo pomocne stają się nauki związane z hermetyzmem i religiami Dalekiego Wschodu (por. Watts 1997). Z tajnikami tych dyscyplin zapoznawał się artysta głównie na studiach, tworząc wraz z przyjaciółmi grupę, wiele lat później nazwaną Oneiron, a także angażując się w działania grupy Fantazos. I o ile Waniek w bezpośrednich wypowiedziach w zasadzie nie nawiązuje wprost do nauk magicznych, to już w utworach literackich i malarskich wielokrotnie odnajdujemy (Rabizo-Birek 2012: 70-73) odwołania do traktatów alchemicznych⁶ i pradawnych wyobrażeń świata. Artysta ze Śląska posiłkując się tymi naukami, czerpie przede wszystkim z ich języka, a ten w połączeniu z urozmaiconą symboliką przenika utwory Wańka i sprawia, że one same stają się tajemnicze i hermetyczne:

Wrażenie, uczucia, wglądy, fantazje – wszystkie one mają charakter prywatny i nie są do przekazania, chyba że za pośrednictwem symboli, niejako z drugiej ręki. Możemy gromadzić informacje o przeżyciach, nigdy jednak same przeżycia (Huxley 1991: 9).

Autor *Opisu podróży mistycznej*, zainspirowany eseistyczną twórczością A. Huxleya, stara się zapewne otworzyć „drzwi percepcji”, do których kluczem staje się zaczerpnięta z wielu dziedzin (sztuki czy nauk magicznych) symbolika. I choć o istnienie wspólnego języka sztuki toczą się wśród badaczy spory (zob. Wyslouch 1994: 7-38), to charakter niematerialnej części rzeczywistości wymaga w badaniach zarówno od artysty, jak i czytelnika, umiejętnego posługiwania się specyficznym językiem:

W celu formułowania i wyrażania treści zredukowanej świadomości, człowiek wynalazł oraz nieskończenie rozbudował owe systemy symboli i zawarte w nich filozofie, które nazywamy językiem (Huxley 1991: 15).

⁶ Alchemiczny rodowód eseju *Sapientia veterum philosophorum* oraz symboliczny charakter dołączonego do *Opisu podróży mistycznej* traktatu ma przybliżyć odbiorcę do poznania zasad, które rządzą światem. Dzieło to jest również najważniejszą i najobszerniejszą częścią *Opisu podróży mistycznej* wcielającą idee jedności sztuk, zaraz obok opisów map. Por. S. Klossowski de Rola, *Alchemy. The Secret Art*, London 2013, s. 106-115.

Literacki opis świata domaga się – twierdzi Waniek – użycia przez każdego artystę specyficznego języka – totalnego, języka przyrody, tajemnego języka alchemii. Wszystkie te systemy mają aspiracje stania się strukturami uniwersalnymi (z natury charakteryzującymi się dużą dostępnością). Artysta, uporczywie poszukując ich, posługuje się jednak w swych utworach symboliką, niekoniecznie znaną każdemu odbiorcy. Wątpliwa także wydaje się czytelność słów tajemniczych i magicznych, które z definicji mają ogólnodostępne nie być, bo „o największej tajemnicy bowiem należało pisać w sposób tajemniczy, językiem pełnym metafor, symboli i alegorii (Zwoźniak 1978: 50):

Ale obrazów, które zachwiały moim poczuciem czasu lub przynależności, przemieniły je i z tego powodu można je nazwać magicznymi, zobaczyłem zaledwie kilka razy w życiu (Waniek 1996b: 10).

Języki sztuki

Piszę to jednak w świecie zdominowanym przez powszechną waśń między różnymi dziedzinami sztuki. Lecz także nauki, polityki, obyczaju. Mistrzowie tych dziedzin; laureaci; autorytety lokalne i międzynarodowe; gwiazdy i wirtuozi sporadycznie usiłują stanąć ponad tymi podziałami. Ale norma pozostaje niewzruszona. Tą formą jest skrajny niedostatek jednego, dostępnego dla wszystkich języka sztuki, który dałby człowiekowi szansę duchowego wzbogacenia się nie tylko w wąskim paśmie jednej opcji (Waniek 1996a: 7).

Zabraniając artyście i jego dziełom wychodzić poza sztywne ramy jednej wyłącznie dziedziny, nie tylko ogranicza się twórców, ale i samych czytelników skazuje się na oddalanie od, poszukiwanej przecież, prawdy. Waniek odwołuje się tu także do starej tradycji, ogólnie nazywanej *ut pictura poesis* (zob. Skwara, Wysłouch 2006). Jest to dla niego najważniejsza i ostatecznie jedyna⁷ przestrzeń, w której opisuje rozpoznaną przez siebie prawdę o istnieniu świata. Stąd w prawie każdej jego wypowiedzi odnajdziemy choćby lakoniczne uwagi odnoszące czytelnika do idei sztuk siostrzanych. W jednej z rozmów wyznaje:

Moje obrazy są w pewnym sensie *do czytania* i pewnie dlatego dostrzega się jakieś pokrewieństwo łączące moją sztukę ze słowem pisanym. Uważam, że bez literatury nie ma przedstawienia malarskiego. Nie chcę się powoływać na wiele tysięcy lat historii, w których literatura już to religijna, już to świecka, była dla malarstwa obowiązującym programem. Stwarzała i obalała kanony decydujące o wartości przesłania malarskiego. To jednak dzieje zamierzchłe (Waniek 1989: 13).

⁷ Choć zdarza się mu stwierdzić, że znacznie lepszą formą przekazu pewnych idei jest słowo pisane (H. Waniek, *Czy Śląska już nie ma?*, rozm. przeprowadziła A. Klich, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24, s. 9-10) lub odwrotnie: w literaturze szukamy obrazów: H. Waniek, *Proza o esejach*, „Regiony” 1995, nr 1, s. 125-130. Na te sprzeczności zwracała już uwagę jedna z badaczek: zob. M. Rabizo-Birek, *Malarz i pisarz. Przypadek Henryka Wańka*, w: *Tożsamość i rozdwojenia. Rekonesans*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2002, s. 223-240

Twórcy, którzy pradawną jedność wyparli z pamięci, „poddają się wzrostowi powszechnego kultu niepełnosprawności” (Waniek 1995b: 17) – tak nazywa Waniek ich dzisiejszą sytuację. Tradycyjne spojrzenie na sztukę dawno już zostało wyparte przez nowoczesne trendy artystyczne. Te jednak dla twórcy ze Śląska są niewystarczające, by opisać otaczającą człowieka duchową rzeczywistość. Dekonstrukcja zaś to jedno z najgorszych zjawisk we współczesnej sztuce:

[...] miejsce twórczości budującej – w znaczeniu konstruktywnej – zajęła aktywność rozkładowa. O demontażu systemów artystycznych mówi się jako o zadaniu niezliczonych awangard artystycznych naszej epoki, od bez mała dwudziestu lat (Waniek 1995d: 37-39).

Omawiana w tej pracy książka *Opis podróży mistycznej* w sposób dość wyrazisty łączy w sobie obraz i literaturę, tworząc pewnego rodzaju dzieło synkretyczne. Niekoniecznie jednak można mówić w każdym z opisywanych w pracy przypadków o artystycznych jedynie pobudkach połączenia słowa z malarstwem, choć Waniek traktuje omawiane przez siebie utwory (choćby mapę Helwiga, traktat alchemiczny, czy też Tablicę Szmaragdową) jako prawdziwe dzieła sztuki. Wskazać więc trzeba wątpliwości, co do ekfrastyczności⁸ (por. Kadłubek 2015: 236) *Opisu podróży mistycznej*. Wydaje się, że utwór ma wskazywać na najważniejsze zadania jakie stoją przed sztuką czyli na odnalezienie prawdy. Wartości estetyczne mają zdecydowanie mniejsze znaczenie. Niemniej nie tylko całą książkę, ale też każde z utworów w niej opisywanych można uznać za prace synkretyczne. Łącząc w sobie malarstwo i literaturę, są tym samym odzwierciedleniem teorii Wańka, która nawiązuje do idei sztuk siostrzanych. Dopełnieniowy charakter słowa względem obrazu i odwrotnie jest tu wyraźnie zaznaczony. Żadna z tych przestrzeni wręcz nie może istnieć samodzielnie. Mapa bez opisów byłaby nieczytelna, a cała książka i obraz *Śląsko-Silesia-Schlesien* bez traktatu alchemicznego pewnie nigdy by nie powstały. Stąd, mimo pewnych niejasności wynikających po pierwsze z formułowanych przez badaczy rozmaitych definicji ekfrazy i po drugie z samego niekiedy informacyjnego jedynie charakteru opisów w książce Wańka, wymiaru ekfrastycznego nie można temu dziełu odmówić.

⁸ Wydaje się, że wiele spośród fragmentów omawianego w tej pracy utworu w mniejszym bądź większym stopniu odnosi czytelnika do ekfrazy – przez opisy różnych dzieł oraz ich interpretację. Gatunek ten jest chętnie omawianym zagadnieniem w pracach dotyczących korespondencji sztuk. Niełatwo jednak jednoznacznie ocenić czy *Opis podróży mistycznej* jest ekfrazą, choć z pewnością realizuje pewne jej założenia. Tymczasem trudności te nie wynikają tylko z samego tekstu utworu. Choć istotnie dobór obrazów wydaje się podważać stanowisko, że kategoria ekfrazy ma w książce Wańka najistotniejszą funkcję. Cel bowiem dzieła – znalezienie ogólnych prawd życia – tylko w połowie uzasadnia użycie tego rodzaju opisu. Dla śląskiego twórcy nigdy bowiem forma – w tym wypadku gatunek literacki – nie miał przesadnego znaczenia. Dlaczego w tym utworze miałby odegrać większe?

Zagadnienie interdyscyplinarności w odniesieniu do innych dzieł Wańka, staje się pośrednio przedmiotem analizy artykułu Barbary Firli (zob. Firli 2011: 73-81), która przedstawia autora *Opisu podróży mistycznej* jako twórcę książek artystycznych. Wskazuje na niektóre z dzieł Wańka, przede wszystkim zaś na *Krajobraz do wirowania*, i omawia je przez pryzmat stworzonego przez Carla Philipota podziału książek. W artykule uwidacznia się specyficzny sposób patrzenia na niektóre utwory Wańka – całościowy, pokazujący, że nie są one jedynie do czytania, ale także do oglądania i doświadczania. Sam zaś autor z Katowic, podobnie jak B. Firli, chce patrzeć na książkę nie tylko jak na samo dzieło literackie.

Zakończenie

Wierząc w istnienie uniwersalnego języka oraz w możliwość powrotu do pradawnej jedni świata, Waniek postanowił opisać i namalować to, co widzi wokół siebie. Wybiera do tego celu jednak drogę (podążając za propozycją surrealistów) nadrzeczywistą⁹. Odwołując się do formuły *ut pictura poesis*, sięgającej czasów starożytnych, proponuje jej własne ujęcie, poszerzone o naśladowanie natury, idee alchemiczne i niektóre myśli zaczerpnięte z filozofii.

Wszystkie te elementy bezpośrednio wpływające na twórczość Wańka zarówno tę malarską, jak literacką, stają się impulsem do tworzenia dzieł pełnych tajemnic i mistyki. One również wprowadzają czytelnika w rozważania na temat jedności świata oraz skłaniają do poszukiwania uniwersalnego języka, który ową jedność ma wyrazić. Wydaje się, że artysta chciałby zapomnieć o podziale sztuki, przynajmniej w jej wymiarze pozamaterialnym i tworzyć swoje dzieła w języku totalnym.

Autor *Opisu podróży mistycznej* za pomocą słów stara się oddać sens istnienia. Chce stworzyć przecież język totalny, który pozwoli wyrazić i uchwycić świat. I choć w swoich utworach Waniek mówi o poszukiwaniach jednego tylko języka, to warto jednak rozróżnić tu dwie kwestie i podzielić ów system znaków na język teoretyczny i użytkowy. I o ile ten pierwszy jakoś zostaje zrealizowany w utworach śląskiego twórcy – rzeczywiście używane przez artystę kategorie odnoszą się zarówno do literatury, jak i malarstwa (m.in. słowo, książka/księga, język, litera, czytanie), to istnienie drugiego systemu budzi wątpliwości. Można się zastanawiać, czy użytkowy system znaków istnieje. Czy słowo namalowane na obrazie jest nadal słowem czy staje się już elementem przestrzennym. Innymi słowy, czy dany napis wolno jeszcze odbiorcy przeczytać w sensie dosłownym, czy znaczący staje się już tylko kształt, kolor i jego położenie.

⁹ Choć on sam przyznaje, że niechętnie nazywa swoje dzieła surrealistycznymi. Znacznie bardziej woli mówić o sobie (choć też z pewnymi obiekcjami) jako przedstawicielu realizmu magicznego.

H. Waniek jest jednym z nielicznych dziś twórców, który nie tylko poszukuje języka uniwersalnego, ale aspiruje do zostania artystą totalnym. Czy jednak pisarzowi udało się zrealizować stworzone przez siebie koncepcje sztuki i języka we własnym utworze? Wydaje się, że mimo pewnych nieścisłości definicyjnych i niekonsekwencji, należy udzielić odpowiedzi twierdzącej. Ważnym tego dowodem jest nie tylko prezentowany w książce kartograficzny, literacki czy piktograficzny opis rzeczywistości otaczającej człowieka, ale także traktowanie krajobrazu jako „pisma ziemi i prawdy świata” (Waniek 1996b: 32). Stosowane przez Wańka pojęcia teoretyczne nabierają w książce również charakteru interdyscyplinarnego i używane są zarówno w odniesieniu do słowa, jak i obrazu. Choćby proces czytania, który nie jest jedynie zapoznawaniem się z literami, ale w ogóle z tekstem (rozumianym szeroko jako twór kultury). I w tym właśnie sensie można mówić o istnieniu języka totalnego w książce. Przedstawiona jednak w utworze Wańka charakterystyka języka uniwersalnego jako tego, który ma być dostępny każdemu, budzi wątpliwości. Sama już lektura esejów wymaga, jak zauważa to większość badaczy, przyswojenia choćby podstawowej wiedzy z zakresu historii sztuki, literatury i historii powszechnej. Ponadto prezentowane w książce opisy nie są ani tak przystępne, jak tego życzyłby sobie narrator, ani tak powszechne. Przeszkody zaś w ich właściwym odczytaniu, wzmocnione zostają przez hermetyczny i tajemniczy charakter większości omawianych w *Opisie podróży mistycznej* dzieł.

Syntetyczne spojrzenie Wańka na kulturę i naturę jest jednak udaną próbą pokazania wspólnych miejsc tych przestrzeni. I choć trudno spodziewać się, że ktokolwiek stworzy jedną, prostą i bezsporną definicję sztuki czy arcyzmu, to okazuje się, że na przełomie XX i XXI w. próby opisania (a może zapisania, przepisania, napisania) otaczającej rzeczywistości – orbis pictus nie są definitywnie skazane na porażkę.

BIBLIOGRAFIA

- Eco U. (2002). *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. W. Soliński (tł.). Gdańsk-Warszawa: Oficyna Wydawnicza VOLUMEN.
- Firla B. (2011). *Księgi według Henryka Wańka*. „Bibliotheca Nostra” 4(26): 73-81.
- Huxley A. (1991). *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. P. Kołyszko i H. Waniek (tłum.). Warszawa: Przedświt.
- Kadłubek Z. (2015). *O kwadratowym modlitewniku Henryka Wańka*. „Śląskie Studia Polonistyczne 1(6): 229-237.
- Klossowski de Rola S. (2013). *Alchemy. The Secret Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Lessing G. E. (2012), *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. H. Zymond-Dębicki (tłum.). Kraków: UNIVERSITAS.
- Mrozkowiak-Nastrożna N. (2010). *Słowo i obraz – różnorodność materii, odmienność języków sztuki w kontekście współczesnej kultury wizualnej*. W: M. Ostrowicki (red.). *Materia sztuki*. Kraków: UNIVERSITAS, 283-295.
- Rabizo-Birek M. (2002). *Malarz i pisarz. Przypadek Henryka Wańka*. W: L Wiśniewska (red.). *Tożsamość i rozdwojenia. Rekonesans*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 223-239.
- Rabizo-Birek M. (2012). *Śląscy mistycy – grupa Oneiron*. W: taż. *Romantyczni i nowocześni. Problem obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 70-73.
- Skwara M., Wysłouch S. (red.), (2006). *Ut pictura poesis*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Susskin M. (1990). *Paninterlingwa. Powszechny język międzynarodowy*. Warszawa: PWN.
- Szlachta-Misztal J. (2012). *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*. Zabrze: Narodowa Oficyna Śląska.
- Waniek H. (1996a). *Czy poecie wolno malować*. „Sycyna” 21: 7.
- Waniek H. (2003). *Czy Śląska już nie ma?*. Rozm. przeprowadziła A. Klich. „Tygodnik Powszechny” 24: 9-10.
- Waniek H. (1991). *Jednoosobowy chór – o twórczości Tadeusza Kantora*. „Twórczość” 2: 118-123.
- Waniek H. (2002). *Krajobrazy. Galeria Sztuki Współczesnej*. Olsztyn: [brak numeru stron].
- Waniek H. (1995a). *Martwy język jako żywa miara*. „Twórczość” 9: 118-120.

- Waniek H. (2006). *Mistyczna aura Śląska*. W: P. Mraß, A. Urbanowicz, H. Waniek, *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*. Katowice: 4-11.
- Waniek H. (1995b). *Mówił obraz do dziada*. „Sycyna” 5(7): 17.
- Waniek H. (1989). *Nieszczęśliwy odwrót od literatury*. Rozm. przeprowadził J. Kossakowski. „Kierunki” 5: 13.
- Waniek H. (1996b). *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*. Kraków: Znak.
- Waniek H. (1995c). *Proza o esejach*. „Regiony” 1: 125-130.
- Waniek H. (1994a). *Rekolekcje z quattrocenta*. „Twórczość” 4: 126-128.
- Waniek H. (1995d). *Sztuka jako choroba*. „Topos” 9/10: 37-39.
- Waniek H. (1998). *Sztuka potrzebuje powietrza*. Rozm. przeprowadziła E. Szemplińska. „Rzeczpospolita” 8: 19.
- Waniek H. (1994b). *Wstęp*. W: tenże. *Orbis Pictus. Galeria Sztuki Współczesnej BWA*. Katowice: 20.
- Watts A. W. (1997). *Droga zen*. S. Musiałek (tłum.). Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Wysłouch S. (1994). *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN.
- Zwoźniak Z. (1978). *Alchemia*. Warszawa: KAW.