

Inhalt / Spis treści

Henryk Waniek

Schlesiens mystische Aura / Mistyczna aura Śląska (4)

Peter Mraß

Spiele der Vorstellungskraft. Über das Projekt der Schwarzen Karten /
Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart (13)

Andrzej Urbanowicz

Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (30 / 31)

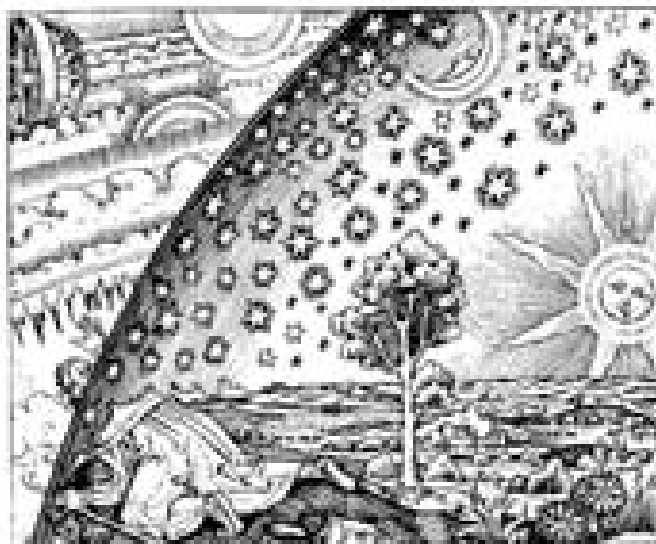
Henryk Waniek

Schlesiens mystische Aura

In den sechziger und siebziger Jahren standen die Planeten Venus, Merkur und Jupiter sicherlich in einer bestimmten Wechselbeziehung zueinander. Ihre Energie gestaltete eine gesamte Epoche. Wir waren erregt, offen für astrale Impulse und alles schien sich zum Besseren zu wenden. Sogar die internationale politische Realität zeigte – vor allem nach dem Vietnamkrieg – ein gewisses Lächeln. In Polen selbstverständlich nur halb so deutlich, aber selbst das zählte. Oberschlesien, der einzige erhaltene Teil des ehemals gesamten Schlesiens, hatte dabei am wenigsten zu lachen. Es war die am strengsten kontrollierte, am stärksten ausgebeutete und offen verachtete Region der Volksrepublik Polen. Kulturell war sie vom Rest des Landes hunderte von Jahren entfernt. Fremd. Zwischen Krakau, dem Paradies der jagiellonischen Alma Mater, und Breslau, in dem sich die Nachkriegsszenerie in eine neue Wirklichkeit umwandelte, lag Kattowitz. Wer dort durchreiste, erstarrte vor Schreck, während wir inmitten dieser Umstände lebten wie in einer unverdienten Hölle. Damit meine ich sowohl die Industrielandschaft als auch die Mischung der Bevölkerung – ein Ergebnis der Gesellschaftspolitik. Dort sind wir uns begegnet. Wir wussten, dass wir uns aus dieser Bedrückung retten mussten. Das Übermaß an Materialismus drängte uns, zusammen mit der Verlogenheit der kommunistischen Parolen, in die entgegengesetzte Richtung. Es ging uns um etwas, was für dieses System nicht annehmbar war. Man kann sagen, dass wir an einem Plan für die Flucht in die private Spiritualität arbeiteten. Aber vor allem waren wir Agenten der Venus, des Hermes und des Jupiter unter leichtem Einfluss des Saturn.

Die Berufung eines Künstlers ist der Umgang mit dem Verborgenen. Selbstverständlich kann man eine nicht geheime Kunst ausüben, so wie es die meisten tun. Wir beabsichtigten jedoch, aus der Alltäglichkeit auszubrechen, an die wir gebunden waren. Wir standen auf der Seite dessen, was verbannt und in den Schatten gedrängt worden war. Eine Gruppe aus anfangs fünf Personen, die wesentlich später als ONEIRON bezeichnet wurde, befasste sich mit der Esoterik. Wir ermittelten die Existenz einer verborgenen Quelle, zu der man gelangt, wenn man sozusagen flussaufwärts läuft. Gegen den Strom. Wir waren auf der Suche nach dem vergessenen Brunnen. Die Pfade führten uns durch Bereiche moderner künstlerischer Ausdrucksformen, aber auch durch verbannte Bereiche und zur Philosophie des Geistes. Die Grundlage unserer Gespräche war die Mystik, und zunächst begriffen wir nicht die Tatsache, dass der Sinn unseres Wirkens an einen bestimmten

Mystyczna aura Śląska



W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych miała miejsce zapewne szczególna korelacja planet – Wenus, Merkuriusza i Jowisza. Ich energie kształtowały epokę. Żyliśmy w podnieceniu, otwarci na astralne impulsy i wszystko zdawało się zmierzać w lepszym kierunku. Nawet – a szczególnie po wojnie wietnamskiej – międzynarodowa rzeczywistość polityczna uśmiechała się półgębkiem. W Polsce oczywiście tylko ćwierćgębkiem, ale i to się liczyło. Górny Śląsk, jedyny ocalały kawałek dawnego całego Śląska, w tym wszystkim uśmiechał się najmniej. Była to najsilniej kontrolowana, eksploatowana i jawnie pogardzana część Polski Ludowej. Kulturalnie oddalona od reszty kraju o setki lat. Obca. Mniej więcej w połowie drogi między Krakowem, czyli rajem jagiellońskiej Alma Mater, a Wrocławiem, gdzie powojenną scenę przetwarzano na nową rzeczywistość, znajdowały się Katowice. Przejeżdżający tamtędy truchleli z przerażenia, podczas gdy my mieszkaliśmy w samym centrum tej osobliwości, trochę jak w niezasłużonym piekle. Mam na myśli zarówno krajobraz industrialny, jak i mieszaninę ludności – efekt polityki społecznej. Tam się spotkaliśmy. Wiedzieliśmy, że trzeba się z tej opresji ratować. Otaczający nas nadmiar materializmu, wraz z całym zakłamanym sloganów komunistycznych, sam pchał nas w kierunku przeciwnym. Chodziło nam o to, co dla tamtego systemu było nie do przyjęcia. Można powiedzieć, że pracowaliśmy nad mapą ucieczki do prywatnej duchowości.

geographischen Ort gebunden ist; dass all das an keinem anderen Ort geschehen konnte als in Schlesien. Anfangs hatten wir nämlich nur eine vage Vorstellung von dem Reichtum der hiesigen Traditionen. Dies ist leicht verständlich, da Schlesien nach 1945 von Polen eine aus der Luft gegriffene historische Version aufgezwungen wurde, die völlig falsch und aller kultureller Wurzeln beraubt war. Wir fühlten es schon damals, aber erst später wurden wir uns darüber klar, dass neben den erwähnten Kräften auch die Energie der Silesia, des Landes der Bodenschätze und verborgenen Rohstoffvorkommen, auf uns einwirkte. Auch die Landschaft, die ich oben als höllisch bezeichnete, gestaltete unser Verhältnis zur Welt. Hier konnte man die Nähe zur europäischen Zivilisation stärker fühlen als im Landesinnern.

Aber wir begriffen das erst später, als wir aufgehört hatten, als Gruppe zu existieren, und jede unserer persönlichen Karrieren eine andere Richtung einschlug. Dieser ganze Zeitabschnitt, der knapp zehn Jahre dauerte, kann als allmähliche Einführung in lokale und universelle Angelegenheiten aufgefasst werden, aus der wir bis heute Nutzen ziehen. Ich weiß nicht, ob es ein großes Wunder war oder nur ein kleines, aber es scheint sicher zu sein, dass durch unsere Erfahrung der Geist Schlesiens zum Ausdruck kam. Wer er ist und wie er sich manifestiert, versuche ich hier zu erläutern, indem ich in die Winkel seiner verschiedenen Etagen leuchte. Jedoch ist er im Grunde genommen so wie das hier wohnende, bodenständige Volk, das vielsprachig ist, sich in der Religion unterscheidet, eine eigene geistige Kultur besitzt, ein starkes Empfinden für Wahrheit hat und somit moralisch stabil ist.

Seit der ersten historischen Erwähnung der schlesischen Völker und ihrer Wohnsitze in der Mitte des 9. Jahrhunderts, also seit dem so genannten Bayerischen Geografen, bis in die heutige Zeit war das Land an der oberen und mittleren Oder Schauplatz vieler schmerzlicher Ereignisse. Die Gründe dafür lassen sich schon in der Grenzlage, in den natürlichen Reichtümern, die ein Konfliktgrund waren, oder – wenn man so will – in dem spezifischen Verhängnis dieses europäischen Grenzgebietes finden. Gemäß uralter Überlieferung war Schlesien Teil des Großmährischen Staates. Die Entstehung des polnischen Staates um die Jahrhundertwende vom zehnten zum elften Jahrhundert brachte dieses Gebiet (ähnlich wie Kleinpolen) in den Herrschaftsbereich der Lechiten. Die schlesischen Fürsten haben früh ihre eigene politische Richtung festgelegt, die sich nach dem Einfall der Mongolen festigte. Das Land wurde damals zerstört. Am mühsamen Wiederaufbau beteiligten sich deutsche Kolonisten, was den Charakter der Entwicklung Schlesiens für immer prägte. Auch die abnehmende ethnische und kulturelle Bindung an Polen und der zunehmende Einfluß Böhmens sind zu berücksichtigen. Diese Tatsache zog Schlesien dann in den dramatischen Konflikt der Hussitenkriege. Als die Wellen der Zerstörung abflauten, die durch die Kriegsparteien verursacht worden waren, folgte für die schlesischen Fürstentümer eine Zeit der Stabilität. Die Reformation brachte jedoch neue Konflikte mit sich. Sie kulminierte im Dreißigjährigen Krieg, von dem ausgerechnet

Ale przede wszystkim byliśmy agentami Wenus, Hermesa i Jupitera, luźniej podległymi wpływom Saturna.

Powołaniem artysty jest obcowanie z tym, co ukryte. Można oczywiście uprawiać sztukę bez tajemnicy i tak czyni większość. Natomiast my chcieliśmy stworzyć wyłom w spletej powszedniości. Staliśmy po stronie tego, co wygnane lub zepchnięte w cień. Pięciosobowa zrazu grupa, wiele później określona jako ONEIRON, kierowała się na ezoterykę. Zakładaliśmy istnienie ukrytego źródła, do którego dociera się, idąc w górę rzeki. Pod prąd. Poszukiwaliśmy zapomnianej studni. Tropy prowadziły nas przez terytoria nowoczesnego wyrazu artystycznego, ale także jego wyklętych rejonów oraz filozofii ducha. Gruntem naszego porozumienia była mistyka i zrazu nie postrzegaliśmy faktu, że sens naszych działań jest także związany z konkretnym tłem geograficznym; że to wszystko nie mogło się zdarzyć gdzie indziej niż na Śląsku. Zrazu mieliśmy więc tylko mglistą świadomość bogactwa tutejszych tradycji. Łatwo to zrozumieć, skoro po roku 1945 Polska narzuciła Śląskowi wersję historii wyssaną z palca, odrażająco fałszywą i pozbawioną kulturalnych korzeni. Przeczuwaliśmy to, ale dopiero później stało się bardziej jasne, że poza wspomnianymi mocami działała na nas energia Silesii, kraju bogactw i utajonych złóż. Także krajobraz, który wcześniej nazwałem piekielnym, urabiał nasz stosunek do świata. Tutaj poblizze cywilizacji europejskiej wyczuwało się silniej niż w rdzennej głębi kraju.

Ale w pełni widoczne stało się to później, gdy już jako grupa przestaliśmy istnieć, a nasze osobiste kariery potoczyły się każda w swoim kierunku. Cały ten okres, zamykający się w niecałym dziesięcioleciu, można jednak rozumieć jako przeciągłą inicjację w sprawy lokalne i uniwersalne, z której czerpiemy do dzisiaj. Nie wiem, czy był to cud wielki czy tylko mały, ale to wydaje się pewne, że poprzez nasze doświadczenie wyraził się również duch Śląska. Czym on jest i jak się manifestuje, próbuję dziś precyzować, oświetlając zakamarki jego różnych pięter. Jednak w kształcie zasadniczym jest on taki, jak zamieszkujący tu rdzenny lud – wielojęzyczny, religijnie zróżnicowany, mający własną kulturę duchową, silne poczucie prawdy i w związku z tym ustabilizowany moralnie.

Od najstarszej historycznej wzmianki z połowy IX wieku o ludach śląskich i ich siedzibach, czyli od tzw. Geografa Bawarskiego, aż do naszych czasów ziemia nad górną i środkową Odrą była teatrem wielu bolesnych doświadczeń. Ich przyczyn można doszukiwać się już to w granicznym jego położeniu, już to w naturalnych zasobach, które bywały monetą przetargową ścierających się tu interesów, lub – jeśli ktoś woli – w specyficznym fatum ciążyącym nad tym narożnikiem Europy. Według pradawnej tradycji, Śląsk był częścią Państwa Wielkomorawskiego. Wykluwanie się państwa polskiego na przełomie X–XI wieku wciągnęło ten obszar (podobnie jak Małopolskę) w orbitę władztwa Lechitów. Książęta śląscy wcześniej określili swój własny kurs polityczny, który umocnił się po najeździe mongolskim.

Schlesien besonders schwer betroffen war. Wir übergehen die außerpolitischen Tragödien, die den Schlesiern in jenen Jahrhunderten widerfuhr: mindestens vier große Seuchen, mit den natürlichen Gegebenheiten des Landes zusammenhängende Naturkatastrophen, Brände in Großstädten, häufige Missernten. Trotz dieser Rückschläge dauerte der zivilisatorische Fortschritt Schlesiens weiter an. Nach den so genannten schlesischen Kriegen folgte Mitte des 18. Jahrhunderts eine anhaltende Zeit des Friedens und der Stabilität. Unabhängig von der historisch-politischen Bewertung des Anschlusses Schlesiens an Preußen muss man diesen Zeitabschnitt als den glücklichsten für das Wohlergehen Schlesiens ansehen, der nur durch die napoleonischen Kriege unterbrochen wurde. Im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Schlesien lediglich durch die technische Revolution erschüttert. Das Getöse des Großen Krieges kam hier nicht an und erst nach Kriegsende wurde das östliche Schlesien Gegenstand des Versailler Vertrages, was zu polnisch-deutschen Streitigkeiten führte. Noch in den ersten Jahren des zweiten Weltkrieges wurde Schlesien als Oase der Ruhe bezeichnet und galt als „Luftschutzraum Deutschlands“. Das Schlimmste sollte erst am Ende des Krieges kommen. Und die darauffolgenden Jahre sind schon Teil unserer persönlichen Geschichte.

Trotz der häufigen Kriege entwickelte sich hier eine Kultur von lokaler wie von europäischer Bedeutung. Von hier stammte eine Reihe von Handwerkern, Technikern, Künstlern, Schriftstellern und Reformatoren des geistlichen Lebens. Das Hauptinteresse unseres Künstlerkreises lag jedoch auf der esoterischen Tradition. Dies ist nicht der richtige Ort, um alle bedeutenden Persönlichkeiten und Ereignisse aus dem Mittelalter aufzuzählen – wie den weisen Witelon; die Schweidnitzer Waldenser im 14. Jahrhundert, die durch die Inquisition als Teufelsanhänger ausgerottet wurden; der Breslauer Stadtschreiber Peter Eschenloer; oder die nicht namentlich bekannten Templer, welche die Auflösung des Ordens in Schlesien überlebt haben. Von den später Lebenden erwähne ich nur Abraham von Frankenberg, den großen Kabbalisten Christian Knorr von Rosenroth und die mystischen schlesischen Poeten des Barock – Martin Opitz, Daniel Czepko von Reigersfeld, Andreas Gryphius und auch Johannes Scheffler. Die aus dem Volk kommenden Mystiker wie Jakob Böhme oder der weniger bekannte Hans Risch sollten nicht ausgelassen werden. Auch die schlesischen Pansophisten, die sich auf die Lehren von Johann Amos Comenius stützten, und die geheimnisvollen schlesischen Walen – wandernde Alchemisten und Laboranten, mystische Ärzte, von denen man lediglich den Namen kennt – sind erwähnenswert. Die interessanten Valentin Rozdziński und Nikolaus aus den Bergen dürfen, obwohl von minderen Rang, wie viele weitere Personen und Erscheinungen nicht unerwähnt bleiben. Die hier aufgezählten Personen und Phänomene beschäftigten uns neben zahlreichen anderen immerzu, aber das Entdecken dieses Reichtums lag noch vor uns. Zunächst mussten erste Schritte unternommen werden. Mit den mehr oder weniger modernen Esoterikern wie dem verdienten Okkultistenkreis aus Weich-

Kraj był wówczas terenem zniszczenia. W jego zbudowanej odbudowie udział wzięli koloniści niemieccy, co na zawsze określiło charakter rozwojowy Śląska. Do tego wypada doliczyć etniczne i kulturowe związki, malejące z Polską i wzrastające z Czechami. Fakt ten odezwie się niebawem, wciągając Śląsk w dramatyczny konflikt zwany wojnami husyckimi. Gdy ustały fale zniszczeń, jakie narzuciły walczące strony, księstwa śląskie weszły w kolejny okres stabilizacji. Ale reformacja znów przyniosła konflikty. Ich kulminacją była wojna 30-letnia, której impet najboleśniej uderzył właśnie w Śląsk. Pominę pozapolityczne nieszczęścia, które w tamtych stuleciach spadały na głowy Ślązaków: a więc conajmniej cztery wielkie zarazy, klęski żywiołowe właściwe dla tutejszych warunków naturalnych, pożary wielkich miast, długotrwałe nieurodzaje. Pomimo tych zastoju, postęp cywilizacyjny Śląska trwał. Po tzw. wojnach śląskich, w połowie XVIII wieku nastąpił długotrwały okres pokoju i stabilizacji. Niezależnie od oceny historyczno-politycznej przyłączenia Śląska do Prus, trzeba uznać ten okres za najlepszy dla jego pomysłowości, przerwanej tylko wojnami napoleońskimi. W XIX i z początkiem XX wieku Śląskiem wstrząsnęła jedynie rewolucja techniczna. Ale nie dotarł tu łomot Wielkiej Wojny i dopiero po jej zakończeniu Śląsk Wschodni stał się przedmiotem traktatu wersalskiego, a w konsekwencji zatargu polsko-niemieckiego. Ale jeszcze w pierwszych latach drugiej wojny światowej o Śląsku mówiono jako o oazie spokoju (der Luftschutzraum Deutschlands). Najgorsze miało przyjść dopiero w finale wojny. A lata późniejsze są już częścią naszych osobistych dziejów.

Wbrew rytmowi pokojów i wojen, rozwijała się tu kultura o doniosłym znaczeniu lokalnym oraz europejskim. Stąd pochodziły zastępy rzemieślników, techników, artystów, pisarzy i reformatorów życia duchowego. Jeśli idzie o zainteresowania naszego kręgu artystyczno-towarzyskiego, główny akcent kładliśmy na tradycji ezoterycznej. Nie miejsce tutaj na wyliczenie wszystkich postaci i zdarzeń z doby średniowiecza – światłego Witelona; świdnickich waldensów z XIV wieku, wytępionych przez inkwizycję jako wyznawców diabła; Petera Eschenloera, pisarza magistratu Wrocławia, czy nieznanego z imienia templariusza, którzy przetrwali na Śląsku likwidację zakonu. Z późniejszych jedynie wspomnijmy Abrahama von Frankenberga, wielkiego kabbalistę Christiana Knorr von Rosenrotha, czy mistycznych poetów śląskiego baroku – Martina Opitza, Daniela Czepkę von Reigersfelda, Andreea Gryphiusa czy nawet Johannes Schefflera. Nie przeoczmy mistyków o proweniencji ludowej, choć wielkiej, jak Jacob Boehme czy mniej znany Hans Risch. A też śląskich pansofistów, podtrzymujących nauki Johannes Amosa Komensky'ego. Wreszcie znanych za ledwie z imienia tajemniczych śląskich walonów – wędrownych alchemików, czy laborantów – mistycznych lekarzy. Wspomnieć też trzeba interesujących, choć minorum gentium, Walentego Rozdzińskiego czy Mikołaja z Gór. I wiele, wiele innych postaci i zjawisk. To

sel, dem malenden „Rosenkreuzer“ aus Janow und der gesamten Bandbreite von mystischen Tendenzen im Volk hatten wir persönlichen Kontakt.

Ich schreibe in der Mehrzahl, weil von ONEIRON die Rede ist, von den fünf Personen, die das Schicksal im Frühjahr 1967 zusammengeführt hat. Jede von ihnen war einzigartig, hatte ihr besonderes persönliches Profil und eigene Ansichten. Neben der Tatsache, dass uns der Ort, unsere Berufe und unsere Interessen verbanden, gab es doch vieles, das uns voneinander unterschied. Die allzeit schöne und junge Urszula Broll hatte die meisten und bedeutendsten künstlerischen Erfolge und besonderes Interesse an der Anthroposophie. Sie war damals die Gattin von Andrzej Urbanowicz, der als Kind aus Wilna nach Schlesien gekommen war. Obwohl nicht der älteste unter uns, zeichnete ihn ein väterliches Erscheinungsbild aus. Er ist der Initiator unseres Bundes, der sich mit Magie, Alchemie und der Tiefenpsychologie von Jung beschäftigte. Zygmunt Stuchlik (der Nachname ist auch in Mähren anzutreffen) gab seine geistlich-theologischen Bestrebungen zu Gunsten der Kunst auf. Dieser Schritt hinterließ Spuren in seiner geheimnisvollen, mit einem Gerechtigkeitsempfinden verknüpften Gedankenwelt. Der diplomierte Künstler Antoni Halor hatte sich dafür entschieden, zusätzlich den Beruf des Filmregisseurs auszuüben, wodurch unser Kontakt erschwert wurde. Doch er brachte ein bißchen von der großen Welt in unseren Kreis. Schließlich ich selbst, der jüngste von uns allen, damals noch Student an der Kunstakademie mit einer Schwäche für die Mystik des Orients. Die Nähe meines Wohnsitzes zu Urbanowicz hatte positive Auswirkungen auf unsere Zusammenarbeit.

Ich denke, dass wir alle unsere Mitgliederzahl von fünf als zu gering empfanden. In der Hoffnung auf eine Vergrößerung unserer Gruppe blieben wir ein offener Kreis und hatten zeitweise recht viele Mitwirkende. Aber an der Realisation des Projektes, das wir von Beginn an „Schwarze Karten“ nannten, nahmen nur fünf Personen teil. Wir begannen früh, im Spätherbst 1967, doch es zog sich über zwei Jahre hin. Nachdem wir damit begonnen hatten, war es für neue Teilnehmer bereits zu spät. Und dabei ist es auch geblieben. Doch um genau zu sein, war die Anzahl derer, die zu einem gewissen Grad in unsere Tätigkeit eingeweiht waren, um mindestens ein Dutzend höher, nämlich Mariusz Tchorek, der Kunstkritiker und Philosoph aus Warschau; Zdzisław Beksiński, damals ein noch recht unbekannter Künstler aus Sanok; Andrzej Kostrzołowski, Kunstkritiker aus Posen; die Künstler Hanna Keyha und Zygmunt Lis; der Maler Norbert Witek; in geringerem Umfang Wojciech Skrodzki. In der Loge der Dichter erschienen Jerzy Illg, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz und andere. Aus weiteren Kreisen erwähne ich die mit uns sympathisierenden Stefan Morawski, Jerzy Prokopiuk und Jacek Woźniakowski. Darüber hinaus gab es viele, die unseren Kreis vorübergehend unterstützten. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, ein vollständiges Verzeichnis dieser Personen anzufertigen. Es bestand keine formale Ordnung und Bindung neben der Freundschaft und der gemeinsamen – mehr oder weniger ausgeprägten – Offenheit für den Einfluß von Venus, Merkur und Jupiter.

wszystko zajmowało nas niezmiernie, ale odkrywanie tego bogactwa mieliśmy dopiero przed sobą. Najpierw należało poczynić pierwsze kroki. Natomiast jeśli idzie o ezoteryków mniej lub bardziej współczesnych, w tym zasłużony krąg okultystów z Wisły; malujących „różokrzyżowców” z Janowa i cały wachlarz mistycznych skłonności ludowych, z tym mieliśmy do czynienia osobiście.

Piszę tu w liczbie mnogiej, bo mam na myśli ONEIRON, czyli owych pięć osób, które losowym zrządzeniem spotkały się wiosną 1967 roku. Każda z nich pojedyncza, z profilem osobistych predestynacji i punktów widzenia. Bo poza tym, że wiązało nas miejsce, zawody oraz inklinacje, wiele jednak różniło. Nieustająco piękna i młoda Urszula Broll miała w naszym gronie najdłuższy i najznaczący dorobek artystyczny oraz sympatyzowała z antropozofią. Była wtedy małżonką Andrzeja Urbanowicza, który na Śląsk trafił z Wilna jako dziecko. Choć nie był najstarszym wśród nas, wyróżniał się patriarchalną powierzchownością. To inicjator naszego związku, zaabsorbowany magią, alchemią i Jungowską psychologią głębi. Zygmunt Stuchlik (nazwisko spotykane również na Morawach) zrezygnował ze swych wcześniejszych aspiracji duchowno-teologicznych na rzecz sztuki. Zostawiło to ślad w jego tajemniczej wyobraźni splatającej się z poczuciem prawości. Dyplomowany artysta Antoni Halor wybrał dodatkowo zawód reżysera filmowego. To drugie nieco kolidowało z częstotliwością naszych kontaktów, ale też wносиło szczyptę światowości w nasz peryferyjny świat. Wreszcie ja sam, najmłodszy z pięciorga, wówczas jeszcze student Akademii Sztuk Pięknych, mający słabość do mistyki orientu. Byłem na tyle bliskim sąsiadem Urbanowiczów, że odbiło się to korzystnie na naszym współdziałaniu.

Myślę, że wszystkim nam ta liczba 5 wydawała się zbyt skromna. Z nadzieją na jej powiększenie, pozostawaliśmy kręgiem otwartym i chwilami nawet dość licznym. Ale w realizacji projektu, który zrazu nazwaliśmy Czarne Karty, uczestniczyło tylko pięć osób. Rozpoczęliśmy go wcześniej, późną jesienią 1967 roku. Realizacja przeciągnęła się na dwa lata. W jej trakcie było za późno na dopuszczenie nowych udziałowców. I tak pozostało. Ale dla ścisłości, galerię sprzymierzeńców należy uzupełnić o co najmniej kilkanaście osób, w różnym stopniu wtajemniczonych w nasze działania. A więc – Mariusza Tchorka, krytyka artystycznego i filozofa z Warszawy; Zdzisława Beksińskiego, wówczas mało jeszcze znanego malarza z Sanoka; Andrzeja Kostołowskiego, krytyka sztuki z Poznania; artystów Hannę Keyhę i Zygmunta Lisa; malarza Norberta Witka; w mniejszym stopniu Wojciecha Skrodzkiego. W łozy poetów pojawiali się Jerzy Illg, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, nie mówiąc o innych. Z dalszych kręgów wspominam sympatyzujących z nami Stefana Morawskiego, Jerzego Prokopiuka czy Jacka Woźniakowskiego. Było też niemałe grono efemerycznych kolaborantów i z tego powodu kompletna lista tych osób nie jest dziś wykonalna. Nie istniały jakieś formalne rygory ani związki poza stosunkiem

An dieser Stelle lasse ich mich dazu verleiten, die Archäologie dieses Projektes zu beschreiben, obwohl dazu im Verlauf des Textes später noch Näheres gesagt wird. Die Schwarzen Karten, in ihrer Anzahl den 30 Buchstaben des polnischen Alphabetes entsprechend, bestanden tatsächlich aus schwarzem Karton und sind alle von Andrzej Urbanowicz im Format 70 x 70 cm angefertigt worden. Er war der eigentliche Initiator dieser Aktion. Er hat auch dafür gesorgt, dass der Austausch der Karten zwischen den Projektteilnehmern gleichzeitig erfolgte, nachdem sie darauf dem jeweiligen Buchstaben entsprechende Piktogramme aufgetragen hatten. Die einzige erlaubte Farbe, neben den neutralen Gold und Silber, war Weiß. Dieses ein wenig dadaistisch anmutende Lexikon (die Bezeichnung Lexikon ist ganz zu Beginn entstanden) war das Feld für unser ideelles und ästhetisches Bekenntnis; auch führte es zum Dialog und lehrte uns, in Harmonie zusammenzuarbeiten. Der Grundsatz unserer Unternehmung war allen Teilnehmern vertraut, besonders mir, da ich im Jahre 1967 ein Bild (derzeit im Besitz von Andrzej Urbanowicz) mit dem Titel „Nacht – Lilith“ auf schwarzem Hintergrund und im selben Format wie die Schwarzen Karten gemalt hatte. Es unterschied sich von diesen einzig darin, dass ich eine breite Palette an Farben verwendet habe. Über bestimmte Karten führten wir ausgedehnte Diskussionen. Es fanden regelmäßig Seminare mit ausgewählten Themenschwerpunkten statt. Einem Großteil der Karten, wenn auch nicht allen, war eine eigene Sitzung gewidmet. Als wir die Arbeit aufnahmen, kannten wir ihr eigentliches Ziel noch nicht. Es war demzufolge eine gewissermaßen zweckfreie Tätigkeit, deren Sinn wir erst zum Schluss erkennen sollten.

Neben der Teilnahme an diesem Projekt betätigten wir uns alle künstlerisch mit öffentlichen Ausstellungen und zusätzlichen Aktivitäten – Lesungen, Vorführungen, Mysterien, Ritualen oder verschiedenartigen intellektuellen Provokationen und Skandalen. Dabei traten wir nicht als Gruppe auf, und solche Tätigkeiten mussten nicht in unsere Protokolle aufgenommen werden, auch wenn eine Person aus unserem Kreis daran beteiligt war. An dieser Stelle muss ich anmerken, dass unser Bund lange Zeit weniger einen konspirativen als einen nach innen gerichteten Charakter besaß. Bis zu einem bestimmten Zeitpunkt war es nicht notwendig, unser Bündnis nach außen kundzutun. Es war nur für die erkennbar, die aus unterschiedlichen Gründen mit uns in näheren Kontakt traten.

Eine unserer wichtigsten Tätigkeiten war die Verbreitung von Texten im Sinne unserer grundlegenden Idee: dem Geheimnis, der Suche nach den Quellen und dem freien Ausdruck des Geistes. Noch vor der Aufnahme unserer gemeinsamen Arbeit, die nach dem Vorbild der früheren Gruppe „ST-53“ auch einen nach innen gerichteten didaktischen Charakter hatte, verlieh jeder einzelne von uns, von einem eigentümlichen oder bedeutenden Text begeistert, dieser Erkenntnis selbstständig den passenden Ausdruck. Dies ruft mir Erinnerungen an handschriftlich abgeschriebene, zusammengenäherte und geschmückte Bücher ins Gedächtnis, vor allem an die Erzählungen Gustav Meyrinks, die von Antoni Halor finanziert wurden. Auch die Kataloge zu den Ausstellungen von

przyjaźni i wspólną wszystkim – w stopniu większym lub mniejszym – otwartością na influencję Wenery, Merkuriusza i Jowisza.

Szczegółowo jest o tym mowa gdzie indziej, ale tutaj pokuszę się o archeologię tego projektu. Czarne Karty, w liczbie równej literom polskiego alfabetu, były rzeczywiście czarnymi kartonami, formatu 70 x 70 centymetrów, przygotowanymi chyba w całości przez Andrzeja Urbanowicza. Właściwie to on był inicjatorem tej akcji. On także synchronizował wymianę kart między uczestnikami projektu, którzy nanosili na nie, odpowiednio do litery, hasła-piktogramy. Dopuszczalna była wyłącznie biel oraz chyba neutralne srebro i złoto. Ten nieco dadaistyczny leksykon (nazwa leksykon pojawiała się na początku) był polem naszego wyznania, tak ideowego, jak estetycznego; a równocześnie dialogu i nauką zgodnej pracy. Zasada przedsięwzięcia była bliska wszystkim uczestnikom, a mnie również z tego powodu, że w roku 1967 wykonałem malowidło (obecnie w posiadaniu A. Urbanowicza) o tytule: Noc-Lilith, na czarnym tle, bodaj tego samego formatu co Czarne Karty, tyle że posługiwałem się szeroką paletą barw. Nad poszczególnymi Kartami toczyliśmy rozległe debaty. Odbywały się regularne seminaria, z rozłożonym ciężarem szczegółowych tematów. Może nie każdej, ale większości Kart poświęcona była osobna sesja. Przystępując do tej pracy, nie znaliśmy właściwie jej celu. Był to więc czyn czysto bezinteresowny, którego sens mieliśmy poznać dopiero na końcu.

Pomijając uczestnictwo w projekcie Czarnych Kart, wszyscy praktykowali osobistą twórczość artystyczną oraz wystawy publiczne, którym z reguły towarzyszyły działania dodatkowe – odczyty, demonstracje, misteria, rytuały lub różnego kalibru prowokacje intelektualne i skandale. Wówczas nie występowaliśmy jako grupa, a sam taki fakt nie musiał być wciągany do naszych protokółów, nawet jeśli współdziałała w nim inna osoba z naszego grona. Tu muszę wtrącić, że przez długi czas nasz związek miał charakter nie tyle konspiracyjny, co „wewnętrzny”. Nie było – do pewnej chwili – potrzeby zewnętrznego manifestowania naszego sojuszu. Widoczny stawał się on dla tych, którzy z różnych powodów wchodzili z nami w bliższe relacje. Jednym z ważniejszych frontów naszej pracy było upowszechnianie tekstów w duchu naszych fundamentalnych idei: tajemnicy, poszukiwania źródeł i swobodnej ekspresji ducha. Jeszcze przed formalnym akcesem do wspólnej pracy, która – jakby za wzorem dawnej grupy ST 53 – miała również wewnętrzny charakter dydaktyczny, każdy z nas na własną rękę, zachwywszy się jakimś osobliwym lub znaczącym tekstem, dawał temu stosowny wyraz. Pamięć podsuwa mi, na przykład, książeczki ręcznie przepisywane, zszywane i zdobione, szczególnie opowiadania Gustava Meyrinka, własnym sumptem wytwarzane przez Antoniego Halora. Także katalogi wystaw Zygmunta Stuchlika były małymi antologiami ciekawych tekstów. Podobnie posługiwał się tekstami Urbanowicz, który preparował również „tablice

Zygmunt Stuchlik waren Anthologien interessanter Texte. In ähnlicher Weise verwendete Urbanowicz Texte und entwarf darüber hinaus „didaktische Tafeln“ aus dem Bereich der Kabbala oder der Alchemie. Ich selbst erstellte ähnliche Objekte. Aus dieser gemeinsamen Neigung entstand bereits zu Beginn ein System von Brücken zwischen uns, das das gegenseitige Verständnis erleichterte. Eine weitere Gemeinsamkeit war unsere besondere Beziehung zum Mythos des Großen Buches als einem Symbol des verlorengegangenen Wortes, das es zu suchen oder wiederherzustellen gilt. Ins Spiel kamen bestimmte literarische Texte – ein Kanon mystischer Schriften, wissenschaftlicher Arbeiten und seltener okkultistischer Schriften, für die der offizielle Buchmarkt damals in Polen völlig verschlossen war. Im Gegensatz zu Chuang-tse oder bestimmten Werken von Giordano Bruno, die mehr Glück hatten, waren zeitgenössische Schriftsteller wie Carl Gustav Jung, Gustav René Hocke, Rudolf Steiner, Frances Yates oder Karl Tröger überhaupt nicht in polnischer Sprache erhältlich. Darüber hinaus schrieb jeder von uns seine eigenen Texte in der Überzeugung, dass viele Ausdrucksformen gebraucht werden, um die Kunst wirkungsvoll zu übermitteln, und dass sie unter den damaligen Umständen mit einer totalen Sprache operieren sollte. Sicherlich entstand dadurch die Bereitschaft zum Happening, bei dem das mit dem Wort verbundene Bild, die provozierte Situation und das paratheatralische Auftreten, welches nicht selten von musikalischen Effekten unterstützt wurde, unseren Absichten nahe kam.

Während ich das alles erwähne, muss ich auf die besonders ertragreiche Zusammenarbeit mit Andrzej Urbanowicz hinweisen, die nicht nur dadurch zustande kam, dass wir einander räumlich nahe waren und die entsprechende Zeit zur Verfügung hatten, sondern auch durch die Verbundenheit mit den Gründungsideen unserer Gruppe. Unsere Debatten und Wortwechsel wurden auch durch unterschiedliche Ansichten und unser unterschiedliches Temperament angeregt. Zu Beginn unseres gemeinsamen Wirkens lag unser Hauptinteresse in der westlichen esoterischen Tradition, nämlich im Hermetismus und der breit verstandenen Theosophie. Jedoch wurde es mit der Zeit um die Geistigkeit des Orients erweitert, da der östliche Mystizismus für viele auch ein Zeichen der Zeit in jener Epoche war. Damals wurden diese beiden Traditionen übrigens nicht als Widerspruch angesehen. Vielmehr wurde nach Gemeinsamkeiten zwischen ihnen gesucht. Ebenso führten wir in unserem Kreis ständig eine Debatte, in der die esoterischen Pole sich aneinander rieben und sich doch einander näherten. Der von Urbanowicz in der Interpretation durch Griegorii Osipowicz Mebes (GOM) verbreitete Marseiller Tarot stand überhaupt nicht im Widerspruch zum Tibetanischen Totenbuch und dem Tao-te-king, Schriften, die wir mühevoll ins Polnische übersetzten und in einer winzigen Auflage in Maschinenschrift vervielfältigten. Wir mussten eine Schreibmaschine benutzen, da die damaligen politischen Machthaber das Drucken monopolisierten. Unsere Publikationen zirkulierten ähnlich wie die in zwei Exemplaren herausgegebenen losen Textsammlungen zu verschiedenen

didaktische“ z zakresu kabały lub alchemii. Ja sam także konstruowałem podobne obiekty. Ta wspólna nam słabość stała się już na początku systemem mostów, ułatwiającym porozumienie, podobnie jak wspólny nam nabożny stosunek do mitu Księgi jako symbolu utraconego słowa, którego należy poszukiwać lub odtworzyć. W grę wchodziły określone teksty literackie – kanon piśmiennictwa mistycznego, rozprawy naukowe, okultystyczne cymelia, dla których oficjalny rynek wydawniczy w Polsce był wtedy bezwzględnie zamknięty. Mniejsza o Czuang-tsy czy pewne dzieła Giordano Bruno, które miały więcej szczęścia, ale współcześni – Carl Gustav Jung, Gustav René-Hocke, Rudolf Steiner, Frances Yates czy Karl Tröger – w ogóle nie byli dostępni w języku polskim. Ponadto wszyscy pisaliśmy własne teksty, podzielając przekonanie, że dla pełni swego przesłania sztuka wymaga wielu sposobów ekspresji i w ówczesnych okolicznościach winna operować językiem totalnym. Zapewne stąd wzięła się nasza gotowość do happeningu, gdzie obraz połączony ze słowem, sytuacją sprowokowaną i działaniem parateatralnym, nierzadko wspieranym efektem muzycznym, stawał się bliski naszych założeń.

Wspominam to wszystko, mając też na uwadze szczególną owocność mojej współpracy z Andrzejem Urbanowiczem. Jej przyczyna tkwiła nie tylko w tym, że byliśmy w bliskim kontakcie przestrzennym i dysponowaliśmy odpowiednimi zasobami czasu. Liczyło się także oddanie założycielskim ideom naszej grupy. Różnice w poglądach i temperamentach również stymulowały nasze debaty i spory. W początkowym okresie naszej kolektywnej działalności gros zainteresowania wypadało na tradycję ezoteryki zachodniej, a więc na hermetyzm czy teozofię w szerokim rozumieniu. Jednak z upływem czasu nasze kąty widzenia rozszerzyły się także na duchowość orientu. Bo też wschodni mistycyzm był jednym spośród wielu signum temporis tamtej epoki, która zresztą nie przeciwstawiała sobie tych dwóch tradycji, lecz szukała pokrewieństw między nimi. Także i na gruncie naszego zespołu toczyła się permanentna debata, w której ezoteryczne bieguny ścierały się, ale i zbliżały do siebie. Rozpowszechniany przez Urbanowicza tarot marsylski z egzegezą GOM-a wcale nie sprzeczał się z Tybetańską Księgą Zmarłych czy Tao-te-king, które mozolnie przekładaliśmy na polski i wydawali w mikroskopijnych nakładach maszynopisowych. Bo w tamtym czasie dostęp do maszyn drukarskich był zazdrośnie zmonopolizowany przez władzę polityczną. Nasze publikacje krążyły, podobnie jak wydawane w dwóch egzemplarzach luźne zbiory tekstów na różne tematy. Prowokacyjny tytuł tego „pisma” – **NOWE BEZPRETENSJONALNE PISMO ŚWIĘTE** – w pewnym momencie przeniosło się na już ukończone Czarne Karty. Z potrzeby nazwania wystawy, na której je pokazaliśmy w Galerii Współczesnej (Warszawa, 1970), użyliśmy tytułu **NOWE BEZPRETENSJONALNE PISMO ŚWIĘTE W OBRAZKACH**, co zresztą wskutek interwencji, już to cenzury, już to organizatora wystawy

Themen. Den provozierenden Titel dieser „Schrift“, der DIE NEUE ANSPRUCHSLOSE HEILIGE SCHRIFT lautete, übernahmen wir zu einem bestimmten Zeitpunkt für die bereits fertiggestellten Schwarzen Karten. Da wir einen Titel für die Ausstellung der Karten in der Warschauer Galerie für moderne Kunst im Jahre 1970 benötigten, verwendeten wir den Titel DIE NEUE ANSPRUCHSLOSE HEILIGE SCHRIFT IN BILDERN. Auf Grund der Intervention der Zensur und des Organisators der Ausstellung, Janusz Bogucki, änderten wir den Titel schließlich in DAS NEUE ANSPRUCHSLOSE CHAOS IN BILDERN. In einem anderen Teil der Galerie wurden gleichzeitig die Gemälde von Zdzisław Beksiński zum ersten Mal in Warschau ausgestellt. Damals traten wir noch nicht unter dem Namen ONEIRON auf. Dieser Name, den wir dem Titel einer Erzählung eines Schriftstellers aus Kattowitz entnommen haben, erschien erst, als die Gruppe bereits bestand, und kam dadurch zustande, dass wir einen Titel für eine unserer Ausstellungen bzw. eine unserer Katalogpublikationen benötigten. Ein anderes Charakteristikum war unser Desinteresse daran, uns selbst einen Namen zu geben. Seit unsere Gemeinschaft bestand, gab es viele verschiedene Namensvorschläge (z. B. TAON, was für Tantrisches Wissenschaftliches Zentrum stand; LIGA DER GEISTIGEN WAHRNEHMUNG, deren Abkürzung LSD eine drastische Anspielung auf psychotrope Experimente war, oder GALERIE OHNE ORT), aber sie verflogen, ehe sie sich festigen konnten. Sie bezogen sich auch auf andere Unternehmungen, an denen wir nicht zwangsläufig alle beteiligt waren, und manchmal wirkten auch Personen daran mit, die nicht unserem Kreis angehörten. Folglich muß, wenn von der Gruppe ONEIRON die Rede ist, darauf hingewiesen werden, dass sie einen Komplex von verschiedenen Ereignissen und Handlungen umfasst, die besser nicht unter einem einzigen Namensschild betrachtet werden.

Erwähnt werden muss auch, dass einer der größten Befürworter des Namen ONEIRON Stanisław Piskor war, der, bald nachdem er sich unserem Kreis angenähert hatte, bemüht war, doktrinäre Inhalte einzuführen. In seinen Überlegungen hatte der Name der Gruppe eine enorme Bedeutung. Selbstverständlich ging es ihm dabei um sein Ansehen auf den Kunstmarkt. Dies ließ sich nicht mit dem von uns eingeschlagenen Weg in Einklang bringen. Aber, wie ich bereits erwähnt habe, befanden wir uns schon in der Endphase. Wir steuerten immer mehr in die Richtung des Buddhismus, im wortwörtlichen religiösen Sinne. Rein künstlerische Angelegenheiten verloren zunehmend an Bedeutung, und wir waren nicht motiviert genug, um sie auf einer gemeinsamen Ebene fortzuführen.

An dieser Stelle sei auch erwähnt, dass unsere künstlerischen und außerkünstlerischen Aktivitäten mit dem damaligen alternativen Lebensstil, soweit dieser im Kommunismus möglich war, sympathisierten. Wir waren nicht im Geringsten mit dem offiziellen System verbunden und fühlten uns eine Zeit lang sogar von ihm bedroht. Wir hatten nämlich die Unabhängigkeit gewählt und waren keine politischen oder beruflichen Konjunkturritter. Aus diesem Grunde sympathisierten

(Janusza Boguckiego), ostatecznie brzmiało NOWY BRZPRETENSJONALNY CHAOS W OBRAZKACH. W innej części galerii odbywała się równocześnie pierwsza wystawa warszawska obrazów Z. Beksińskiego. Bodaj wtedy jeszcze nie działaliśmy pod nazwą ONEIRON. Ta nazwa, zapożyczona z tytułu opowiadania jednego z katowickich pisarzy, pojawiła się dopiero w kadencji istnienia grupy i była podyktowana potrzebą nazwania jednej z naszych zbiorowych wystaw czy jakiejś publikacji katalogowej. Innym charakterystycznym faktem był z naszej strony brak większej potrzeby samookreślenia się przez nazwę. W czasie istnienia naszego zespołu pojawiały się różne propozycje (n.p. TAON, co miało oznaczać Tantrycki Ośrodek Naukowy, LIGA SPOSTRZEŻEŃ DUCHOWYCH, której skrót był dosadną aluzją do eksperymentów psychotropowych, czy GALERIA BEZ MIEJSCA), ale przemijały one, zanim zdążyły się utwalić. Bo też zazwyczaj dotyczyły węższych przedsięwzięć, niekoniecznie obejmujących całą naszą piątkę, a czasem dopuszczających osoby spoza naszego kręgu. Zatem, mówiąc o grupie ONEIRON pamiętajmy, że obejmuje ona kompleks zróżnicowanych zdarzeń i działań, których nie należy konsolidować pod jednym szyldem. Wymownym jest także fakt, że najgorętszym zwolennikiem nazwy ONEIRON był Stanisław Piskor, który w niedługim czasie zbliżenia do naszego kręgu usiłował zaszczerpić treści doktrynerskie. W jego kalkulacjach nazwa grupy miała ogromne znaczenie. Chodziło oczywiście o jego desygnat na rynku sztuki. To nie była nasza droga. Ale – jak wspominałem – był to już okres schyłkowy. Coraz wyraźniej rysował się kurs na wartości buddyjskie, w dosłownym, religijnym sensie. Sprawy sztuki stricte traciły na znaczeniu i nie było silnej motywacji do kontynuowania ich na planie kolektywnym.

Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że nasza aktywność artystyczna i pozaartystyczna pozostawała z sympatią do ówczesnego życia alternatywnego na tyle, na ile możliwe to było w sytuacji komunizmu. Nie byliśmy w żaden sposób związani z systemem oficjalnym, a nawet chwilami czuliśmy jego grozący palec. Naszym wyborem była bowiem niezależność, a nie polityczny czy zawodowy koniunkturalizm. Stąd również podtrzymywaliśmy alians z ruchem hippies i jego łągodną rewolucyjnością. Wszystkie zdarzenia, o których części była tu mowa, koncentrowały się wokół Katowic, jakkolwiek w miarę nowych doświadczeń wchodziliśmy we współdziałanie z podobnymi inicjatywami w innych rejonach kraju. Ale skalę tych zbliżeń ograniczał fakt, że wszędzie – z wyjątkiem naszego kręgu – kładziono akcent na sukces artystyczny, co oznaczało względną akceptację władz i stosowny tego wyraz finansowy. Jeśli idzie o nas, wszelkie koszty działalności pokrywaliśmy sami. Nic zatem dziwnego, że w faktografiach artystycznych tamtych lat, jeśli nawet uwzględnia się osobistą twórczość członków naszego kolektywu, to o nim samym z reguły jest niewiele, jeśli w ogóle.

Pomiędzy rokiem 1973 a 1974 aktywność zespołowa naszej grupy właściwie wygasła zupełnie. Nie zamarły

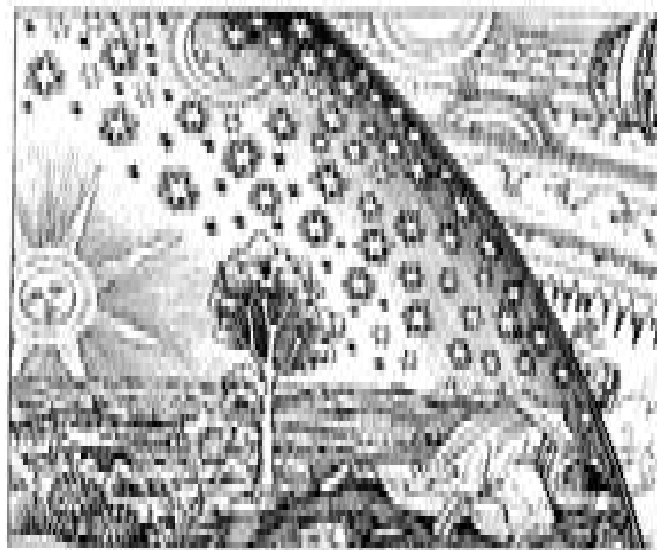
wir mit der Hippie-Bewegung und deren friedlichen Revolutionsgedanken. Alle hier beschriebenen Ereignisse fanden im Umkreis von Kattowitz statt, obwohl wir, in der Absicht neue Erfahrungen zu gewinnen, die Zusammenarbeit mit ähnlichen Initiativen aus anderen Regionen des Landes aufnahmen. Doch diesen Annäherungsversuchen setzte die Tatsache Grenzen, dass dort, anders als bei unserem Kreis, Wert auf künstlerischen Erfolg gelegt wurde, für den die bedingte Akzeptanz durch die Machthaber und deren finanzielle Unterstützung Voraussetzung war. Dagegen trugen wir alle mit unserer Arbeit verbundenen Kosten selbst. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich in den künstlerischen Daten- und Faktensammlungen über jene Jahre, selbst wenn das persönliche künstlerische Schaffen der Mitglieder unserer Gemeinschaft berücksichtigt wird, über sie selbst nicht viel findet.

Zwischen 1973 und 1974 wurden die gemeinsamen Aktivitäten unserer Gruppe vollkommen eingestellt. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Teilnehmern blieben bestehen, aber es fehlten die Themen und die Motivation für weitere gemeinschaftliche Unternehmungen. Man kann auch behaupten, dass es an der Zeit war, unser Programm in individueller Form weiterzuführen. In gewissem Sinne war der Vorrat an einst verbindenden Ideen erschöpft. Demgegenüber nahmen die ehrgeizigen Bestrebungen der einzelnen Mitglieder und ihre privaten Möglichkeiten zu. Die Dramatik des Lebens beschränkte die freien Tätigkeiten der Freunde. Der Wert der in der Vergangenheit gemeinsam gewonnenen Erfahrung stand außer Frage, aber die Zukunft brachte neue Perspektiven mit sich.

Zum Abschluß möchte ich noch einige erklärende Worte über die Graphik am Anfang des vorliegenden Aufsatzes sagen. Unabhängig davon, dass sie nahezu jedem von uns in der Schulzeit begegnet ist und die Möglichkeit gegeben war, sich über ihren spezifischen Sinn Gedanken zu machen, ist sie zum Sinnbild für zahlreiche Tätigkeiten innerhalb unseres Kreises geworden. Obwohl es ein bekanntes und künstlerisch vollkommenes Bild ist, trägt es verschiedene Titel oder wird häufig auch unbetitelt gelassen. So weit ich weiß, ist es ein anonymes Werk. In Anbetracht der inhaltlichen Eigenart und der Schönheit ist es sehr erstaunlich, dass der Künstler nicht bekannt ist. Jedoch hinderte uns nichts daran, uns auf seine grundlegenden Aussagen zu berufen: die Positionierung des Menschen im Weltall; seine Beziehung zum symbolischen Sinn der Existenz; die Bereitschaft, den Schleier zu zerreißen; die charakteristische Ausdrucksform für die Kunstentwicklung vom Mittelalter zur Renaissance; die Ermunterung zu einer verwegenen Betrachtung des Universums. Wir berücksichtigten sogar einen so zufälligen Aspekt wie die künstlerische Anonymität. Obwohl ich nicht versucht habe, die Art unserer Tätigkeiten im Rahmen von ONEIRON zu präzisieren, kann ich guten Gewissens auf ihre Quelle verweisen: sie befindet sich genau in dieser Graphik, und selbst mit den treffendsten Worten kann man sie nicht anschaulicher beschreiben. Und dahinter kann ich nur einen Punkt setzen.

koleżeńskie kontakty między jej uczestnikami, ale zabrakło treści i motywacji do dalszych działań kolektywnych. Można też powiedzieć, że przyszedł czas na kontynuację naszego programu w formie indywidualnym. W pewnym sensie wyczerpał się zasób spraw niegdyś absorbujących. Przybyło natomiast aspiracji i możliwości prywatnych. Sam dramatyzm życia ograniczał swobody działania przyjaciół. Wartość wspólnego doświadczenia w przeszłości była poza dyskusją, ale przyszłość niosła ze sobą jakościowo nowe perspektywy.

Na zakończenie pozostaje mi jeszcze dodać kilka słów wyjaśnienia odnośnie ryciny umieszczonej na wstępie niniejszego szkicu. Niezależnie od tego, że niemal każdy trafił na nią w czasie szkolnym i mógł się zamyślić nad jej specyficznym przesłaniem, stała się ona emblematem dla różnych działań podejmowanych w kręgu naszej grupy. Jakkolwiek popularny i artystycznie doskonały jest to obrazek, funkcjonuje pod rozmaitymi tytułami, a często wręcz bez tytułu. O ile mi wiadomo, nigdy nie została rozstrzygnięta kwestia jego autorstwa, przeto uważa się go za twór anonimowy. Zważywszy na osobliwość i piękno jego treści, musi to budzić zdumienie. Nic jednak nie przeszkadzało nam w odwołaniu się do zasadniczych jego 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. Pod uwagę braliśmy nawet wzgląd tak przypadkowy, jak anonimowość działania artystycznego. Jeśli wcześniej nie próbowałem uściślić natury naszych działań w ramach ONEIRONU, to teraz spokojnie mogę wskazać na ich źródło: znajduje się ono właśnie w tej rycinie i nawet najbardziej skądinąd słowa nie są w stanie wyrazić ich bardziej obrazowo, zacznem pozostawić mi tylko postawić kropkę.





Spiele der Vorstellungskraft. Über das Projekt der Schwarzen Karten

Der Zyklus der mit seltsamen Bildern, Symbolen und Aufschriften ausgefüllten Schwarzen Karten (auch als Lexikon, Enzyklopädie, Die Neue Anspruchslose Heilige Schrift in Bildern bzw. Das Neue Chaos in Bildern bezeichnet) ist in der Zeit vom Dezember 1967 bis Oktober 1969 entstanden. Dieser Zyklus war ein gemeinsames Werk von fünf ober-schle-sischen Künstlern: Urszula Broll, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Andrzej Urbanowicz und Henryk Waniek. Der Handlungsort des Kreises Oneiron,¹ wie dort mit der Zeit das Phänomen des unabhängigen Denkens genannt wurde, war die Künstlerwerkstatt von Urszula Broll und Andrzej Urbanowicz in der Piastowska-Straße in Kattowitz.² Zu ihrem Selbstbildungsprogramm zählten gemeinsame Treffen und Diskussionen, aber auch Übersetzungen von in polnischer Sprache nicht erhältlichen Publikationen. Das Ziel war die geistige Revolution und die innere Umwandlung.³ Ihre Themen waren: Ägypten, Tibet, Tantra, Kabbala, Alchemie, Magie, Hermes, Jung, Kubin, Hesse, Meyrink, LSD... Der Kreis Oneiron verwirklichte sich durch gemeinsame künstlerische Tätigkeiten in den Jahren 1965-1976, vor allem durch Happenings, die einen recht dadaistischen Charakter besaßen (z.B. dynamische Vernissage, Leiden und Tod von Jeanne d'Arc, Salvador Dali), durch mysteriöse Darbietungen, vor allem aber durch das geheimnisvolle Projekt der Schwarzen Karten, welches das künstlerische Manifest und das geistige Porträt des Kreises war.⁴

Die eigentliche Idee der Schwarzen Karten war wahrscheinlich die Fortsetzung von André Bretons (1896-1966) Gedanken über die Kunst und Magie.⁵ Laut Breton wurde die durch die zivilisatorische Entwicklung verdrängte Magie von den Surrealisten wiederentdeckt.⁶ Vor allem sollten die bildenden Künste und die Poesie als magische Welten der Vorstellungskraft von der Ästhetik, Ethik und Ideologie der bürgerlichen Gesellschaft befreit werden.⁷ Im Schlusswort des zweiten Manifests des Surrealismus (1930) forderte Breton eine „tiefgreifende, echte Okkultation des Surrealismus“. Er betonte dabei die Bedeutung surrealistischer „Gesellschaftsspiele“, kollektive Zeichnungen, die es ermöglichten, einen „gemeinschaftlichen Gedanken zu bilden“.⁸ Über die künstlerische und ideologische Verbindung des Kreises Oneiron zum Surrealismus schrieb Henryk Waniek (2001): „Falls man zu unserem Unterfangen [Die Schwarzen Karten] irgendwelche Parallelen suchen sollte, so fände man darin das Echo des Surrealismus, für welchen wir übrigens alle Respekt empfan-

Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart

Cykl Czarnych Kart, wypełniony dziwnymi obrazkami, symbolami i sentencjami (zwany również Leksykonem, Encyklopedią, Nowym Bezpretensjonalnym Pismem Świętym w Obrazach albo Nowym Chaosem w Obrazach), powstał przez prawie dwa lata, od grudnia 1967 do października 1969 roku. Był wspólnym dziełem pięciu górnośląskich artystów: Urszuli Broll, Antoniego Halora, Zygmunta Stuchlika, Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka. Miejscem akcji Kręgu Oneiron¹, bo tak z czasem nazwany został tutejszy fenomen niezależnej myśli, była pracownia artystyczna Urszuli Broll i Andrzeja Urbanowicza przy ulicy Piastowskiej w Katowicach². W ramach programu samokształceniowego organizowano spotkania, dyskusje, przekłady niedostępnych w języku polskim publikacji. Ich celem było szukanie nowej świadomości, przemiana wewnętrzna i rewolucja duchowa³. Tematem: Egipt, Tybet, Tantra, Kabała, Hermes, Magia, Alchemia, Jung, Kubin, Hesse, Meyrink, LSD... Krąg Oneiron urzeczywistnił się we wspólnych działaniach artystycznych w latach 1965-1976: przede wszystkim w happeningach o charakterze dadaistycznym (np. Wernisaż dynamiczny, Męczeństwo i śmierć Joanny d'Arc, Salvador Dali), pokazach-misteriach, a zwłaszcza w tajemniczym projekcie Czarnych Kart, manifestie artystycznym i duchowym portrecie Kręgu⁴.

Sama idea cyklu Czarnych Kart była prawdopodobnie kontynuacją myśli o sztuce i magii André Bretona (1896-1966)⁵. Wedle Bretona zagłuszona przez rozwój cywilizacyjny magia została na nowo odkryta przez surrealizm⁶. Magicznymi światami wyobraźni, wyzwolonej z esetyki, etyki i ideologii społeczeństwa mieszczańskiego, powinna być sztuka imaginatywna, zwłaszcza malarstwo i poezja⁷. W zakończeniu drugiego manifestu surrealizmu (1930) Breton domagał się „głębokiej, prawdziwej okultacji surrealizmu” i podkreślał znaczenie surrealistycznych „gier towarzyskich”, kolektywnych rysunków, prowadzących do „możliwości utworzenia wspólnej myśli”⁸. O związkach artystycznych i ideowych Kręgu Oneiron z surrealizmem pisał Henryk Waniek (2001): „Gdyby do tego naszego przedsięwzięcia [Czarne Karty] szukać jakiejś parenteli, to może byłyby to echa surrealizmu, który zresztą zgodnie respektowaliśmy. Szczególnie jego późną fazę, gdy w latach pięćdziesiątych Breton uległ czarowi okultyzmu i magii...”⁹.

Pomysł surrealistów tworzenia kolektywnych, anonimowych i imaginatywnych rysunków został niewątpliwie

15. Jan., 1968. d.D.

Por. 5. Pat. Andrzej.

Uwz.: opis symbol. Symbolu
min. Park. Pospiecku

15. Febr. 5. 1968. Omn.

Ant.: 1. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 2. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 3. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 4. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 5. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 6. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 7. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 8. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 9. napisy i symbole

z Park. Pospiecku. 10. napisy i symbole

Dyskusja o schemacie spotkania.

Febr. Ursula, Mar.: Sigismundus, Apr.:
Ursula, Mai.: O. Sigmundus, Jun.: O.

Sigismundus, Jul.: O. S. O. Homicus, Aug.:
5. Sigisus, Sept.: Ursula, Oct.: Andreas,

Nov.: Hora., Decem.: Andreas.

Ant.: Tark. Desz.: Największy

22. 050. - Wiekura pospiecku rozwiewa obawy.

12. 11. 1968. hora 21.45.

Nie przygotowane 1 warunku (opis wyk. symbolu). Po prostu
przygotowane - Uwz. proponuje by Sig. & Henryk za-
cz. wieczór. Drugi proponuje Ant

Ant: Projekt scenariusza absolut: o samobójstwie.
Przyjdzie na drugą stronę: Rozmowa o scenariuszu. (o
fabule - uwagi i zastrzeżenia formalne, o postaci bohaterów
scenariuszu, o kierunku finalnej)

Prop: 19. 02. 68 - Spotkanie, c. „O samobójstwach”

d.D. Antoni: scen. filmu anim. „Muzearni” (o opisie
lekkich smiechu aprobaty)

d.D. Antoni: J. d. Borges „Pismo Boga” -

Sigis: „Stycznione zdarzenia Pol. Gora”

Zdanie prawdziwe z Gnomem.

G. J. M. J.

1. Dziękuję i miłosci.
2. Seta x tonisja cze-
minacja i ich j. Lan
nals. Popelaja jst pojedni
cze s dace. Uttery i jst
wielom logelazym

komunii jednej kotrocie.
„Lgas skroniczyc i poimaf
ng gra” - podzialat tele-
brant. Bior do poriggu.

3. W swiatyni. (ciępio)
Ludzie przygotowują się
do zderzenia. Wzajemne
kapatnia z poczuciem nie-
przygotowania. Rozuki-

wonie pisumego silu
matu mozgy. Bopelaci
Dzwot na kapalnic
Okazuje się, że przegani
niektó w nabozenia
jest jstne.
Przostech na taras
4. Zidowla - setka po
mroczno z niawitaj
mi matkami.

Antoni: H, Y, K, U; Y. J, - 4, - 2,
 Andrzej: B, C, F, L, V, Z, - 2, - 1,
 Zygmunt: G, J, D, E, S, Z, - 10, - 5,
 Henryk: X, J, W, M, O, Z, - 6, - 3,
 Urszula: A, Q, N, P, R, K, - 7, - 4,



Andrzej: Biał, Lw, Vogel, Cepulus, Żaba, Fuzja,
 Antoni: Żebra, Jak, Joga, Halor, Uranos, Froska,
 Henryk: Jores, Shakti, Morwa, Kucja, Cwał, Widość,
 Urszula: Pamigi, Kwadrat, Na, Lekin, otoman, Katastrofa,
 Zygmunt: Cryk, Lól, Igła, Grzy, Dżawa, Jójoto,



ed.
 Wejście na sceny. Działni. Słody
 cztowiek - o kadekich narodzi - na
 karkotomnyk odawad - polysto
 pojicie z pomies. Gpacia i pomies.
 kuzgi niezadawanie.

5. Opie wyprawy zaby. Lot w powietrze i
 łagodne opadanie nad drogą i powrót do mig-
 ań gdzie wyrywano zaby.



Jeżeli przewodzący zebraniu nie nakłada sobie obowiązku (poza
 obowiązkowe preferencje) wówczas ent. może mu postawić waru-
 nek do wybetulienia

Henryk: hasło: exubator - strze kocielny. Strze kocielny deprymuje who-
 darcach. Udają że idą w innym kierunku. Niektórzy pytają jednak kto
 że ich mogłoby wejść. Strze kocielny porusza wązki wązki zlanuwa
 nie ludzian nad podług tej długi. Hasło kocielny nie wyuczył. Strze
 ofiera wój drugie kocielny długi. Iaria irodkiem kocielny w Henryk
 ofiana.





den. Insbesondere seine spätere Phase, in der Breton in den fünfziger Jahren dem Zauber des Okkultismus und der Magie erlag...“⁹

Es besteht kein Zweifel daran, dass die surrealistische Idee des kollektiven, anonymen und metaphorischen Erstellens von Zeichnungen vom Kreis Oneiron übernommen wurde. Die Piktogramme der Schwarzen Karten erinnern an die anonymen Zeichnungen des *cadavre exquis* (*köstliche Leiche*). Dies war ein altertümliches Kinderspiel, das ca. 1925 von den Surrealisten übernommen wurde.¹⁰ Es bestand darin, gemeinschaftlich (3-4 Personen) eine gemeinsame Zeichnung zu erstellen und dadurch die gemeinsamen „Bindungen an die äußere wie auch die innere Welt“ zu betonen.¹¹ Die Surrealisten waren einzig am Schaffensprozess, dem Automatismus, Ausschalten des kritischen Verstandes und Einschalten der metaphorischen Fähigkeiten interessiert.¹² Die Zeichnungen des *cadavre exquis*, die in den Kategorien der Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856-1939), der Triebkonzeption und Traumanalyse, interpretiert wurden, stellten für die Surrealisten den Schlüssel zum Unbewussten dar.¹³ Außer der „Handlung des Schaffens“ hatten diese Unternehmungen weder ein Programm noch ein Ziel und die Teilnehmeranzahl blieb zumeist dem Zufall überlassen.¹⁴

Der Zyklus der Schwarzen Karten, bei dem die Buchstaben und die ihnen zugeordneten Piktogramme das „Spielelement“ waren, knüpfte ebenfalls an die didaktischen Schulspiele an, die noch in den 60er Jahren in Oberschlesien populär waren. Diese Spiele bestanden darin, Wörter zu suchen, die mit dem vom Lehrer angegebenen Anfangsbuchstaben begannen. Das Projekt des Kreises Oneiron war womöglich eine Reminiszenz daran, doch war sein Ziel die künstlerische Vision eines symbolischen Lexikons, einer neuen Bilderschrift oder die Idee des Chaos der Bilder: „Im Rahmen unserer Treffen stellte Andrzej [Urbanowicz] die Konzeption des Lexikons vor – jener Schwarzen Karten, deren Buchstabenanzahl derjenigen des Alphabets gleich und die wir mit eigenen bildlichen Ideen füllen sollten. Sie sollten so etwas wie die Höhlenmalerei des 20. Jahrhunderts sein. Ein großes monochromatisches Fresko, verteilt auf einigen zwanzig quadratischen Fragmenten.“¹⁵

Jede Karte wurde einem Buchstaben des polnischen Alphabets zugeordnet, eine feste Anzahl von Projektteilnehmern wurde festgesetzt (fünf Personen), das Maß der Karten wurde vereinheitlicht (70x70 cm), die Farben für die Piktogramme, die als einzige auf dem schwarzen Hintergrund zugelassen wurden, wurden auf gold, silbern und weiß beschränkt.¹⁶ Nicht die einzelnen Piktogramme wurden gemeinschaftlich angefertigt (bei den Surrealisten war es lediglich eine gemeinsame Zeichnung), sondern die Karten als Ganzes, auf die viele Symbole, Bilder und Worte aufgetragen wurden: „Anfänglich erhielt jeder von uns sechs Karten zur Bearbeitung, weil wir zu fünft waren. Die Buchstaben sowie die Reihenfolge des Umlaufs [der Austausch der Karten zwischen den Teilnehmern] wurden per Los zugeordnet (...). Wir setzten voraus, dass jede mindestens einmal in den Händen jedes einzelnen

przejęty przez Krąg Oneiron. Piktogramy na Czarnych Kartach przypominają rysunki *cadavre exquis* (*wyborny trup*). Była to dawna zabawa dziecięca zaadaptowana około 1925 roku przez surrealistów¹⁰, podczas której 3–4 osoby tworzyły wspólny rysunek. Dzieła te miały uświadomić uczestnikom gry „powiązania świata zewnętrznego z wewnętrznym”¹¹. Surrealistów interesował sam proces twórczy, automatyzm, wyłączenie umysłu krytycznego i otwarcie jego zdolności metaforycznych¹². Rysunki *cadavre exquis*, interpretowane w kategoriach psychoanalizy Sigmunda Freuda (1856–1939), koncepcji popędów i analizy marzeń sennych, były dla surrealistów symbolicznym kluczem do świata nieświadomości¹³. Poza „akcją tworzenia” nie miały te przedsięwzięcia określonego celu; przypadkowy był czas, miejsce i liczba uczestników gry¹⁴.

Cykl Czarnych Kart, gdzie elementem „gry” były litery i kojarzone z nimi piktogramy, nawiązywał również do dydaktycznych zabaw szkolnych, znanych na Górnym Śląsku jeszcze w latach sześćdziesiątych. Polegały one na wyszukiwaniu wyrazów rozpoczynających się na literę podaną przez nauczyciela. Projekt Kręgu Oneiron był zapewne jej reminiscensją, ale jego artystyczno-duchową misję stanowiła wizja leksykonu symbolicznego, nowego pisma obrazkowego czy idei Chaosu obrazów: „W ramach naszych spotkań Andrzej [Urbanowicz] przedstawił koncepcję Leksykonu – owych czarnych kart w ilości liter alfabetu, które to karty mieliśmy zapełniać własnymi inwencjami obrazowymi. Miało to być czymś w rodzaju dwudziestowiecznego malarstwa jaskiniowego. Wielki, monochromatyczny fresk, rozłożony na dwudziestu kilku kwadratowych fragmentach”¹⁵.

Każdą kartę podporządkowano jednej literze polskiego alfabetu. Określono stałą liczbę uczestników projektu (pięć osób). Ujednolicono wielkość kart (70x70 cm). Dopuszczono piktogramy na czarnym tle jedynie w kolorze białym, srebrnym i złotym¹⁶. Zespołowo nie były tworzone poszczególne piktogramy (u surrealistów był to tylko jeden wspólny rysunek), ale całe karty, pokryte wieloma różnymi symbolami, obawkami lub słowami: „Na samym początku każdy z nas otrzymał do pracy sześć kart, jako że była nas piątka. Litery zostały przyporządkowane losowo i kolejność zmian również [wymiany kart między uczestnikami] (...). Założyliśmy, że każda karta, raz przynajmniej, musi być w rękach każdego z nas. Oznaczało to, że przynajmniej pięć haseł obrazowych znajdzie się na każdej z nich. W praktyce tych „zmian” było więcej, niektóre karty są wypełnione po brzegi, inne mniej. Dopuszczalne były też obrazowe komentarze do tego, co zostało narysowane przez kogoś innego, lub inne całkiem własne twory”¹⁷.

Akcja tworzenia cyklu Czarnych Kart w dużym stopniu zainspirowana została niektórymi ideami Carla Gustava Junga (1875–1961), zwłaszcza koncepcją archetypów, pierwotnych wyobrażeń zapisanych w nieświadomości zbiorowej i zawierających w sobie fundamentalne ludzkie doświadczenia. Istotne znaczenie dla projektu Czarnych Kart miało przekonanie Junga, że metaforycznej treści

Teilnehmers gewesen sein muss. Das bedeutete, dass sich auf jeder einzelnen Karte wenigstens fünf bildlich dargestellte Begriffe befinden mussten. In der Praxis hat es jedoch noch mehr solcher Wechsel gegeben, so dass einige Karten randvoll sind, wohingegen andere weniger dicht gefüllt sind. Bildliche Kommentare zu Zeichnungen anderer und gänzlich eigene Gebilde waren auch erlaubt.¹⁷

Die Erschaffung des Zyklus der Schwarzen Karten war inspiriert von einigen Ideen Carl Gustav Jungs (1875-1961), insbesondere von der Konzeption der Archetypen, ursprünglichen Vorstellungen, welche in dem kollektiven Unbewussten aufgezeichnet sind und fundamentale menschliche Erfahrungen enthalten. Von wesentlicher Bedeutung für das Projekt der Schwarzen Karten war die Überzeugung Jungs, dass man die metaphorischen Aussagen der Archetypen nicht verbalisieren, sondern nur mit Symbolen darstellen kann, die in unserer inneren Welt die einzige Wirklichkeit sind. Diese symbolischen Bilder, die das Unbewusste mit dem Bewusstsein, die Dunkelheit mit dem Licht und das Verborgene mit dem Offenkundigen verbinden, sollte man in Träumen, Mythen, Visionen sowie im spontanen künstlerischen und poetischen Schaffen suchen. Denn unsere Welt entsteht in einem Strom von Assoziationen, Gedanken, Ideen, Bildern (wie in einem Lichtstrom) und schöpft aus der Tiefe des Unbewussten (symbolische Schwärze).¹⁸

In diesem Kontext gewann der Zyklus der Schwarzen Karten, welcher zunächst den Anschein erweckt, bloßes Gekritzel und völliger künstlerischer Unsinn zu sein, andere Werte hinzu, indem er dem Betrachter eine neue Realitätsauffassung und ein neues Verständnis des metaphorischen Bildes anbietet. Die Bedeutung von Jungs Archetypenkonzeption, eine positive Bewertung von Bild und Symbol sowie schier unbegrenzte Möglichkeiten der imaginativ aufgefaßten Kunst wurden durch die Teilnehmer des Oneiron-Kreises bei der Erschaffung der Schwarzen Karten künstlerisch verarbeitet.¹⁹ Eine wichtige Rolle für das symbolisch-metaphorische Verständnis der Kunst spielte ebenfalls die Kulturphilosophie von Ernst Cassirer (1874-1945), insbesondere die Theorie der symbolischen Formen der Wirklichkeit und die symbolische Funktion des menschlichen Verstandes, der sich parallel in der physisch-biologischen Welt und der Welt der Symbole befindet (die Definition des Menschen als *animal symbolicum*).²⁰

In der mythologisch-esoterischen Tradition, die auch Jung und Cassirer nicht fern war, war der Zyklus der Schwarzen Karten eine eigentümliche Art der künstlerischen Kosmogonie. In mehr als einem Dutzend von Schöpfungs- bzw. Weltentstehungsvisionen verschiedener früher Kulturen auf allen Kontinenten herrschte am Anfang vor der Entstehung des Kosmos (griechisch: göttliche Ordnung) das Chaos – die ewige Dunkelheit und der große Abgrund voller ursprünglicher Energie und schöpferischer Kräfte („alles in Einem“).²¹ Das Chaos war ähnlich wie das Unbewusste in der Tiefenpsychologie von Jung durch die schwarze Farbe (*nigredo*) dargestellt.²² Eine solche symbolische Bedeutung des Zustands vor der Entstehung der Welt besitzt auch der schwarze Hinter-

archetypów nie sposób logicznie zwerbalizować, a jedynie można przedstawić ją za pomocą symboli, które w naszym wewnętrznym świecie są jedyną rzeczywistością. Tych symbolicznych obrazów, łączących nieświadomość ze świadomością, ukryte z jawnym, ciemność ze światłem, szukać należy w snach, mitach i wizjach, w spontanicznej twórczości artystycznej i poezji. Albowiem nasz świat powstaje w strumieniu skojarzeń, myśli, idei, obrazów (jak w strumieniu światła), czerpie z otchłani nieświadomości (symbolicznej czerni)¹⁸.

W tym kontekście cykl Czarnych Kart, sprawiający pozornie wrażenie totalnego bezsensu twórczego i gryzmolenia, zyskiwał inne wartości, proponując odbiorcy nowy sens rozumienia rzeczywistości i metaforyczności obrazu. Znaczenie Jungowskiej koncepcji archetypów, pozytywna ocena obrazu i symbolu oraz nieograniczone wprost możliwości tkwiące w sztuce rozumianej imaginacyjnie, zostały artystycznie opracowane przez uczestników Kręgu Oneiron w projekcie malowania Czarnych Kart¹⁹. Na metaforyczno-symboliczne pojmowanie sztuki ważny wpływ wywarła także filozofia kultury Ernsta Cassirera (1874–1945), zwłaszcza teoria symbolicznych form rzeczywistości i symbolicznej funkcji umysłu człowieka, żyjącego równolegle w świecie fizyczno-biologicznym oraz w świecie symboli (definicja człowieka jako *animal symbolicum*)²⁰.

W tradycji mitologiczno-esoterycznej, bliskiej również Jungowi i Cassirerowi, cykl Czarnych Kart był swoistym rodzajem artystycznej kosmogonii. W kilkudziesięciu wizjach stworzenia lub powstania świata, obecnych w różnych starożytnych kulturach na wszystkich kontynentach, zwłaszcza w mitologii greckiej, na prapoczątku, przed powstaniem Kosmosu (gr. boski porządek), był Chaos – wieczna ciemność i wielka otchłań, pełna pierwotnej energii i sił twórczych („wszystko w jednym”)²¹. Chaos przedstawiany był, podobnie jak nieświadomość w psychologii głębi Junga, za pomocą koloru czarnego (*nigredo*)²². Takie symboliczne znaczenie stanu przed powstaniem świata ma również tło Czarnych Kart. Z ciemności i nicości Chaosu (kolor czarny kart) powstało światło, jasny dzień, księżyc i słońce (makrokosmos), które na kartach symbolizują kolory piktogramów: biały, srebrny i złoty²³.

Wybór alfabetu jako ogniwa łączącego i porządkującego cykl Czarnych Kart nawiązywał do mistycznej kabały, zwłaszcza do jej wizji powstania i istnienia świata²⁴. Słowa i liczby (litery hebrajskie mają również wartości liczbowe) były tu elementami łączącymi świat duchowy i materialny. W symbolice kabały 22 litery alfabetu hebrajskiego stały się instrumentem objawienia rzeczywistości, rozumianej jako świat idei. Tworząc magiczne zestawienia liter, Stwórca (JHWH) nadał imiona całej rzeczywistości. W projekcie Czarnych Kart taką symboliczną funkcję pełniły również litery polskiego alfabetu. Tworzone przez malarzy Kręgu Oneiron piktogramy, skojarzone z literami alfabetu i ideami (imionami), symbolizowały stworzenie nowej artystycznej rzeczywistości. Czern kart odpowiada kabalistycznej



ŁAMIGŁOWKE, ZADAM CI ŁATWA - PATRZ



grund der Schwarzen Karten. Aus der Dunkelheit und dem Nichts des Chaos (die schwarze Farbe der Karten) entstanden das Licht, der hellichte Tag, Mond und Sonne (Makrokosmos), welche auf den Karten durch die Farben der Piktogramme symbolisiert werden: weiß, silbern und gold.²³

Die Wahl des Alphabets als Verbindungselement des Zyklus der Schwarzen Karten bezog sich auf die mystische Kabbala und die in ihr enthaltene Weltentstehungs- und Weltexistenzvision.²⁴ Die Worte und Zahlen (die hebräischen Buchstaben besitzen ebenfalls einen numerischen Wert) sind Elemente, die die geistige Welt mit der materiellen Welt verbinden. In der Symbolik der Kabbala waren die 22 hebräischen Buchstaben ein Offenbarungsmittel der Wirklichkeit, die als Welt der Ideen verstanden wurde. Durch die magische Zusammenstellung der Buchstaben gab Gott (JHVH) der ganzen Wirklichkeit Namen. Im Projekt der Schwarzen Karten übernahmen die Buchstaben des polnischen Alphabets eine solche symbolische Funktion. Die von den Malern des Oneiron-Kreises gestalteten Piktogramme, die sowohl mit den Buchstaben des Alphabets als auch mit Ideen (Namen) in Verbindung standen, waren also die symbolische Erschaffung einer neuen künstlerischen Realität. Die Schwärze der Lexikonkarten entspricht der kabbalistischen Dunkelheit, aus welcher sich die drei Mutterbuchstaben gebildet haben: SCHIN – Feuer, ALEPH – Luft, MEM – Wasser. In der Dunkelheit war das Geheimnis der Offenbarung der Wirklichkeit verborgen – so wie die Schwärze der Karten das Geheimnis der künstlerischen Aufzeichnung in sich barg. Aus dem Feuer (die goldene Farbe auf den Lexikonkarten), der Luft (die silberne Farbe) und dem Wasser (die weiße Farbe) entstehen nämlich Himmel und Erde. Die Gestalt unserer gesamten sichtbaren Welt zeigt in der Kabbala das Wirken der Buchstaben auf. Ähnlich entsteht die magische Welt der symbolischen Piktogramme im Austausch der Karten zwischen den Teilnehmern des Oneiron-Projekts.²⁵

In der kabbalistisch-esoterischen Tradition wurde dem Menschen in dem Glauben, er sei der Mikrokosmos, im riesigen Makrokosmos der Platz im Zentrum des Weltalls zugewiesen. Die fünf Teilnehmer des Oneiron-Kreises symbolisierten den kosmischen Menschen (Mikrokosmos) und waren ein geistiges Element des Projektes der Schwarzen Karten. Sie suchten Ideen im Chaos des Unbewussten, indem sie diesen visuelle Formen und mit der realen Wirklichkeit in Verbindung gebrachte Bedeutungen gaben. Die Pythagoreer sahen in der Zahl Fünf das Pentagramm, das Symbol des kosmischen Menschen, den Goldenen Schnitt, ein Synonym für Harmonie und göttliche Proportion. Der kosmischen Symbolik entsprachen ebenfalls die Maße der Karten (70x70 cm), da die Zahl sieben – den Völkern des Altertums heilig, bei den Pythagoreern symbolisierte sie den Kosmos – Mikro- und Makrokosmos miteinander verband sowie die kosmische, göttliche Ordnung symbolisierte.²⁶

An die kosmische Symbolik knüpft auch ein Großteil der Komposition der Schwarzen Karten an. Sie besitzen die Formen eines Mandalas oder Labyrinths und erinnern

ciemności, z której wyłoniły się 3 hebrajskie litery-matki: SZIN – ogień, ALEF – powietrze, MEN – woda. Ciemność kryła tajemnicę objawienia świata – podobnie do czerni kart, która kryła tajemnicę artystycznego zapisu. To z ognia (kolor złoty na kartach Leksykonu), powietrza (kolor srebrny) i wody (kolor biały) powstaje niebo i ziemia. Kształt całego naszego widzialnego świata odsłania w kabale aktywność liter alfabetu. Podobnie w projekcie Kręgu Oneiron, nowe skojarzenia oraz cały magiczny świat symbolicznych piktogramów powstają w procesie wymiany kart między jego uczestnikami²⁵.

W tradycji kabbalistyczno-esoterycznej w centrum wszechświata umieszczano zawsze człowieka, wierząc, że jest on mikrokosmosem w wielkim makrokosmosie. Pięciu uczestników Kręgu Oneiron symbolizowało kosmicznego człowieka (mikrokosmos), będąc elementem duchowym projektu Czarnych Kart. Szukali oni w Chaosie nieświadomości idei, nadając im wizualne formy i znaczenia kojarzone z realną rzeczywistością. Pitagorejczycy przypisali liczbę 5 pentagramanowi, który był symbolem kosmicznego człowieka, złotego podziału, synonimem harmonii i boskiej proporcji. Tej kosmicznej symbolice odpowiadał również wymiar kart (70x70 cm), gdyż liczba 7 (święta dla wielu ludów starożytnych, według Pitagorejczyków będąca symbolem Kosmosu) łączyła makro i mikrokosmos oraz symbolizowała kosmiczny, boski porządek²⁶.

Do kosmogonicznej symboliki nawiązuje kompozycja większości Czarnych Kart, która przypomina formę mandali czy labiryntu, uniwersalnych praobrazów znanych już w paleolicie. Formy te miały zawsze mistyczne i rytualne znaczenie²⁷. Kompozycja Czarnych Kart tworzona była od środka, w którym umieszczano dominujący treściowo i wizualnie symbol-piktogram, często kolisty (koło jako symbol wszechświata), o jaśniejszym kolorystyce. Każdy z uczestników projektu dysponował wylosowanymi 6 kartami z przypisanymi im literami. Miał przywilej malowania centralnego piktogramu, proponując główne hasło karty²⁸. Podobnie w kompozycji mandali punkt centralny (środek) był początkiem i końcem, osią kosmosu. Mandala łączyła w sobie stwórczą energię i była mistyczną metaforą Kosmosu, symbolem jego harmonii oraz przeciwieństwem Chaosu, metaforą jego opanowania, archetypem poszukiwania i dążenia do doskonałości lub metaforą samoświadomości (Jung)²⁹.

Źródło inspiracji uczestników Kręgu Oneiron stanowiła również hinduska tantra³⁰, dostrzegająca w formach mandali alegoryczne pole magicznej mocy i przejaw czystej energii kosmicznej. Wedle tej prehistorycznej, magicznej tradycji, artysta jest medium między kosmiczną energią a rzeczywistością. To kosmiczna energia pomaga uwolnić symbole ze świata idei i w ten sposób rzeczywistość staje się widoczna i zrozumiała. Świat idei przetwarzany na język symbolicznych piktogramów Czarnych Kart przypominał tantryckie misterium sztuki, prowadzące poprzez wizualizację do pełnego, wewnętrznego oświecenia i percepcji świata

an universelle, bereits in den Zeiten des Paläolithikums bekannte Urbilder. Diese Kunstformen besaßen schon immer eine mystische und rituelle Bedeutung.²⁷ Die Komposition der Schwarzen Karten wurde in der Kartenmitte begonnen, in die das sowohl inhaltlich als auch visuell dominierende symbolische Piktogramm gemalt wurde. Es hatte häufig eine Kreisform (der Kreis als Symbol des Weltalls) und ein helles Kolorit. Jeder Projektteilnehmer hatte sechs ihm zugelegte Karten mit den ihm zugewiesenen Buchstaben zur Verfügung und besaß das Privileg, das zentrale Piktogramm zu entwerfen, wodurch er das Hauptstichwort der Karte bestimmen konnte.²⁸ Analog dazu ist die Zusammensetzung eines Mandalas, wo der Mittelpunkt der Anfang und das Ende, die Achse des Weltalls ist. Das Mandala enthält die schöpferische Energie des Kosmos und ist die mystische Metapher des Kosmos, das Symbol der universalen Harmonie. Sie ist auch das Gegenteil des Chaos, die Metapher seiner Beherrschung, der Archetyp des Suchens und des Strebens nach Vollkommenheit oder die Metapher des Ichbewußtseins (Jung).²⁹

Eine Inspirationsquelle für die Oneiron-Mitglieder war auch das hinduistische Tantra,³⁰ das in den Mandalaformen allegorische, magische Kraftfelder und einen Ausdruck reiner kosmischer Energie sah. Gemäß der prähistorischen magischen Tradition ist der Künstler ein Medium zwischen der kosmischen Energie und der Wirklichkeit. Die kosmische Energie ist es, die bewirkt, dass die Symbole aus der ideellen Welt befreit werden – und auf diese Weise wird die Realität sichtbar und verständlich. Die in die symbolische Sprache der Piktogramme umgewandelte Welt der Ideen ruft Erinnerungen an das tantrische Kunstmysterium hervor. Durch die Visualisation führt es zur vollkommenen inneren Erleuchtung und Wahrnehmung einer nicht deformierten Welt. Der Schlüssel zur geistigen Entwicklung war das Ritual, eng verbunden mit der Kunst, welche als Seelenspiegel des Künstlers verstanden wurde.³¹

Für die Konzeption des Zyklus der Schwarzen Karten hatte der mystisch-alchemistische Prozess der geistigen Entwicklung des Menschen eine entscheidende Bedeutung.³² Das Chaos, eine Bezeichnung für die ursprüngliche Materie (*materia prima*), war der anfängliche Zustand der Umgestaltungen, des Übergangs in einen vollkommeneren Zustand.³³ Im Chaos nämlich liegt das Potential der wertvollen Substanz.³⁴ Der menschliche Verstand, der identisch mit der ideellen Welt ist, erschafft die Formen und lässt die Realität entstehen. Der innere Prozess der mystischen Transformation beginnt im Chaos und strebt zum Licht hin. Das Kolorit der Schwarzen Karten symbolisiert den Weg der Befreiung des Menschen: von der Schwärze (dem Unbewussten) zum göttlichen Licht (dem Bewussten) – symbolisiert durch die weiße, silberne und goldene Farbe. Die goldene Farbe steht für die Sonne, für den Stein der Weisen (*lapis philosophorum*), den höchsten Grad innerer Erleuchtung (oder des Ichbewusstseins).³⁵ Andrzej Urbanowicz, Initiator des Projektes der Schwarzen Karten und Anhänger der hermetischen Weltanschauung, beschrieb 1999 sein künstlerisches Schaffen mit den Worten: „Es erfüllt mich mit Glück,

bez zniekszałceń. Kluczem duchowego rozwoju był rytuał, ściśle powiązany ze sztuką, rozumianą jako lustro duszy artysty³¹.

Dla koncepcji cyklu Czarnych Kart decydujące znaczenie miał mistyczo-alchemiczny proces duchowego rozwoju człowieka³². Chaos, jedno z określeń pierwotnej materii (*materia prima*), był stanem początkowym przeobrażeń, przechodzenia do stanów doskonalszych³³. To w Chaosie tkwił potencjał cennej substancji³⁴. Umysł człowieka, identyczny ze światem idei, nadaje formy i tworzy swój świat, własną magiczną przestrzeń. Proces wewnętrznej, mistycznej transmutacji zaczyna się w Chaosie i dąży do światła. Koloryt Czarnych Kart symbolizuje drogę wyzwalania i dążenia człowieka od czerni (nieświadomość) do boskiego światła (świadomość) – bieli, srebra i złota. Kolor złoty symbolizuje Słońce, kamień wiedzy (*lapis philosophorum*), najwyższy stopień wewnętrznego oświecenia (czy samoświadomości)³⁵. Andrzej Urbanowicz, inicjator projektu Czarnych Kart, wyznawca hermetycznej wizji świata, scharakteryzował swoją twórczość słowami (1999): „Jestem szczęśliwy, gdy w obrazie jak w zwierciadle odbija się cząstka światła, która jest w każdym z nas. Bez światła nie ma piękna i radości. Bez światła w naszym kosmosie nie byłoby niczego”³⁶.

W fascynującą magicznością przestrzeń cyklu Czarnych Kart, wplecione zostały różne myśli, koncepcje i wizje: psychologia archetypów i symboli Junga, wizja świata symbolicznego Cassirera, mitologiczne kosmogonie, związki alfabetu i kabały, idea kosmicznego człowieka, makro i mikrokosmosu, symbolika mandali i misterium wizualizacji hinduskiej tantry, alchemiczny proces duchowego rozwoju człowieka, a także dadaistyczna kpina i szyderstwo. Kształt artystycznej wypowiedzi zrealizowany na płaszczyźnie Czarnych Kart wyznaczyła surrealistyczna forma magiczności sztuki³⁷. Tworzony przez niemal dwa lata cykl 30-tu Czarnych Kart zyskał własną artystyczną autonomię bytową i duchowość³⁸. Dla ikonografii sztuki projekt Czarnych Kart na nowo odkrył i zdefiniował artystyczno-duchową wartość Chaosu, bez którego nic nie może powstać, jako synonimu wyobraźni³⁹. A niemal 300 piktogramów na Czarnych Kartach to duży fresk opowiadający o tym, że cały świat, który istnieje w naszej świadomości, jest tylko grą naszej wyobraźni⁴⁰.

¹ Określenie „Oneiron” znaczy w języku greckim „sen”. Wcześniej Krąg nazywany był Tajną Kroniką Pięciu Osób albo Ligą Spostrzeżeń Duchowych.

² Obszerny zbiór materiałów m. in. na temat Kręgu Oneiron: Katowicki Underground artystyczny po 1953 roku, red. JANUSZ ZAGRODZKI, oprac. STANISŁAW RUKSZA, Katowice 2004 (tu dalsza literatura oraz teksty źródłowe).

³ ANDRZEJ URBANOWICZ, Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej, (w:) Katowicki Underground (j. w.), s. 91.

⁴ Jedną z pierwszych wspólnych realizacji był surrealistyczny film *Chrysopea* (1965-66) o alchemicznym kamieniu mądrości: reżyseria Antoni Halor, scenariusz i scenografia Andrzej Urbanowicz, muzyka Zygmunt Stuchlik – zob.



wenn sich auf meinem Gemälde etwas Licht, welches in allen von uns ist, wie in einem Spiegel widerspiegelt. Ohne Licht gäbe es in unserem Weltall nichts.⁴³⁶

Der faszinierende magische Raum des Zyklus der Schwarzen Karten enthält verschiedene Gedanken, Konzepte und Visionen: die Psychologie der Archetypen und Symbole von Jung, die symbolische Weltsicht von Cassirer, mythologische Kosmogonien, die Beziehungen zwischen dem Alphabet und der Kabbala, die Idee des kosmischen Menschen, des Mikro- und Makrokosmos, die Symbolik der Mandala und das Mysterium der Visualisation des hinduistischen Tantra, den alchemistischen Prozess der geistigen Entwicklung des Menschen, aber auch dadaistischen Spott und Hohn. Die Art der künstlerischen Aussage, die in den Schwarzen Karten realisiert wurde, zeichnete sich durch die surrealistisch-magische Form aus.³⁷ Der im Verlauf von beinahe zwei Jahren geschaffene Zyklus der 30 Schwarzen Karten gewann eine eigene künstlerische Autonomie und Geistigkeit.³⁸ Für die Ikonographie entdeckte und definierte das Projekt der Schwarzen Karten den künstlerischen und geistigen Wert des Chaos neu – ein Synonym der Vorstellungskraft, ohne das nichts entstehen kann.³⁹ Und die nahezu 300 Piktogramme auf den Schwarzen Karten sind ein großes Fresko mit der Aussage, dass die ganze in unserem Bewusstsein bestehende Welt lediglich ein Spiel unserer Vorstellungskraft ist.⁴⁰

¹ „Oneiron“ bedeutet in der griechischen Sprache „Traum“. Frühere Bezeichnungen des Kreises: Geheime Chronik der Fünf Personen oder Liga der Geistigen Wahrnehmungen.

² Ausführliche Informationen u. a. zum Kreis Oneiron: Katowicki Underground artystyczny po 1953 roku, hg. von JANUSZ ZAGRODZKI, bearb. von STANISŁAW RUKSZA, Katowice 2004 (hier weitere Literatur und Quellentexte).

³ ANDRZEJ URBANOWICZ, Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej, (in:) Katowicki Underground (wie oben), S. 91.

⁴ Eine der ersten gemeinsamen Realisationen war der surrealistische Film *Chrysopea* (1965–66), der vom alchimistischen Stein der Weisen handelt; Regisseur: Antoni Halor, Drehbuch und Szenographie: Andrzej Urbanowicz, Musik: Zygmunt Stuchlik – vgl. ANDRZEJ URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady, in diesem Band, S. 44.

⁵ ANDRÉ BRETON, ALBERT LEGRAND, *L'Art magique*, Paris 1957 (erster Band der fünfbandigen Serie „Formes de L'Art“). Im Jahre 1955 formulierte Breton einen speziellen Fragebogen, welche er an angesehene Philosophen, Ethnologen, Psychologen, Kunsthistoriker, Schriftsteller und Esoteriker verschickte. Die Fragen bezogen sich u. a. auf die Bedeutung der Magie in der Kunst, auf die Weise der Rückkehr der Künstler zu den Quellen der Magie, auf den gesellschaftlichen Sinn und die eventuellen Gefahren der Rehabilitation der Magie.

⁶ VOLKER ZOTZ, André Breton, Reinbek 1990, S. 133–136; MARK POLIZZOTTI, *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*, München-Wien 1996, S. 862ff.

⁷ Typisch war eine rebellische Einstellung gegen die künstlichen gesellschaftlichen Konventionen und religiösen Doktrinen bei gleichzeitiger Suche nach den Quellen einer neuen Wahrnehmung in der esoterischen Tradition, vgl. MIRCEA ELIADE, *Okultyzm, czary i mody kulturalne*, Kraków 1992, S. 62, 71f.; ZOTZ (wie Anm. 5), S. 134–136; vgl. auch: FERDINAND ALQUÉ, *Philosophie du surréalisme*, Paris 1956.

⁸ ANDRÉ BRETON, *Drugi manifest surrealizmu*, (in:) *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, Auwahl u. Bearb. von ADAM WAŻYK, Warszawa 1976, S. 141, 145f. Im Jahre 1930 war Breton 34 Jahre alt und hauptsächlich von der Astrologie fasziniert, u. a. fertigte er ein ausführliches Ei-

ANDRZEJ URBANOWICZ, *Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady*, w tej publikacji, s. 45.

⁵ ANDRÉ BRETON, ALBERT LEGRAND, *L'Art magique*, Paris 1957 (tom pierwszy z 5-tomowej serii „Formes de L'Art“). W 1955 roku Breton sformułował specjalną ankietę, którą rozesłał wybitnym filozofom, etnologom, psychologom, historykom sztuki, pisarzom i ezoterykom. Pytania dotyczyły m. in. znaczenia magii w sztuce, sposobów powrotu artystów do źródeł magii, społecznego sensu i ewentualnych niebezpieczeństw szerokiej rehabilitacji magii.

⁶ VOLKER ZOTZ, André Breton, Reinbek 1990, s. 133–136; MARK POLIZZOTTI, *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*, München-Wien 1996, s. 862nn.

⁷ Typowa była tu postawa buntu przeciw sztucznym konwencjom społecznym i ograniczającym wolność człowieka doktrynom religijnym, przy jednoczesnym szukaniu źródeł nowej świadomości w tradycji myśli ezoterycznej zob.: MIRCEA ELIADE, *Okultyzm, czary i mody kulturalne*, Kraków 1992, s. 62, 71n.; ZOTZ (jak przypis 5), s. 134–136; zob. również: FERDINAND ALQUÉ, *Philosophie du surréalisme*, Paris 1956.

⁸ ANDRÉ BRETON, *Drugi manifest surrealizmu*, (w:) *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, wybór i oprac. ADAM WAŻYK, Warszawa 1976, s. 141, 145n. W 1930 roku Breton miał 34 lata i fascynowała go wówczas głównie astrologia, m. in. sporządził szczegółowy własny horoskop (zob. ZOTZ (jak przypis 6), s. 80–82). Dopiero w latach 40. i 50. intensywnie studiował alchemię i magię, publikując „Sztukę magiczną” (zob. przypis 5).

⁹ HENRYK WANIEK, *Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron*, (w:) *Katowicki Underground* (jak przypis 2), s. 177. Warto zwrócić uwagę na zbieżność roku śmierci Bretona i powstania Kręgu Oneiron – rok 1966. Katowickich artystów Kręgu Oneiron łączy z surrealistami i Paryżem również Hans Bellmer (1902–1975) urodzony i do 21-go roku życia zamieszkały w Katowicach (MICHAŁ SPOROŃ, *Hans Bellmer – Okres śląski (1902–1937)*

(w:) Gry Lalki. Hans Bellmer (Katowice 1902–Paryż 1975), oprac. ANDRZEJ PRZYWARA, ADAM SZYMCZYK, Gdańsk 1998, s. 117–120).

Nie bez znaczenia było spotkanie Henryka Wańka z Hansem Ballmerem w paryskim mieszkaniu malarza-surrealisty Maxa Ernsta na przełomie października i listopada 1970 roku (zob. HENRYK WANIEK, *Nie znany mi bliżej Bellmer*, (w:) *NAGŁOS*, nr 15/16, Kraków 1994, s. 218–226. Wystawę retrospektywną Kręgu Oneiron współorganizuje Towarzystwo Bellmer, które założone przez uczestników Kręgu mieści się w dawnej jego siedzibie przy ulicy Piastowskiej w Katowicach.

¹⁰ Analiza 48 surrealistycznych „gier towarzyskich” lub grupowych i indywidualnych eksperymentów: RALF CONVENTS, *Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis” zum „Jeu de Marseille”*, Frankfurt am Main–New York–Paris 1996.

¹¹ ZOTZ (jak przypis 6), s. 79n.; por. również: ANDRÉ BRETON, *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin 1967, s. 294–297.

¹² Akcję automatycznego pisania przez uczestników Kręgu Oneiron zaproponowała 30.12.1968 roku Urszula Broll, zob. URBANOWICZ, *Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady* (jak przypis 4), s. 67, 69. O wspólnych grach i rysunkach *cadavre exquis* Urszuli Broll, Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka, zob. TENŻE, *Serpentyń* (w:) *Katowicki Underground* (jak przypis 2), s. 325n.

¹³ Taką interpretację proponował zwłaszcza Breton: ZOTZ (jak przypis 6), s. 9, 32n. oraz POLIZZOTTI (jak przypis 6), s. 233nn. Psychologia analityczna Junga była przez Bretona programowo „niezauważana”. Mimo to miała duży wpływ na niektórych wybitnych artystów surrealizmu: RAINER ZUCH, *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Weimar 2004.

¹⁴ Rysunki *cadavre exquis* ilustrowały często różne periodyki, manifesty i druki surrealistyczne, zob. CONVENTS (jak przypis 10), s. 217nn.

¹⁵ WANIEK (jak przypis 9), s. 176n.

¹⁶ Opis projektu, zob. ANDRZEJ URBANOWICZ, *Śladami Chaosu*, (w:) *OPCJE*, 1996, nr 3, s. 87: „Owo pionierskie, chaosowe przedsięwzięcie z Encyklopedią tyle miało wspólnego, że jedynym, iluzorycznym zresztą, elementem porządku było 30 liter alfabetu (wraz z literami ł, ś, ć, ż). Każdej literze odpowiadała jedna karta formatu 70x70 cm. Wszystkie karty były czarne, co wydawało się najważniejsze dla nawiązania wewnętrznej więzi z chaosem. Prawdę mówiąc był jeszcze jeden element porządku. Ustaliliśmy, że na czar-

genhoroskop (vgl. ZOTZ (wie Anm. 6), S. 80–82). Erst in den 40er und 50er Jahren beschäftigte er sich intensiv mit Alchemie und Magie und publizierte „Magische Kunst“ (vgl. Anm. 5).

⁹ HENRYK WANIEK, Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron, (in:) Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 177. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung des Todesjahres Bretons mit dem Gründungsjahr des Kreises Oneiron – 1966. Die Kattowitz Künstler des Kreises Oneiron verbindet auch der in Kattowitz geborene und aufgewachsene Hans Bellmer (1902–1975) mit den Surrealisten und Paris (vgl. MICHAŁ SPOROŃ, Hans Bellmer – Okres śląski (1902–1937), (in:) Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902–Paryż 1975, bearb. von ANDRZEJ PRZYWARA, ADAM SZYMCZYK, Gdańsk 1998, S. 117–120). Nicht ohne Bedeutung war auch das Treffen von Henryk Waniek und Hans Bellmer in der Pariser Wohnung des surrealistischen Malers Max Ernst im Herbst 1970 (vgl. HENRYK WANIEK, Nie znany mi bliżej Bellmer, (in:) NAGŁOS, Nr. 15/16, Kraków 1994, S. 218–226). Eine retrospektive Ausstellung des Kreises Oneiron wurde von der Bellmer-Gesellschaft mitorganisiert, die von den Angehörigen des Kreises gegründet wurde und ihren Sitz in der ehemaligen Künstlerwerkstatt in der Piastowska-Straße in Kattowitz hat.

¹⁰ Analyse der 48 surrealistischen „Gesellschaftsspiele“ oder kollektiven und individuellen Experimente: RALF CONVENTS, Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“, Frankfurt am Main–New York–Paris 1996.

¹¹ ZOTZ (wie Anm. 6), S. 79f.; vgl. auch: ANDRÉ BRETON, Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967, S. 294–297.

¹² Die Aktion des automatischen Schreibens durch die Oneiron-Mitglieder wurde am 30.12.1968 von Urszula Broll vorgeschlagen, vgl. URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknienia. Ślady (wie Anm. 4), S. 66. Über gemeinsame Spiele und Zeichnungen *cadavre exquis* von Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz und Henryk Waniek, vgl. DERS., Serpenty, (in:) Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 325f.

¹³ Eine solche Interpretation schlug Breton vor: ZOTZ (wie Anm. 6), S. 9, 32f, und POLIZZOTTI (wie Anm. 6), S. 233ff. Die analytische Psychologie Jungs wurde von Breton programmatisch ignoriert. Trotzdem hatte sie einen großen Einfluss auf einige angesehene surrealistische Künstler: RAINER ZUCH, Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp, Weimar 2004.

¹⁴ *Cadavre exquis*-Zeichnungen illustrierten häufig verschiedene Zeitschriften, Manifeste und surrealistische Drucke, vgl. CONVENTS (wie Anm. 10), S. 217ff.

¹⁵ WANIEK (wie Anm. 9), S. 176f.

¹⁶ Projektbeschreibung, vgl. ANDRZEJ URBANOWICZ, Śladami Chaosu, (in:) OPCJE, Nr. 3, 1996, S. 87: „Jene das Chaos betreffende Pioniertätigkeit hatte mit einer Enzyklopädie eine Gemeinsamkeit, dass nämlich das einzige Ordnungselement, das übrigens illusorisch ist, die 30 Buchstaben des Alphabets (mit ć, ł, ś, ź) waren. Jedem Buchstaben entsprach eine Karte mit dem Format 70x70 cm. Alle Karten waren schwarz, was für die Schaffung einer inneren Bindung mit dem Chaos am sinnvollsten erschien. Ehrlich gesagt, gab es ein weiteres Ordnungselement. Wir vereinbarten, dass die Zeichnungen und Bilder auf dem schwarzen Hintergrund nur in weißer und zusätzlich noch goldener und silberner Farbe anzufertigen sind. Andere Ordnungselemente gab es nicht.“

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Die Idee des Archetypus und des kollektiven Unbewussten, die in der analytischen Psychologie von Jung eine zentrale Bedeutung besaß, wurde bereits 1902 in seiner Dissertation formuliert und systematisch ausgebaut: GERHARD WEHR, C. G. Jung, Reinbek 1969, S. 32ff. Vgl. Gesammelte Werke: CARL GUSTAV JUNG, Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Düsseldorf–Zürich 2002.

¹⁹ Vgl. ANDRZEJ URBANOWICZ, Obraz i pojęcie a problem symbolu w psychologii analitycznej C. G. Junga (Vortrag vom 13.12.1966, Manuskript im Archiv von Andrzej Urbanowicz, Kattowitz).

²⁰ ERNST CASSIRER, Die Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1–3, Berlin 1923–1929; DERS., Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury, Warszawa 1977.

²¹ THOMAS FEDERL, Am Anfang war das Chaos. Grundzüge der Chaostheorie am Beispiel von 40 Schöpfungsmythen, Güntersleben 2001.

nym tle pojawiać się będą rysunki czy obrazy jedynie w kolorze białym, a jako dodatkowe dopuszczone zostały srebrny i złoty. Dalszych „uporządkowań” nie było.”

¹⁷ J. w.

¹⁸ Idea archetypu i kolektywnej nieświadomości, mająca centralne znaczenie w psychologii analitycznej Junga, sformułowana została już w 1902 roku w jego dysertacji i była systematycznie rozbudowywana: GERHARD WEHR, C. G. Jung, Reinbek 1969, s. 32nn. Zob. zbiór artykułów: CARL GUSTAV JUNG, Die Archetypen und das kollektive Unbewußt, Düsseldorf–Zürich 2002.

¹⁹ Por. tekst wygłoszony 13.12.1966 roku: ANDRZEJ URBANOWICZ, Obraz i pojęcie a problem symbolu w psychologii analitycznej C. G. Junga (Maszynopis w Archiwum Andrzeja Urbanowicza, Katowice).

²⁰ ERNST CASSIRER, Die Philosophie der symbolischen Formen, t. 1–3, Berlin 1923–1929; TENŻE, Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury, Warszawa 1977.

²¹ THOMAS FEDERL, Am Anfang war das Chaos. Grundzüge der Chaostheorie am Beispiel von 40 Schöpfungsmythen, Güntersleben 2001.

²² THOMAS KORNBIHLER, Das Leben gestalten lernen. Chaos und Schöpfung im Spiegel der Tiefenpsychologie, (w:) Tohuwabohu. Chaos und Schöpfung. Essays, red. KLAUS MEIER, KARL-HEINZ STECH, Berlin 1991, s. 110–147.

²³ O zainteresowaniach symboliką kolorów w Kręgu Oneiron zob.: ANTONI HALOR, Traktat o kolorze (w:) Katowicki Underground (jak przypis 2), s. 101–114. Odczyt Halora „Symboliczne znaczenie koloru” odbył się 4.11.1967 roku w katowickiej Galerii Śląskiej (URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknienia. Ślady (jak przypis 4), s. 53).

²⁴ GERSHOM SCHOLEM, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960, s. 219nn; TENŻE, Alchemie und Kabbala, Frankfurt am Main 1994; w języku polskim ukazała się nowa edycja i interpretacja Księgi Tworzenia: MARIUSZ PROKOPOWICZ, Księga Jecirah. Klucz Kabały, Warszawa 1994.

²⁵ Analogie idei kabalistycznej kosmogonii i koncepcji Czarnych Kart potwierdzają zainteresowania kabałą uczestników Kręgu Oneiron. M.in. na przełomie 1965–66 roku Andrzej Urbanowicz opracował pięć tablic dydaktycznych poświęconych mityce żydowskiej, zob. URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknienia. Ślady (jak przypis 4), s. 49.

²⁶ O symbolicznej liczbie: OTTO BETZ, Das Geheimnis der Zahlen, Stuttgart 1989.

²⁷ Zainteresowania problemem labiryntu w Kręgu Oneiron sięgają przynajmniej 1966 roku, kiedy to tłumczono na język polski m. in. fragmenty publikacji: GUSTAV RENE HOCKE, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.

²⁸ WANIEK (jak przypis 9), s. 176; URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknienia. Ślady (jak przypis 4), s. 57.

²⁹ JUNG, Archetypen (jak przypis 18), s. 115, 398. Zob. również: LAMA ANAGARIKA GOVINDA, Mandala. Der heilige Kreis, Bern 1984. Zafascynowanie formą i symboliką mandali miało także duże znaczenie w twórczości indywidualnej malarzy Kręgu Oneiron, zwłaszcza w pracach Urszuli Broll i Andrzeja Urbanowicza.

³⁰ Ezoteryczną tradycją tybetańską i chińską zainteresowany był zwłaszcza Henryk Waniek (zob. URBANOWICZ, Serpenty (jak przypis 12), s. 330); HENRYK WANIEK, Rytuał. Misterium. Realizacja, (w:) Katowicki Underground (jak przypis 2), s. 94n. (pierwodruk w 1971 roku). O tantryckim rozumieniu twórczości artystycznej świadczą jego wiersze z 1969 roku: „Do traktatu o malowaniu wizerunku świata” i „Tantra czterech nóg” (zob. Katowicki Underground (jak przypis 2), s. 64–68).

³¹ AJIT MOOKERJEE, MADHU KHANNA, Die Welt des Tantra in Bild und Deutung, München 1978.

³² Początki intensywnych studiów literatury ezoterycznej, zwłaszcza alchemicznej prowadzonych przez Andrzeja Urbanowicza sięgają roku 1963. M.in. tłumaczy on na język polski publikacje: R. AMBELAN, Alchimie spirituel, Paris 1961 oraz MIRCEA ELIADE, Forgerons et alchimistes, Paris 1956. Duże znaczenie miały dla niego spotkania w Krakowie od marca 1966 roku z Janem Hadyną, legendarną postacią polskiej ezoteryki, wydawcą przedwojennego czasopisma „Lotos”, założycielem „Jednoty Braci Polskich” (URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknienia. Ślady (jak przypis 4), s. 47). O jego wiedzy alchemicznej świadczy m. in. nie publikowany tekst poświęcony Michałowi Sędziwojowi, alchemii i „Tablicy Szmargdowej” z 1966 roku

²² THOMAS KORNBICHLER, Das Leben gestalten lernen. Chaos und Schöpfung im Spiegel der Tiefenpsychologie, (in:) Tohuwabohu. Chaos und Schöpfung. Essays, hg. von KLAUS MEIER, KARL-HEINZ STECH, Berlin 1991, S. 110-147.

²³ Zur Farbsymbolik im Oneiron-Kreis vgl.: ANTONI HALOR, Traktat o kolorze, (in:) Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 101-114. Der Vortrag Halors „Symbolische Bedeutung der Farbe“ fand am 4.11.1967 in der Galerie „Śląska“ zu Kattowitz statt (URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (wie Anm. 4), S. 52).

²⁴ GERSHOM SCHOLEM, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960, S. 219ff; MARIUSZ PROKOPOWICZ, Księga Jecirah. Klucz Kabały, Warszawa 1994.

²⁵ Die Analogie zwischen den Ideen der kabbalistischen Kosmogonie und der Konzeption der Schwarzen Karten wird durch das Interesse der Oneiron-Mitglieder an der Kabbala gestützt. U. a. erarbeitete Andrzej Urbanowicz zur Jahreswende 1965-66 fünf didaktische Tafeln, die der jüdischen Mystik gewidmet waren, vgl. URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (wie Anm. 4), S. 48.

²⁶ Über die Zahlensymbolik: OTTO BETZ, Das Geheimnis der Zahlen, Stuttgart 1989.

²⁷ Das Interesse des Oneiron-Kreises am Problem des Labyrinths reicht mindestens bis ins Jahr 1966 zurück, u. a. wurden damals Ausschnitte aus der Publikation von GUSTAV RENÉ HOCKE (Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957) ins Polnische übersetzt.

²⁸ WANIEK (wie Anm. 9), S. 176; URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (wie Anm. 4), S. 56.

²⁹ JUNG, Archetypen (wie Anm. 18), S. 115, 398. Vgl. auch: LAMA ANAGARIKA GOVINDA, Mandala. Der heilige Kreis, Bern 1984. Die von Form und Symbolik der Mandalas ausgehende Faszination war für das individuelle künstlerische Schaffen der Maler des Oneiron-Kreises, vor allem für Urszula Broll und Andrzej Urbanowicz, ebenfalls von großer Bedeutung.

³⁰ An der tibetischen und chinesischen esoterischen Tradition war vor allem Henryk Waniek interessiert (vgl. URBANOWICZ, Serpenty (wie Anm. 12), S. 330); HENRYK WANIEK, Rytuał. Misterium. Realizacja, (in:) Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 94f. (Erstdruck im Jahre 1971). Vom tantrischen Verständnis des künstlerischen Schaffens zeugen seine Gedichte aus dem Jahre 1969: „Do traktatu o malowaniu wizerunku świata“ und „Tantra czterech nóg“ (vgl. Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 64-68).

³¹ AJIT MOOKERJEE, MADHU KHANNA, Die Welt des Tantra in Bild und Deutung, München 1978.

³² Die Anfänge von Andrzej Urbanowicz intensiven Studien der esoterischen Literatur und vor allem der Alchemie reichen bis ins Jahr 1963 zurück. U. a. übersetzte er folgende Publikationen ins Polnische: R. AMBELAN, Alchimie spirituel, Paris 1961, und MIRCEA ELIADE, Forgerons et alchimistes, Paris 1956. Von großer Wichtigkeit waren für ihn die seit März 1963 in Krakau stattfindenden Treffen mit Jan Hadyna, einem legendären polnischen Esoteriker, dem Herausgeber der vor Ausbruch des Krieges veröffentlichten Zeitschrift „Lotos“ und Gründer der „Jednota Braci Polskich“ (URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (wie Anm. 4), S. 46). Von seinem alchemistischen Wissen zeugt u. a. der nicht publizierte Text über Michał Sędziwój (Sendivogius), die Alchemie und die „Tabula Smaragdina“ aus dem Jahre 1966 (Archiv Urbanowicz). Im Oktober 1968 hielt er die Rede „Chemia i Alchymia“ (Nachdruck: Katowicki Underground (wie Anm. 2), S. 85-87).

³³ CARL GUSTAV JUNG, Psychologie und Alchemie, Düsseldorf 1995, S. 364ff. Die Analogie zwischen der analytischen Psychologie (u. a. die Konzeption der Archetypen) und der Alchemie waren das Resultat der fast zwanzigjährigen Suche Jungs nach den Beziehungen zwischen dem ursprünglichen Verständnis des Unbewussten, der geistigen Entwicklung des Menschen und der modernen Konzeption der Tiefenpsychologie (vgl. WEHR (wie Anm. 18), S. 72ff.). Seit Oktober 1965 wurde Jungs Publikation von Urszula Broll ins Polnische übersetzt (vgl. URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (wie Anm. 4), S. 48).

³⁴ Der Alchemist Christophorus von Paris (17. Jh.) war der Auffassung, dass das Chaos als *materia prima* das Werk der Natur war – der Mensch (Verstand) muß das Chaos auf die himmlische Sphäre übertragen (*Quintessenz*) und beleben, vgl. JUNG, Psychologie und Alchemie (wie Anm. 33), S. 389f.

³⁵ RUDOLF BERNOULLI, Okkultismus und bildende Kunst, Berlin 1919, S. 10ff. Über die alchemistischen Ideen und die Symbolik im künstlerischen

(Archivum Urbanowicza). W październiku 1968 roku wygłosił odczyt „Chemia i Alchymia“ (przedruk: Katowicki Underground (jak przypis 2), s. 85-87).

³³ CARL GUSTAV JUNG, Psychologie und Alchemie, Düsseldorf 1995, s. 364nn. Analogie między psychologią analityczną (m. in. koncepcją archetypów) a alchemią były wynikiem kilkudziesięcioletnich poszukiwań przez Junga związków między pierwotnym rozumieniem nieświadomości, rozwojem duchowym człowieka a współczesną koncepcją psychologii głębi (zob. WEHR (jak przypis 19), s. 72nn.). Od października 1965 roku publikacja Junga była tłumaczona na język polski przez Urszulę Broll (zob. URBANOWICZ, Berührungen. Spuren / Dotknięcia. Ślady (jak przypis 4), s. 45).

³⁴ Alchemik Christophorus z Paryża (XVII w.) uważał, że Chaos jako *materia prima* był dziełem Natury – człowiek (umysł) musi Chaos przynieść do sfery niebiańskiej (*Quintessenz*) i ożywić, zob. JUNG (j. w.), s. 389n.

³⁵ RUDOLF BERNOULLI, Okkultismus und bildende Kunst. Berlin 1919, s. 10nn. O symbolice i ideach alchemii w twórczości Andrzeja Urbanowicza zob. MAREK MESCHNIK, Przede wszystkim był Chaos..., (w:) Andrzej Urbanowicz. Splendor Solis. 1999 / 2000, Katowice 2000 (katalog wystawy), s. 15-23.

³⁶ ANDRZEJ URBANOWICZ, Okazanie, (w:) Andrzej Urbanowicz. Splendor Solis (j. w.), s. 24.

³⁷ Od przełomu XIX i XX wieku literatura, filozofia, nauka, muzyka, a zwłaszcza sztuki plastyczne – od awangardy rosyjskiej przez futurizm, dadaizm, ekspresjonizm do abstrakcji, – czerpały ze źródła ezoterycznej wizji świata. Przykładem wpływu okultyzmu na proces przeobrażeń myślenia naukowego mogą być paryskie doświadczenia seansów spirytualistycznych Marii Skłodowskiej-Curie, które miały znaczenie na odkrycie przez nią pierwiastka radium (1898) (zob. PRISKA PYTLIK, Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900, Paderborn-München-Wien-Zürich 2005, s. 71n., 96). O szerokim spektrum wzajemnych powiązań okultyzmu z kulturą europejską na początku XX wieku zob. Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915, red. VEIT LOERS, Ostfildern-Ruit 1995 (katalog wystawy). Nawet funkcjonalizm założonego przez kręgi masononskie Bauhausu, zwłaszcza w pierwszym okresie weimarskim, czerpał z doświadczeń okultystycznego myślenia o sztuce swoich współzałożycieli, zob. Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik, red. CHRISTOPH WAGNER, Bielefeld – Leipzig 2005 (katalog wystawy). O ezoterycznych aspektach sztuki śląskiej (wrocławskiej) 1. poł. XX wieku, zob. KRYSZYNA BARTNIK, Nowa gnoza i elementy transcendentalizmu w niemieckiej grafice i rysunku dwudziestolecia międzywojennego (zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu), (w:) BIULETYN HISTORII SZTUKI, 1999, nr 3-4.

³⁸ Takie rozumienie kosmologii sztuki bliskie było koncepcji Wassila Kandinskiego (1866-1944), sformułowanej w słynnej rozprawie, której powstaniu towarzyszyły głębokie, wieloletnie studia nad okultyzmem i teozofią: WASILY KANDINSKY, Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, München 1912. O studiach ezoterycznych Kandinskiego zob. SIXTEN RINGBOMS, The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Åbo 1970; REINHARD ZIMMERMANN, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Berlin 2002, t. 1, s. 269-279. Rozprawa Kandinskiego miała ogromny wpływ na teorię sztuki abstrakcyjnej od suprematyzmu Malewicza, konstruktywizmu Tatli-na, neoplastycyzmu Mondriana, aż do abstrakcji Jacksona Pollocka i Marca Rothko. Również Władysław Strzemiński w teorii unizmu nawiązał do jego koncepcji sztuki. O znaczeniu Kandinskiego dla sztuki abstrakcyjnej zob. The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985, red. MAURICE TUCHMAN, JUDI FREEMAN, Los Angeles-New York 1986 (katalog wystawy; wydanie niemieckie: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985, Stuttgart 1988).

³⁹ URBANOWICZ, Śladami Chaosu (jak przypis 16), s. 87-91. Autor cytuje wypowiedzi Ralphi Abrahama, czolowego teoretyka Chaosu, wiążącego go z wyobraźnią. Tu również opisy pokazów-misteriów Czarnych Kart na strychu przy Piastowskiej w Katowicach (10-11.10.1969) oraz w Galerii Współczesnej w Warszawie (9.4-3.5.1970).

⁴⁰ Taką wizję świata reprezentują współcześni wyznawcy Magii Chaosu, zob. PETER CARROLL, Liber Null and Psychonaut, York Beach 1987; DARIUSZ MISIUNA, „Człowiek stwarza samego siebie”, czyli o okultystycznym projekcie antropologicznym (w:) Ezoteryka, okultyzm, satanizm w Polsce, red. ZBIGNIEW PANEK, Kraków 2005, s. 43nn.

Schaffen Andrzej Urbanowicz vgl. MAREK MESCHNIK, *Przedem wszystkim był Chaos...*, (in:) Andrzej Urbanowicz. *Splendor Solis. 1999 / 2000*, Katowice 2000 (Ausstellungskatalog), S. 15-23.

³⁶ ANDRZEJ URBANOWICZ, *Okazanie*, (in:) Andrzej Urbanowicz. *Splendor Solis* (wie oben), S. 24.

³⁷ Seit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jh. schöpften die Literatur, Philosophie, Naturwissenschaften, Musik und vor allem die bildende Kunst – von der russischen Avantgarde über den Futurismus, Dadaismus, Expressionismus bis zur Abstrakten Kunst – aus der Quelle der esoterischen Weltanschauung. Als Beispiel für den Einfluss des Okkultismus auf den Wandlungsprozess des wissenschaftlichen Denkens kann z. B. die Teilnahme Marie Skłodowska-Curies an spiritistischen Séancen in Paris angeführt werden, die zur Entdeckung des Elements Radium (1898) beigetragen haben (vgl. PRISKA PYTLIK, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn-München-Wien-Zürich 2005, S. 71f., 96). Es gibt ein breites Spektrum gegenseitiger Beziehungen zwischen dem Okkultismus und der europäischen Kultur zu Beginn des 20. Jh., vgl. *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900–1915*, hg. von VEIT LOERS, Ostfildern-Ruit 1995 (Ausstellungskatalog). Sogar der durch freimaurerische Kreise des Bauhauses geschaffene Funktionalismus schöpfte, vor allem im ersten Weimarer Zeitabschnitt, aus den Erfahrungen des okkultistischen Denkens über die Kunst seiner Mitbegründer, vgl. Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. *Das Bauhaus und die Esoterik*, hg. von CHRISTOPH WAGNER, Bielefeld – Leipzig 2005 (Ausstellungskatalog). Über die esoterischen Aspekte der schlesischen (Breslauer) Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jh. vgl. KRZYSTYNA BARTNIK, *Nowa gnoza i elementy transcendentalizmu w niemieckiej grafice i rysunku dwudziestolecia międzywojennego* (zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu), (in:) *BIULETYN HISTORII SZTUKI*, 1999, Nr. 3-4.

³⁸ Ein solches Verständnis der Kunstkosmologie hatte Ähnlichkeiten mit der Konzeption von Wassily Kandinsky (1866-1944), formuliert in einem berühmten Traktat, dessen Entstehung von tiefgreifenden, mehrjährigen Studien des Okkultismus und der Theosophie begleitet wurde: WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, München 1912. Über die Esoterikstudien Kandinskys vgl. SIXTEN RINGBOMS, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970; REINHARD ZIMMERMANN, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin 2002, Bd. 1, S. 269-279. Das Traktat Kandinskys hatte einen enormen Einfluß auf die Theorie der abstrakten Kunst, angefangen beim Suprematismus Malewitschs über den Konstruktivismus Tatlins und den Neoplastizismus Mondrians bis zur Abstraktion Jackson Pollocks und Marc Rothkos. Auch Władysław Strzemiński knüpfte bei seiner Theorie des Unismus an seine Kunstkonzeption an. Über die Bedeutung Kandinskys für die abstrakte Kunst vgl. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, hg. von MAURICE TUCHMAN, JUDI FREEMAN, Los Angeles–New York 1986 (Ausstellungskatalog; deutsche Ausgabe: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*, Stuttgart 1988).

³⁹ URBANOWICZ, *Śladami Chaosu* (wie Anm. 16), S. 87-91. Der Autor zitiert die Aussagen von Ralph Abraham, einem führenden Theoretiker des Chaos. Hier findet man auch die Beschreibung der Mysterienaufführungen der Schwarzen Karten auf dem Dachboden an der Piastowska-Straße in Katowitz (10.-11.10.1969) sowie in der Galerie „Współczesna“ in Warschau (9.4.–3.5.1970).

⁴⁰ Eine solche Weltsicht repräsentieren auch die modernen Anhänger der Chaosmagie, vgl. PETER CARROLL, *Liber Null and Psychonaut*, York Beach 1987; DARIUSZ MISIUNA, „Człowiek stwarza samego siebie”, czyli o okultystycznym projekcie antropologicznym, (in:) *Ezoteryka, okultyzm, satanizm w Polsce*, hg. von ZBIGNIEW PANEK, Kraków 2005, s. 43nn.