



**EZOTERYCZNY
KRAŁ ARTYSTÓW
Z KATOWIC**

**Urszula Broll Antoni Halor
Zygmunt Stuchlik Andrzej Urbanowicz
Henryk Waniek**



**Galeria Sztuki BWA
w
Jeleniej Górze**

**29 listopada 2006
15 stycznia 2007**

Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart

O grupie ONEIRON pisze Peter Mraß

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. Miejszem 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 „głębszej, 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

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 przeświadczenia określonego celu; przypadkowy był czas, miejsce i liczba uczestników gry¹⁴.

Cykl Czarnych Kart, gdzie elementem „gry” były litery i kojarzone z nimi pictogramy, 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] przestawił koncepcję Leksykonu – owych czarnych kart w ilości liter alfabetu, które to karty mieliśmy zapelniać 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 (70 x 70 cm). Dopuszczono pictogramy na czarnym tle jedynie w kolorze białym, srebrnym i złotym¹⁶. Zespołowo nie były tworzone poszczególne pictogramy (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] (...). Złożyliśmy, 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

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 gryzmo-lenia, 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 równole-gle w świecie fizyczno-biologicznym oraz w świecie symboli (definicja człowieka jako *animal symbolicum*)²⁰.

W tradycji mitologiczno-ezoterycznej, bliskiej również Jungowi i Cassirerowi, cykl Czarnych Kart był swoistym ro-dzajem artystycznej kosmogonii. W kilkudziesięciu wizjach stworzenia lub powstania świata, obecnych w różnych sta-rożytnych kulturach na wszystkich kontynentach, zwłaszcza w mitologii greckiej, na prapoczątku, przed powstaniem Kosmosu (gr. boski porządek), był Chaos – wieczna ciemność i wielka otchłani, 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 (makro-kosmos), 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. Czerni kart odpowiada kabalistycznej

ciemności, z której wyloniły 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 odśłania 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 kabalistyczno-ezoterycznej 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

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

Dla koncepcji cyklu Czarnych Kart decydujące znaczenie miał mistyczno-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 przestrzeni 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.

³¹ Określenie „Oneiron” znaczy w języku greckim „sen”. Wcześniej Krąg nazywany był Tajną Kroniką Pięciu Osób albo Ligą Sposprzeżeń Duchowych.

³² 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).

³³ ANDRZEJ URBANOWICZ, Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej, (w:) Katowicki Underground (j. w.), s. 91.

³⁴ 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.

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 POLLIZZOTTI, *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:) *Surrealism. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, wybór i oprac. ADAM WĄŻYK, 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 surrealismem i Paryżem również Hans Bellmer (1902–1975) urodzony i do 21-go roku życia zamieszkały w Katowicach (MICHAEŁ SPORON, *Hans Bellmer – Okres śląski (1902–1937)* (w:) Gry Lalki. Hans Bellmer (Katowice 1902–Paryż 1975), oprac. ANDRZEJ PRZYWARA, ADAM SZYMCIK, 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:) NAGŁOŚ, 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 zaplanowała 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, *Serpentyny* (w:) *Katowicki Underground* (jak przypis 2), s. 325n.

¹³ Taką interpretację proponował zwłaszcza Breton: ZOTZ (jak przypis 6), s. 9, 32n. oraz POLLIZZOTTI (jak przypis 6), s. 233n. 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 najwłaściwsze dla nawiązania wewnętrznej więzi z chaosem. Prawdę mówiąc był jeszcze jeden element porządku. Ustaliśmy, że na czar-

nym nie 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, *Esaj 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 KORNBICHLER, *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 / Dotknięcia*. 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 mystyce żydowskiej, zob. URBANOWICZ, *Berührungen. Spuren / Dotknięcia*. Ślady (jak przypis 4), s. 49.

²⁶ O symbolice liczb: 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 HOCHE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957.

²⁸ WANIEK (jak przypis 9), s. 176; URBANOWICZ, *Berührungen. Spuren / Dotknięcia*. 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, *Serpentyny* (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 Hadyńą, legendarną postacią polskiej ezoteryki, wydawcą przedwojennego czasopisma „Lotos”, założycielem „Jednoty Braci Polskich” (URBANOWICZ, *Berührungen. Spuren / Dotknięcia*. Ślady (jak przypis 4), s. 47). O jego wiedzy alchemicznej świadczy m. in. nie publikowany tekst poświęcony Michałowi Sędziwiojowi, alchemii i „Tablicy Szmaragdowej” z 1966 roku

- (Archiwum Urbanowicza). W październiku 1968 roku wygłosił odczyt „Chemia i Alchemia” (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 przenieść do sfery niebiańskiej (*Quintessenz*) i ożywić, zob. JUNG (j. w.), s. 389n.
- ³⁵ RUDOLF BERNOULLI, *Okkultismus und bildende Kunst*. Berlin 1919, s. 10nn. O symbolicie i ideach alchemii w twórczości Andrzeja Urbanowicza zob. MAREK MESCHNIK, *Przed 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 źródeł 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 masonowskie 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) I. 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: WASSILY 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 Tatliny, 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 Ralphego Abrahama, czołowego 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.