

Magda Kaźmierczak

**„Szary punkt” jako „czysta potencjalność” w teorii twórczości  
artystycznej Paula Klee**

*Nie pojmują, że to, co jest wewnątrznie sprzeczne,  
jest ze sobą zgodne [...]¹*  
Heraklit z Efezu

Gdy Paul Klee pisał o tym, że „sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widzialnym”<sup>2</sup>, nie miał na myśli procesu uwidocznienia tego, co ukryte przed niewprawnym okiem nie-artysty albo tego, co znajduje się we wnętrzu przeżywającego szafa twórczy malarza i zostaje ujawnione w akcie ekspresji artystycznej. Odwoływał się raczej do idei wiecznego, twórczego ruchu, który leży u podstaw wszelkiej aktywności artystycznej i który sprawia, że poruszony punkt przekształca się w kolejne formy, wytwarzając rzeczywistość na płaszczyźnie obrazu poprzez czynienie jej widzialną. Dzięki temu ruchowi, powodowanemu gestem artysty, poszerza się przestrzeń widzialności, a my, jako odbiorcy sztuki, możemy uczestniczyć w epifanicznym akcie rodzenia się świata.

O ruchu jako zasadzie rzeczywistości i przyczynie sztuki tak pisał Klee w *Wyznaniu twórcy*:

Wszystko to, co się staje, ma swoje źródło w ruchu. [...] Wszakże sama przestrzeń jest pojęciem czasowym. Kiedy punkt przekształca się w ruch i w linię – to zajmuje czas. Albo kiedy linia się przemieszcza, żeby uformować płaszczyznę. Tak samo jest też wtedy, gdy ruch płaszczyzn przekształca je w przestrzenie. [...] Tylko martwy punkt jest bezczasowy. I tak jak we wszechświecie, [tak też w sztuce – przyp. aut.] ruch jest podstawą wszystkiego. [...] Dobrą parabolą ruchu będzie biblijna historia Stworzenia. Także dzieło sztuki jest przede wszystkim powstawaniem [Genesis] i nigdy nie doświadczamy go jako czegoś ukończonego. [...] Dzieło graficzne bierze się z ruchu, samo jest skupionym ruchem i w ruchu uchwytywanym (mięśnie oka)<sup>3</sup>.

Klee był niezwykle interesującym myślicielem, którego teoretyczne rozważania – zapisane w notatkach do zajęć ze studentami, opublikowane w różnych tekstach i odczytach, a także w pisany przez wiele lat dzienniku – cechuje niebываła doniosłość filozoficzna doskonale sprzężona z jego plastyczną aktywnością

1 Heraklit z Efezu, *Zdania*, przeł. A. Czerniawski, Łódź 1992, zd. nr 8.10 [brak numerów stron].

2 W wersji oryginalnej zdanie to brzmi: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar” – P. Klee, „Schoepferische Konfession”, w: K. Edschmid (ed.), *Tribune der Kunst und Zeit*, t. XIII/1920 *Schoepferische Konfession*, Berlin 1920, s. 28.

3 P. Klee, *Notebooks*, vol. 1, *The thinking eye*, przeł. R. Manheim, red. J. Spiller, London 1973, s. 78. [Dalej jako *The thinking eye*].

twórczą. W swoich badaniach nad genealogią widzialności Klee nie tylko nie zatrzymywał się na wrażeniowej powierzchni rzeczy, nie tylko szukał funkcjonalnych zasad stawania się rzeczywistości, które rządzą ruchem, ale wniknął jeszcze dalej w głąb – aż do samego źródła widzialności rzeczy w naturze. Źródło rzeczywistości widzialnej to także jednocześnie źródło twórczości artystycznej: ruchu widzialnych form wydarzających się na płaszczyźnie obrazu. Artystyczne tworzenie, będące powtórzeniem stwórczego gestu Boga, czerpie formy z tego samego, co Bóg miejsca. Tę przestrzeń niewyczerpywalnej, kosmogenicznej możliwości, Klee nazywał „szarym punktem” – *Graupunkt*<sup>4</sup>. I chociaż pisząc o szarym, kosmogenicznym punkcie, nie odwoływał się wprost do pojęcia „możliwości” czy też „potencjalności”, to właśnie ono w najdoskonalszy sposób oddaje intencje artysty.

Odczytując pojęcie *Graupunkt*, odwołam się do arystotelesowskich kategorii „aktu” i „możności”. Bardziej jednak będzie mnie interesowała wykładnia jego myśli dokonana przez Giorgio Agambena, który wydobywa z arystotelesowskich rozważań pojęcie „czystej potencjalności”<sup>5</sup>.

## I

O każdym dziele Paula Klee można powiedzieć, że jest swego rodzaju „wprawką”, ćwiczeniem, za pomocą którego artysta bada to, w jaki sposób współgrają ze sobą i rozwijają się środki formalne na płaszczyźnie obrazu. Każde jego dzieło było z zasady nieukończone i zawierało w sobie cały proces własnego powstawania. Klee pisał, że ostatecznie ukształtowana forma dzieła jest „martwą naturą”, należy więc myśleć nie o formie końcowej, ale o samej czynności formowania – *Gestaltung*: „Forma jest końcem, śmiercią. Formowanie jest ruchem, działaniem. Formowanie jest życiem”<sup>6</sup>. Forma Paula Klee nigdy nie jest więc formą zamkniętą i ostatecznie ukończoną, ale żyje wewnątrz. Forma artystyczna zawiera w sobie cały proces tworzenia, trwa w wiecznym tworzeniu, a jej żywe, dynamiczne elementy współgrają ze sobą na płaszczyźnie obrazu. Ani obrazów, ani też muzyki<sup>7</sup> Klee nie rozważał, wychodząc od ich efektu

4 Zob. G. Boehm, „Genesis: Paul Klee’s Temporalization of Form”, *Research in Phenomenology*, nr 43 (2013), ss. 311-330.

5 Pojęcie „czystej potencjalności” zostaje rozwinięte przez Giorgio Agambena w tekstach poświęconych kopiście Bartleby’emu: „Bartleby”, w: tegoż, *Wspólnota która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008 oraz tenże, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, przeł. S. Królak, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009. Eseje Agambena poświęcone tematowi potencjalności zostały zebrane w tomie *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, przeł. i red. D. Heller-Roazen, Stanford, California 1999. O Agambenowskim pojęciu potencjalności pisze m.in. Paweł Mościcki w książce *Idea potencjalności: możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012.

6 P. Klee, *Notebooks*, vol. 2, *The nature of nature*, przeł. H. Norden, red. J. Spiller, London 1973, s. 269. [Dalej jako *The nature of nature*].

7 Paul Klee był wykształconym i utalentowanym muzykiem, brał udział w koncertach orkiestrowych, grając na skrzypcach. Nie transponował jednak bezpośrednio muzyki na malarstwo, ale, jako zwolennik jedności sztuki, wykorzystywał metody tworzenia kompozycji muzycznych do komponowania obrazów plastycznych. Inspirował również muzyków – Karlheinz Stockhausen podarował w 1950 roku Pierre’owi Boulezowi zbiór pism Paula Klee, mówiąc: „Pan zobaczy, Klee jest najlepszym nauczycielem kompozycji” [za:] Ch. Casagrande, „...Pierre Boulez – el Pais Fertil – Paul Klee...”, *Revista Redes: música y musicología*

końcowego – dziełem idealnym była fuga Bacha, czyli forma, która w sposób wolny, choć jednocześnie zgodny ze swoimi wewnętrznymi regułami, rozwija najprostsze elementy składowe w ustrukturyzowaną całość. Fugę przenosił również na płaszczyznę obrazu (np. *Fuga w czerwieni*, 1921). Zarówno obraz, jak i utwór muzyczny pojmował procesualnie, kładąc tym samym akcent na ich czasowość i ruch, dynamiczność rozwoju i przekształceń kolejnych form. Wzór czystej sztuki wolnej od wszelkich ograniczeń stanowiła również twórczość Kandinskiego: „energia duchowa, która w nas zostaje utracona przez zahamowania – pisał Klee o przyjacielu – u Kandinskiego przywdziewa natychmiast formy produktywne, [...] swobodne jak w momencie stworzenia świata”<sup>8</sup>.

W pewnym fragmencie swoich *Dzienników* Klee podejmuje próbę opisu anatomii rosnących w jego ogrodzie przywiezionych z Rzymu bergamotek, chcąc rozgryźć formułę ich wzrastania<sup>9</sup>. Temu zagadnieniu – zagadnieniu procesów wiecznego wyrastania ze źródłowego punktu-nasiona i kształtowania się natury – poświęcił wiele eksperymentów graficznych. Możliwe, że myśl artysty była swego rodzaju odnowieniem Goetheańskiej wizji natury i teorii morfologii<sup>10</sup>, w jego biblioteczkę można znaleźć pozycje autorstwa Goethego, którego Klee z pewnością czytał, co potwierdzają liczne komentarze i podkreślenia w tekście chociażby tego oto fragmentu: „To, co ukształtowane, ulega natychmiastowemu przekształceniu i jeżeli tylko chcemy w jakimś stopniu dotrzeć do żywego pojęcia natury, to sami powinniśmy utrzymywać się tak samo ruchomi i plastyczni jak ona, podążając za dawanym nam przez nią przykładem”<sup>11</sup>.

Ślady teorii morfologii i idei prarośliny możemy odnaleźć w wielu pracach plastycznych Paula Klee. Sztuka jest analogonem natury. To rzeczywistość, jawiąca się artyście w ciągłym ruchu i nieustannie zmieniających się formach i kształtach, nadaje prawa sztuce. Artystyczne tworzenie zwane kształtowaniem w znaczeniu *Gestaltung* – czynienie widzialnymi kolejnych form na płaszczyźnie obrazu – miało za swoją główną zasadę ciągłe rodzenie, kształtowanie i przekształcanie różnorodnych elementów graficznych. Badania graficzne są badaniami sposobów powstawania świata widzialnego, badanie stworzenia polega w istocie na badaniu form, a właściwie mówiąc, na badaniu prowadzących do nich dróg, ich wewnętrznej energii: „Tyle właśnie zawiera w sobie słowo *Gestaltung*. «Teoria form» (*Formlehre*), jak

desde Baja California, Enero – Junio 2007, Año 2, no. 1, ss. 63-88, <http://www.redesmusica.org/pdfs2/boulez.pdf>, dostęp: 09.10.2012, s. 64.]. Sam Boulez poświęcił Paulowi Klee tekst pt. *Le pays fertile: Paul Klee* [ed. P. Thévenin, Paris 1989].

8 P. Klee, „Aproximaciones del arte moderno”, w: tegoż, *Teoría del arte moderno*, przeł. P. Ires, Buenos Aires 2007, s. 15. Artykuł ten został pierwotnie opublikowany w czasopiśmie *Die alpen* nr 12 (1912) pod tytułem „Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthau Zürich” jako recenzja wystawy szwajcarskiego stowarzyszenia artystów „Moderner Bund”.

9 P. Klee, *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, przeł. M. Knight, P. B. Schneider, R. Y. Zachary, red. F. Klee, London 1965, s. 204.

10 F. Eggelhöfer, „Movimiento”, w: *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, kat. wyst., Fundación Juan March, Madrid, 22.03.2013-30.06.2013, red. F. Eggelhöfer, M. Keller, Madrid 2013, s. 205.

11 „Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschau der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht” – J. W. von Goethe, „Bildung und Umbildung organischer Naturen, Die Absicht eingeleitet”, w: *Goethe's nachgelassene Werke*, vol. 58, Stuttgart, Tübingen 1842, s. 7. Informację tę podają za Fabienne Eggelhöfer, dz. cyt., s. 205.

się ją zazwyczaj nazywa, nie uwydatnia zasad i ścieżek. [...] *Gestaltung*, w swoim szerokim znaczeniu, zawiera ideę podskórnej, leżącej u podstaw mobilności<sup>12</sup>. Mobilności, która nie jest niczym innym, jak tylko wiecznym ruchem stwarzania.

Akt twórczy w znaczeniu *Gestaltung* to czynność, dzięki której świat wydatnia się za każdym razem na nowo. Każda forma, jako forma-Gestalt, zawiera w sobie proces swojego rozwoju, tak jak w każdej roślinie – przywiezionych z Rzymu bergamotkach – można odnaleźć formułę jej wzrastania i pączkowania. Forma nie może być też nigdy z góry określona, ponieważ ilość możliwości jej realizacji jest właściwie nieograniczona. Badanie zależności pomiędzy kolejnymi idealnymi elementami dzieła – linią, tonem, walorem i kolorem, a także płaszczyznowymi i przestrzennymi elementami – polega w istocie na odstanianiu tajemnic stwórczej, materialnej natury.

W miejscu skończonego obrazu natury – mówił Klee – pojawia się [w artyście – przyp. aut.] nadrzędny wobec niej obraz stworzenia – stworzenia jako genesis. Dzięki temu staje się dla niego oczywiste, że proces powstawania nie może, jak na razie, zostać skończony. Rozciąga go więc z przeszłości w przyszłość, udzielając genesis trwania<sup>13</sup>.

Czynienie widzialnym jest momentem stwórczym. Dzieło, zawierając w sobie cały proces swego powstawania, skrywa boskość stwórczej natury, która trwa pod powierzchnią dzieła<sup>14</sup>, stale się w nim przejawia i utrzymuje dzieło przy życiu. Siła kreatywna, pisał Klee,

jest, z całym prawdopodobieństwem, sama w sobie formą materii. I chociaż nie może być postrzegana przez zmysły, jak jej bardziej znane rodzaje, to jednak w nich właśnie musi się ujawniać. Musi działać w zgodzie z materią. Wypełniać materię i przyjmować żywą, aktualną formę. [...] Myślimy więc nie o formie, ale o akcie formowania<sup>15</sup>.

Zarysowana przez Paula Klee przestrzeń twórczości jest ciekawym punktem wyjścia dla dalszych interpretacji natury filozoficznej. Z jednej strony stawia pytanie o istotę aktu twórczego i rolę, jaką pełni w nim artysta, z drugiej zaś pyta o naturę samego dzieła sztuki. Co łączy artystę z boskością stwórczej natury? Na czym polega stwórczość aktu twórczego? Co wyróżnia dzieło sztuki spośród innych wytworów rąk ludzkich? W jaki sposób zawiera ono w sobie drogę własnego powstawania, a więc zachowuje potencję w aktualizacji? Jednym słowem jest to pytanie o to, co akt twórczości artystycznej i powstające w jego wyniku dzieło plastyczne mówią nam o naturze rzeczywistości widzialnej.

12 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 17.

13 Tamże, s. 92. Przytaczany fragment pochodzi z odczytu *Über die moderne Kunst* wygłoszonego przez Klee przy okazji wystawy w Kunstverein w Jenie w roku 1924.

14 W 1914 roku, podczas podróży do Tunezji, Klee zanotował w *Dziennikach* [dz. cyt., s. 308] zdanie: „The creation lives as genesis beneath the visible surface of the work. All intelligent people see this after the fact, but only the creative see it before the fact (in the future)”. Powtórzył je potem w nieco zmienionej formie w 1922 roku, zapisując w notatniku: „Creation lives as genesis under the visible surface of the work. All those touched by the spirit see this in retrospect, but only the creative see it looking forward (into the future)” [*The thinking eye*, dz. cyt., s. 463].

15 Tenże, *The nature of nature*, dz. cyt., s. 63.

## II

Dla wyjaśnienia czynności artystycznej rozumianej jako stwórcze czynienie widzialnym, użyteczne wydaje się najpierw odwołanie do Arystotelejskiej pary pojęć charakteryzujących dwa rodzaje aktywności ludzkiej: *poiesis* (ποίησις) i *praxis* (πρᾶξις), czyli wytwarzanie i działanie. „Spośród rzeczy, które mogą mieć się inaczej [tzn. nie są konieczne – przyp. aut.] – czytamy w *Etyce nikomachejskiej* – jedno są przedmiotem twórczości, inne przedmiotem działania”<sup>16</sup>. Obszary twórczości i działania nie pokrywają się, ich przedmioty różnią się między sobą w sposób zasadniczy, nie można więc za ich pomocą nazwać tej samej czynności. Celem działania jest bowiem powodzenie w samym działaniu, tworzenie zaś, które określa istotę sztuki, znajduje swój cel poza samym tworzeniem, w czymś wobec siebie zewnętrznym.

Każdy, kto coś tworzy – pisze Arystoteles – tworzy to w jakimś celu, przy czym rzecz wytworzona nie jest celem w bezwzględny tego słowa znaczeniu, lecz celem ze względu na coś innego, celem pewnej czynności. Natomiast działanie jest [celem w znaczeniu bezwzględnym], ponieważ celem jest tu powodzenie w działaniu i to powodzenie jest przedmiotem pragnienia<sup>17</sup>.

Giorgio Agamben dokładniej uchwytuje różnicę pomiędzy obszarami *praxis* i *poiesis*, gdy stwierdza, że

podczas gdy w centrum *praxis* była [...] idea woli, która wyraża się bezpośrednio w działaniu, to doświadczeniem znajdującym się w centrum *poiesis* była pro-dukacja do obecności, dokonane w jej wyniku przejście z nie-bycia do bycia, z ukrycia do pełni światła dzieła<sup>18</sup>.

*Poiesis* odsłania byt, poszerza granice rzeczywistości, czyniąc, używając pojęć Heideggera, prawdę bytu nie-skrytą<sup>19</sup>. Pojęcie *poiesis* umożliwia przy tym wyznaczenie granic poietyczności: granic tego, co artystyczne i z zasady autonomiczne, w tym również autonomiczne względem sztuki rozumianej jako „twórcza ekspresja woli artysty”. Istota sztuki powstałej w wyniku tak interpretowanej aktywności poietycznej „polega – pisze Agamben – na wytwarzaniu prawdy i, co za tym idzie, otwieraniu świata dla istnienia i działania człowieka”<sup>20</sup>.

Z tej perspektywy czynienie widzialnym, jako czynność kulminująca w zewnętrznym akcie wytwórczym, a więc nie w pełni autoteliczna, mogłaby zostać ujęta za pomocą kategorii poietyczności. Odnajdujemy bowiem w teorii Arystotelesa pewne zbieżności z myślą Paula Klee, chociażby wtedy, gdy Arystoteles kładzie akcent na autonomię tego, co wytwórcze, na zdolność *poiesis* do, jak pisze Agamben, poszerzania obszaru bytu oraz na pro-dukowanie do obecności, czyli przeprowadzanie z nie-bytu do bytu. Jednakże, co trzeba zaznaczyć, potwierdzając doniosłość tak rozumianego zadania sztuki, myśl Arystotelesa odmawiałaby ważności i doniosłości samemu momentowi aktu czynności

16 Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 210 [1140a].

17 Tamże, s. 208 [1139b].

18 G. Agamben, „Poiesis y praxis”, w: tegoż, *El hombre sin contenido*, przeł. E. Margareto Kohrmann, Barcelona 2005, s. 112.

19 M. Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

20 G. Agamben, dz. cyt., s. 117.

twórczej, zawierającemu się wszakże, z punktu widzenia Paula Klee, w formie plastycznej dzieła.

W konsekwencji – czytamy w eseju Agambena – pro-dukowanie z konieczności znajduje swój cel (τέλος) i granicę (πέρας) poza sobą, [...] nie można ich utożsamić z samym aktem wytwarzania. [...] *poiesís* nie jest celem samym w sobie [...] w dziele nie urzeczywistnia samej siebie, tak jak działanie (πράξις) urzeczywistnia się w momencie działania (πρακτόν). Dzieło sztuki [...] jest czymś całkowicie odmiennym (ἕτερον) od tego, co pro-duje je do obecności<sup>21</sup>.

### III

Jak więc możemy rozumieć ten odwieczny ruch, dzięki któremu wydarza się rzeczywistość, i dzięki któremu możliwy jest obraz? Jak możliwe jest, żeby obraz, który wydaje nam się czymś zamkniętym, ukończonym i od tego ruchu innym, zawierał w sobie nieskończoność ruchu, który go stwarza?

Wszelki [...] ruch – pisał wszak Arystoteles – nie zawiera w sobie kresu: odchudzanie się, uczenie się, przebywanie drogi, budowanie – to wszystko jest ruchem i na pewno czymś niezawierającym kresu. Nie można bowiem iść i zarazem dojść, budować i zbudować, powstawać i już być [...]; czym innym jest także poruszać, a już to wykonać<sup>22</sup>.

Czym innym jest tworzyć i stworzyć, malować i namalować, czym innym jest obraz jako rzecz i obrazowanie – prowadząca do niego czynność. Jak więc wytwór może, zachowując swój możliwościowy charakter, zawierać w sobie czynność swojego wytwarzania? Jak można zachować jedność bycia i stawania się?

Na pytanie o naturę ruchu w świecie Arystoteles szukał odpowiedzi w pismach zebranych między innymi w *Metafizyce*. Starał się pojęciowo ująć charakter wiecznych przyczyn, dzięki którym rzeczy w świecie pojawiają się, istnieją i ulegają zmianom, za pomocą różnego rodzaju terminów i z różnorodnych perspektyw, o czym pisał w wielu miejscach swojego dzieła<sup>23</sup>. Para pojęć – możliwość (δύναμις) i akt (ενέργεια) – stała się, obok pojęcia substancji (naczelnego przedmiotu rozważań w *Metafizyce*) jako złożenia formy i materii (też zresztą rozumianych w kategoriach aktu i możliwości), podstawą Arystotelesowskiej ontologii odnajdującej w ruchu właśnie główną przyczynę powstawania, istnienia, zmiany i ginięcia rzeczy w świecie.

Zarówno czynność praktyczna, jak i czynność wytwarzania stanowiły dla Arystotelesa rodzaj zmiany. Z tego względu przeprowadzenia z możliwości do aktu nie trzeba ujmować w sposób inny, niż za pomocą kategorii ruchu – każdy ruch jest przecież zmianą, a wszelka zmiana polega na przejściu materii

21 Tamże, ss. 119-120.

22 Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, oprac. M. A. Krąpiec, A. Młynarczyk, Warszawa 2003, s. 251 [1048b].

23 „Byt pojmuję się różnorodnie, w relacji wszakże do czegoś jednego, ze względu na jakąś jedną naturę, a nie całkiem różnorodnie” [1003a], „Byt rozumie się wielorako” [1028a], „Byt w prostym znaczeniu rozumie się różnorodnie” [1026b]. Wieloznaczność Arystotelesowskich określeń tego, co istnieje, widać doskonale w księdze Δ, swego rodzaju słowniku pojęć, w którym Arystoteles wymienia kolejno różne sposoby rozumienia poszczególnych terminów. W tejże księdze wyjaśnia: „Ponieważ jedno i byt rozumie się na różne sposoby, wynika stąd, że z konieczności i to wszystko, co się z nim wiąże, rozumie się tak samo różnie” [1018a].

z jednego stanu do drugiego. Gdy więc spojrzymy z perspektywy ulegającej zmianie materii, to okaże się, zauważa Arystoteles, że ruch zostaje w niej wewnętrznie zawarty. W powstającym dziele objawia się więc akt jego własnego powstawania,

albowiem budowanie jest w czymś, co jest budowane, powstaje i jest razem z domem. Gdy więc poza samą czynnością powstaje coś jeszcze, wtedy akt jest w przedmiocie wytwarzanym, na przykład budowanie w budowanym, tkanie w rzeczy tkanej i tak samo w innych przypadkach – w ogóle ruch jest w rzeczy poruszanej<sup>24</sup>.

Wszelka możliwość tworzenia polega na wprawieniu w ruch materii rozumianej jako możliwość i dokonaniu przejścia z możliwości do aktu poprzez wprowadzenie w materię „formy”. W tym sensie motorem przejścia z bytu-w-możliwości do bytu-w-akcie jest także czynność twórcza, dzięki której bierna materia staje się dziełem sztuki. Sztuka wymaga więc, oprócz materii i odpowiadającej jej formy, czegoś trzeciego, jakiegoś „czynnika poruszającego”, który ową czynność by wykonywał. Takim czynnikiem byłby w tym przypadku artysta lub rzemieślnik, który dzięki aktywności poietycznej potrafi wytworzyć nowy byt.

Twórczość artysty-rzemieślnika ograniczają jednak dwie zasady. Po pierwsze, musi on działać w zgodzie z prawidłami sztuki<sup>25</sup>, po drugie zaś, jego wytwór (ἔργον) nie jest nigdy w pełni dowolny, to znaczy że określenie go możliwe jest jedynie z perspektywy jego spełnienia, czyli *entelechii*. Ma on charakter przypadłościowy<sup>26</sup>, jednakże ze względu na to, że zdołał zaistnieć, to nie istniejąc jeszcze, zawierał już w sobie możliwość do przybrania określonej formy istnienia<sup>27</sup>. Jego przypadłościowy charakter objawić się może dopiero wtedy, gdy przedmiot ukaze się nam, pokonawszy już drogę przejścia z możliwości w akt. Jednakże akt jest zawsze zarazem pierwotny względem możliwości i nawet jeśli wydaje się, że w porządku trwania czasowego byt w możliwości poprzedza byt w akcie, to jednak możliwość może zostać przeprowadzona do aktu wyłącznie

24 Tamże, s. 257.

25 Odwołuję się tutaj do definicji sztuki jako *techne*, czyli jako „trwałej dyspozycji do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” – Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, dz. cyt., s. 211 [1140a].

26 Arystoteles pisze: „Wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą być i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze [...]. I do pewnego stopnia te same rzeczy są dziełem sztuki i przypadku, jak to stwierdza i Agaton: «Wszak sztuka i przypadek do się wzajem lgną»” – tamże.

27 Pomimo tego, że dzieło ma charakter przypadłościowy, to nigdy nie jest w pełni dowolne również dlatego, że, ze względu na całościowy charakter świata aktualnego, mogło w tym świecie zaistnieć tylko takie dzieło, jakie zaistniało. Taki rodzaj predestynacyjnego myślenia o sztuce przejawiali na przykład Plotyn i Michał Anioł, gdy pisali, że artyście rzeźbiarzowi objawia się, jaką formę może wydobyć z bryły kamienia – rzeźbienie jest wydobywaniem formy obecnej potencjalnie w materiale. Tak pisał Plotyn we fragmencie szóstym *Enneady* I: „Wracać do siebie samego i spojrz! I jeżeli zobaczysz, że nie jesteś jeszcze piękny, to tak, jak rzeźbiarz posągu, który ma być piękny, jedno usuwa, a inne oskrobie, jedno wygładzi, a inne oczyści, aż objawi piękne oblicze na posągu, tak i ty usuwaj wszystko, co zbędne, prostuj, co opaczne, czyść i rób, by zaślniło, co ciemne, i nie ustawaj w pracy nad własnym posągiem, aż ci rozbłyśnie boskie światło cnoty, aż zobaczysz powściągliwość, stojącą na świętej ostoi oczyszczenia!” [Plotyn, *Enneady*, t. 1, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, s. 140]. Tak zaś w jednym z sonetów wyraził swą myśl Michał Anioł: „Myśl twórcza, zanim w dziele na świat się wyłoni, / Już w surowym marmurze na poły wyrosła, / Lecz na to, by objawić się mogła doniosła, / Potrzebny jest jej dotyk oświeconej dłoni” [M. A. Buonarroti, „Non ha l’ottimo artista alcun concetto”, przeł. J. Starzyński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce: 1500-1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2007, ss. 118-119].

w wyniku działania zewnętrznego wobec niej bytu w akcie<sup>28</sup>. W żadnym miejscu Arystoteles nie znosi prymatu aktu nad możliwością.

Każda możliwość zostaje z konieczności określona wyłącznie z perspektywy swojej *entelechii* (aktualizacji), tak więc w konsekwencji nie może być w świecie Arystotelesa niczego takiego, jak „czysta możliwość”. Nie może zaistnieć nic, co będąc bytem w możliwości, nie zawierałoby już w sobie swojej potencjalnej, konkretnej aktualizacji. Bycie w możliwości znaczy, powtórzmy, tyle, co możliwość bycia czymś w akcie, jednakże to, co się już wydarzyło, nie może zająć inaczej i w tym też sensie nie ma niezrealizowanych<sup>29</sup> możliwości w aktualnie istniejącym świecie Arystotelesa: „Możliwościowe [...] jest to, czego akt, ze względu na który jest określone jako mające możliwość, nie pociąga za sobą żadnej niemożliwości”<sup>30</sup>.

#### IV

W pismach Arystotelesa znajdujemy jednak w istocie nie jedną, ale dwie definicje możliwości. Pierwsza z nich wiąże się z przedstawionym powyżej koniecznościowym charakterem Arystotelesowskiej rzeczywistości aktualnej, zgodnie z którym to, co się wydarzyło, nie może zająć inaczej niż zaszło, gdyż wtedy stałoby w sprzeczności z aktualną rzeczywistością. Arystoteles otwiera jednak pewną przestrzeń dla przypadkowości (czyli tego, co nie ma żadnej koniecznej przyczyny, może istnieć albo nie istnieć) dlatego, że zgodnie z drugą definicją możliwości jej sens polega na tym, że jest ona zarazem możliwością do nieistnienia (w innym wypadku każdy byt należałoby uznać za konieczny).

Arystoteles nie odrzuca więc pojęcia niemożliwości, rozumiejąc ją jako coś, co nigdy nie zostanie zaktualizowane (jak rozumiał to jeszcze w „Hermeneutyce”, gdy pisał, że „wszystko musi być albo nie być, i będzie albo nie będzie”<sup>31</sup>). Na tym zresztą polega różnica między bytem przypadłościowym i bytem koniecznym: pierwszy z nich może przydarzyć się czasami i zawsze w granicach

28 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 255 [1049b].

29 „Jeżeli coś jest białe teraz – pisze Arystoteles w „Hermeneutyce” – to można było prawdziwie twierdzić wcześniej, że będzie białe [...]. A skoro można było zgodnie z prawdą twierdzić, że jest lub że będzie, to nie może być, żeby to nie było czy nie mogło być. Bo jeżeli coś nie mogło się nie zdarzyć, to niemożliwe, żeby się nie zdarzyło; a to, co może się nie zdarzyć, musi się zdarzyć. A więc wszystko, co ma być, musi się zdarzyć; bo ani jedno, ani drugie nie jest przypadkowe ani nie zdarzy się przypadkiem, bo jeżeli przypadkiem, to nie z konieczności” [Arystoteles, „Hermeneutyka”, w: tegoż, *Kategorie i Hermeneutyka z dodatkiem Isagogi Porfiriusza*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1975, ss. 62-63].

30 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., ss. 245-246 [1047a]. Giorgio Agamben w eseju o kopiście Bartlebym, bohaterze opowiadania Hermanna Melville’a przytacza ten sam ustęp z Arystotelesa, który jego zdaniem powinien jednak brzmieć tak: „Możliwe-zdolne [*dynatos*] jest to, w czym, przy przejściu do właściwego sobie aktu, nie będzie już nic, co miałoby możliwość nieistnienia”. Agamben zwraca dalej uwagę na to, że ostatnie trzy słowa Arystotelesa są w rzeczywistości określeniem warunku, a nie banalnym stwierdzeniem mówiącym o tym, że „możliwe jest to, co nie jest niemożliwe”. Paradoksalnie więc przejście z możliwości w akt nie będzie polegać na zniwelowaniu potencjalnościowego charakteru tego, co się aktualizuje, czyli wykorzystaniu jego możliwości zaistnienia poprzez jej zaktualizowanie, ale jest ruchem na wskroś odmiennym: „to, co przypadkowe, może przejść w akt jedynie pod warunkiem, że wyzbędzie się całej swej możliwości nieistnienia (swej *adynamia*), słowem gdy nic z niej «nie będzie już mogło nie istnieć», a tym samym będzie mieć możliwość nie-nie-móc” [G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 143].

31 Arystoteles, „Hermeneutyka”, dz. cyt., s. 65 [19a].



rzeczywistości rządzonej prawami logiki, byt konieczny zaś nie może nie istnieć: istnieje w sposób idealny. Jest niezmienny, wieczny i nieruchomy. Każda rzecz, która nie jest konieczna, ale przypadkowa, ma zarazem podwójną możliwość: istnienia, jak i nieistnienia: „coś może być, ale nie jest, jak też odwrotnie, może nie być, lecz jest”<sup>32</sup>.

Giorgio Agamben zwraca uwagę na to, co Arystoteles z pewnością dostrzegł, ale pomijał, chcąc uniknąć wewnętrznej sprzeczności swojego systemu, a więc na niekonsekwencję prowadzącą do konieczności uznania możliwości niemożliwości wbrew teleologicznej konstrukcji świata. Na tym właśnie napięciu Agamben oparł swoją koncepcję „czystej potencjalności”.

W możności istnienia możność ma za swój przedmiot pewien akt, w takim znaczeniu, że w jej przypadku *energein*, bycie-w-akcie, może oznaczać jedynie podjęcie określonego działania [...]; – pisze Agamben – w przypadku możności nieistnienia akt nie może nigdy polegać na prostym przejściu *de potentia ad actum*: jest ona zatem możnością, która za swój przedmiot ma samą możność, jest to *potentia potentiae*. Najwyższą możnością jest zatem jedynie taka możność, która jest zdolna zarówno do możności, jak i do niemożności<sup>33</sup>.

Uwolnienie rzeczywistości z więzów konieczności możliwe jest tylko wtedy, gdy przyjmujemy istnienie czegoś takiego, jak czysta możliwość – możliwość działania i nie-działania, przejścia i nie-przejścia z możności do aktu. Możliwość stanu zawieszenia pomiędzy tym, co jest i tym, czego nie ma, pomiędzy istnieniem i nieistnieniem, niepodlegającym Arystotelejskim prawom logiki – zasadzie niesprzeczności i zasadzie wyłączonego środka. Możliwość, która jest zarazem możliwością zaistnienia, jak i nie-zaistnienia, wyznacza zdaniem Agambena obszar tego, co możemy nazwać przypadkowym, dowolnym, jakimkolwiek: „na progu między istnieniem a nieistnieniem [...] ukazuje się bowiem nie bezbarwna otchłań nicości, lecz świetlista szczelina, przez którą prześwituje to, co możliwe”<sup>34</sup> – niewyczerpywalna mnogość możliwości.

Jednakże nie tylko w drugiej definicji możliwości można odnaleźć lukę, która pozwala wkroczyć możliwości czystej, ale także w dwunastej księdze *Metafizyki*. W niej właśnie, rozważając istotę boskiego rozumu, Arystoteles postawił problem aktualno-możnościowego charakteru intelektu (który w konsekwencji doprowadził go później do podziału na rozum czynny i rozum bierny): to, co najdoskonalsze, czyli myśl (intelekt), zajmuje się tym, co najdoskonalsze, czyli myśleniem. W jaki jednak sposób myśl może myśleć samą siebie?

Albo nie myśli o niczym i wtedy cóż w niej jest godnego, skoro jest w stanie uśpiania? – pyta Arystoteles – Albo jeśli myśli, to coś innego kieruje myśleniem, wtedy jej istota nie jest myśleniem, ale możnością [myślenia], a w takim razie nie jest substancją najdoskonalszą<sup>35</sup>.

Tak ów problem i jego konsekwencje wyjaśnia Agamben:

najwyższa forma myślenia nie może myśleć ani niczego, ani czegoś, nie może pozostać w możności ani przejść do aktu, nie może ani pisać, ani nie pisać. [...] Myślenie myślące samo siebie

32 Tenże, *Metafizyka*, s. 245.

33 G. Agamben, „Bartleby”, dz. cyt., s. 42.

34 Tenże, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 132.

35 Arystoteles, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 351 [1074b].

nie myśli ani o jakimkolwiek przedmiocie ani o niczym, myśli jedynie czystą możliwość (myślenia bądź niemyślenia)<sup>36</sup>.

Do tego właśnie problemu Arystoteles nawiązał potem w słynnym wyimku pochodzącym z traktatu *O duszy*. Pomimo teleologicznej konstrukcji swojego systemu, w tym jednym niewielkim fragmencie, Arystoteles wykroczył poza teorię zorientowaną na strukturę celowościową i, na co zwrócił uwagę Agamben, dopuścił myślenie o czymś takim, jak „czysta potencjalność”, gdy pisał, że

rozum [νοῦς] jest w pewnym sensie potencjalnie tym wszystkim, co stanowi przedmiot myśli, chociaż aktualnie nie jest niczym z tego wszystkiego, zanim o czymś pomyśli. Musi mianowicie [przedmiot myśli] tak być w nim obecny, jak [pismo jest] na tablicy, na której nic nie jest jeszcze napisane<sup>37</sup>.

I dalej:

rozum jest [dla siebie] przedmiotem myślenia, tak jak są nimi inne jego przedmioty myślenia. W rzeczach bowiem bezmaterialnych myślący i przedmiot jego myśli są czymś jednym i tym samym<sup>38</sup>.

We fragmencie tym myśl myśląca samą siebie, myśl będąca zarazem czystym aktem i czystą możliwością, została przez Arystotelesa porównana do niezapisanej tabliczki do pisania, a dokładniej mówiąc, do pokrywającej ją cienkiej warstewki miękkiego wosku. Metafora ta pozwoliła późniejszym żydowskim i arabskim komentatorom Arystotelesa uchwycić zarówno sens, jak i możliwość czystej potencjalności oraz posłużyła do konceptualizacji pierwszego *aktu stworzenia*, czyli momentu *Genesis*, rozumianego jako przejście z możliwości do aktu. Jak pisze Agamben,

Akt boskiego tworzenia przedstawiano w nich [tj. w kabalistycznych traktatach – przyp. aut.] jako akt pisania w którym litery stanowią niejako pewien materialny nośnik, za pośrednictwem którego stwórcze słowo Boga, przyrównanego do dzierżącego pióro skryby, wciela się w stworzenie<sup>39</sup>.

Pisanie stało się, jako symbol myślącej samą siebie stwórczej myśli, obrazem boskiego stworzenia. Jego początek symbolizowała kropla atramentu, będąca pierwszym momentem aktu poietycznego, który realizuje się w materialności pisma. W tradycji arabskiej oraz żydowskiej, każdorazowy, umożliwiany przez poznanie głębokiego znaczenia poszczególnych liter i ich boskiej hierarchii akt pisania, stawał się dzięki temu każdorazowym odtworzeniem gestu stwórczego, powołującym świat na nowo i utrzymującym go w ten sposób w trwaniu. Prawo stworzenia tkwi w samym piśmie, pisanie, jako powtarzanie ruchu stwórczego, wyznacza i symbolizuje moment *Genesis* – moment poietycznego ruchu aktualizacji czystej potencjalności, która, wciąż ponawiana, nigdy nie zostaje w pełni przeprowadzona do aktu.

36 G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., ss. 120-121. Agamben komentuje tutaj ustęp 1074b księgi *Λ Metafizyki*.

37 Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1972, s. 94 [430a].

38 Tamże.

39 G. Agamben, „Bartleby, czyli o przypadkowości”, dz. cyt., s. 112.

## V

Do odpowiedniości pomiędzy momentem *Genesis* i aktem twórczym artysty, pomiędzy rzeczywistością natury i rzeczywistością dzieła sztuki, które należy rozumieć tutaj jako analogon pisma, odwoływał się również Paul Klee, gdy pisał:

Pewien szczególny rodzaj analizy polega na badaniu dzieła skupiającym się na stopniach jego stawiania się. Ten rodzaj analizy nazywam „*genesis*”. Pierwsza Księga Mojżeszowa, skupiona na stworzeniu świata, nazywa się *Genesis*. Opowiada o tym co Bóg stworzył pierwszego dnia, drugiego itd. Cały otaczający nas świat wyraża się w kategoriach historii<sup>40</sup>.

Dla Paula Klee dzieło artystyczne w żadnym razie nie jest przedstawieniem tego, co artysta widzi. Powstaje w wyniku naśladowania tworzenia, symbolizowanego pisaniem atramentem po papierze za pomocą pióra zamoczonego w kafarmarzu. Tworzenie to naśladowanie *Genesis* – ciągle odnawiany akt stwórczy, z którego wypływa cała możliwa rzeczywistość. Pierwsza kropla atramentu na papierze pozwala stworzyć, dzięki działaniu sprawczej ręki, całą rzeczywistość będącą realizacją kolejnych, nieskończonych w liczbie możliwości, nieustannym odnawianiem możliwości. Pierwszą z form widzialnych, jak pierwszy gest ręki wprawiającej w ruch pióro piszące pierwszą literę, jest dopiero kreślona plastyczna linia.

Pierwotną przestrzenią doświadczenia czystej możliwości, stanem zawieszenia, nierozróżnialności pomiędzy byciem i nie-byciem, istnieniem i nieistnieniem, światłością i mrokiem, prawdą i fałszem, słowem, źródłem, z którego wypływa bogactwo rzeczywistości widzialnej, jest „szary<sup>41</sup> punkt”:

Chaos, jako antyteza [kosmosu – przyp. aut.], nie jest pełnym i zupełnym chaosem, ale miejscowo determinowanym pojęciem związanym z pojęciem kosmosu. Zupełny chaos nigdy nie może zostać umieszczony na skali, ale zawsze będzie pozostawał nie do zważenia i nie do zmierzenia. Może być Niczym albo uśpionym Czymś, śmiercią albo życiem, [...] przewagą woli albo jej brakiem [...]. Graficznym symbolem tego «nie-pojęcia» jest punkt<sup>42</sup>, który właściwie nie jest punktem, ale punktem matematycznym.

Nie-istniejące-nigdzie coś albo gdzieś-istniejące nic jest nie-pojęciowym pojęciem wolności od przeciwieństw. Aby je uwyżnić [...], dochodzimy do pojęcia szarości, do rozstrzygającego punktu pomiędzy stawianiem-się i odchodzeniem: szarego punktu [*Graupunkt*].

40 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 99.

41 Źródła wyróżnienia barwy szarej i jej znaczenia możemy odnaleźć w pismach Goethego, a dokładniej w jego *Farbenlehre*, w której „szarość” zajmuje wyjątkowe miejsce: nie zostaje zaliczona do żadnej z barw. Nie przynależy także ani do tego, co ciemne (czerni), ani do tego, co jasne (biel), ale znajduje się pomiędzy nimi [J. W. Goethe, *Theory of colours*, przeł. Ch. L. Eastlake, London 1840, fragm. 249, s. 103]. W notatkach Paula Klee barwa szara mieści się w samym środku koła barw, leżąc w miejscu przecinania się linii łączących kolory dopełniające się, w punkcie, wokół którego koncentrują się poszczególne barwy [*The thinking eye*, dz. cyt., ss. 473-511]. Skany oryginalnych notatek Paula Klee dostępne są pod adresem <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org> [dostęp: 29.03.2016], wśród nich znajdują się również rysunki kół barw. Można je znaleźć w *Bildnerische Gestaltungslehre*, I.2 (*Principielle Ordnung*) na stronach 156-157 i 159-161.

42 Pojęciową bliskość „szarego punktu” i „chaosu” wykorzystali Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Mille plateaux*, gdzie utożsamili „szary punkt” z kluczowym dla swojej filozofii pojęciem „czarnej dziury” [G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 379].

Punkt jest szary, bo nie jest ani czarny, ani biały albo dlatego, że jest biały i czarny jednocześnie.

Jest szary, bo nie jest ani na górze, ani na dole albo dlatego, że jest zarazem na górze i na dole. Jest szary, bo nie jest ani gorący, ani zimny; jest szary, bo jest punktem bezwymiarowym, punktem pomiędzy wymiarami<sup>43</sup>.

W tekstach Klee napotykamy więcej wzmianek o „szarym punkcie”. Szary punkt jest „żywym”<sup>44</sup>, „pierwotnym elementem kosmicznym”<sup>45</sup>. Szary punkt sam siebie porusza, pisze Klee w jednym miejscu<sup>46</sup>, dodając gdzie indziej, że zawiera on w sobie kosmiczną energię, jest „pierwszym źródłem ruchu, czynnikiem, punktem, który sam wprawia się w ruch”<sup>47</sup>, stanowiąc „genezę form”. Jednocześnie jednak w innym miejscu notuje, że szary punkt jest „czynnikiem, który nie wykonuje żadnego ruchu, pozostaje w spoczynku”<sup>48</sup> i potrzebuje czynnika zewnętrznego, który mógłby pomóc mu urzeczywistnić się i wprawić go w widzialny ruch<sup>49</sup>. Szary punkt jest więc czymś aporetycznym, ale jedynie pozornie. Znajduje się w sposób jednoczesny w możliwości i w akcji, odzwierciedlając dynamikę czystej możliwości, zawieszoną pomiędzy dwoma rodzajami możliwości, o których pisał Arystoteles – pomiędzy możliwością myślenia i możliwością nie-myślenia. Wyraża zarazem możliwość i wpisaną w jej sens jednoczesną niemożność dokonania pierwszego stwórczego gestu<sup>50</sup>. Znajduje się w obszarze pomiędzy: pomiędzy nocą zmieszania wszystkiego a dniem kształtującej i porządkującej formy; pomiędzy tym, co nie jest, pustką, z którą konfrontuje się artysta i tym, co jest, czyli kształtującą się formą. Szary punkt, jako to, co mieści się w zawieszeniu pomiędzy niebytem i bytem, wyraża czystą możliwość. Jest niewyczerpywalnym źródłem kosmogenezы form.

Z kosmogenetycznego punktu rodzi się więc linia. Z linii forma na płaszczyźnie. Ze współgrających ze sobą aktywnych, żywych i ruchomych linii – dwuwymiarowa forma. Ze współgrania dwuwymiarowych, płaszczyźnianych form – formy złożone, a z nich całe bogactwo widzialności. To właśnie miał na myśli Klee, pisząc w *Wyznaniu twórcy*, że „to, co widzialne jest jedynie częścią wyjętą z wszechświata i istnieje więcej prawd niewidzialnych niż widzialnych. [...] Wysiętek polega na tym, by nadać przypadkowości formę konkretną”<sup>51</sup>.

Esencjalistycznie, a więc statyczne ujęcie formy, niewiele ma wspólnego z żywą energią kreatywną, która wyraża się w formie-Gestalcie. Dzieło sztuki jest

43 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 3.

44 Tamże, s. 59.

45 Tamże, s. 105.

46 Tamże, s. 19.

47 Tamże, s. 105.

48 Tamże, s. 19.

49 Tamże, s. 60.

50 Jak pisał Agamben, „nawet jeśli każdemu pianiście przysługuje z konieczności na równi możliwość grania jak i możliwość niegrania, to jedynie Glenn Gould może *nie* nie grać, a zwracając swą możliwość nie tylko ku aktowi, lecz także ku własnej niemożności, gra, jeśli można rzec, swoją możliwością niegrania. W odróżnieniu od sprawności, negującej jedynie własną możliwość niegrania, której się wyrzeka, mistrzostwo zachowuje i ziszczca w akcji nie tyle swą możliwość grania (jest to pozycja ironii, przedkładającej pozytywną możliwość nad akt), ile możliwość niegrania” [G. Agamben, „Bartleby”, dz. cyt., s. 42].

51 P. Klee, *The thinking eye*, dz. cyt., s. 79.

formą żywą wewnątrznie, zawierającą w sobie historię własnego powstawania w postaci funkcji nadającej prawa wzrastaniu rzeczywistości na płaszczyźnie obrazu. Poszukiwanie tak rozumianej formy nie polega na odkrywaniu praw *a priori*, ale na badaniu możliwych widzialnych, dokonywanych mocą siły twórczej w akcie formowania rozwinięć kosmicznego i pierwotnego szarego punktu, rozpostartego pomiędzy byciem i nie-byciem, i stającego się widzialnym dzięki stwórczemu gestowi ręki artysty.

Siła twórcza jest niewyraźna i ostatecznie pozostaje zagadką. A każda zagadka głęboko na nas oddziałuje. Jesteśmy naładowani jej energią, nawet w naszych najbardziej słabych częściach. Nawet jeśli nie jesteśmy w stanie ująć jej istoty, to możemy kierować się w stronę jej źródła, tak jak to tylko możliwe. W każdym razie, naszym zadaniem jest ukazywanie owej siły w jej funkcjach, tak jak ona ukazuje się w nas<sup>52</sup>.

### The „Grey Point” as „Pure Potentiality” in Paul Klee’s Theory of Artistic Creation

Paul Klee was one of the most interesting artist-thinkers; his theoretical considerations are of utmost philosophical importance, perfectly combined with his art. In his studies on the genealogy of visibility Klee did not stop at the sensate surface of objects. Not only did he look into the functional principles of reality coming-into-being (ones that rule the internal movement of reality), but he also tried to penetrate the most primordial source of visibility of things in nature. This non-depletable space of cosmogenic possibility was named by Klee the „grey point” – *Graupunkt*. While writing about this grey, cosmogenic point he did not refer to the notions of „possibility” or „potentiality” directly; however, it is justified to say that especially these concepts perfectly embody the intentions of the artist. In this paper, the concept of *Graupunkt* as the space of „pure potentiality” is studied. I refer mainly to the Aristotelian categories of „act” and „potentiality” as articulated in Giorgio Agamben’s interpretations.

---

52 Tenze, *The nature of nature*, dz. cyt., s. 67.