



Marek Rogulski, „Psychocephalus”, performans, Galeria Spichrz 7, 1995, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Tytuł

Transformacja energii, poszerzanie świadomości O źródłach, założeniach i rozwoju koncepcji artystycznych Marka Rogulskiego w latach 80. i 90.

Autor

Maksymilian Wroniszewski

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

Marek Rogulski, Gdańsk, szamanizm, New Age, esoteric studies, postmodernizm

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/transformacja-energii-poszerzanie-swiadomosci/>

Abstrakt

Artykuł jest próbą opisu głównych koncepcji, idei i motywów charakterystycznych dla sztuki Marka „Rogulusa” Rogulskiego – debiutującego w połowie lat 80. gdańskiego artysty, założyciela m.in. Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc oraz galerii C14~~~, Spichrz 7 i Spiż 7. Przedstawiam w nim i analizuję w odniesieniu do akcji, prac i tekstów teoretycznych artysty kategorie energii i transformacji świadomości, które Rogulski konsekwentnie eksplorował w latach 80. i 90. Głównymi kontekstami interpretacyjnymi są zagadnienia nieheterodoksyjnych form duchowości (szamanizm, New Age) oraz antyholistyczne założenia filozofii postmodernistycznej. Mając na uwadze rozwijające się w ostatnich latach ujęcia sztuki lat 90. w kontekście szeroko pojętej ezoteryki, przedstawiam artystyczną i teoretyczną działalność Rogulskiego jako istotny element tak zrekonfigurowanego pola sztuki czasów transformacji.

„W pewnym sensie działalność twórcza jest techniką transcendentowania”¹.

„[...] sztuka może być tożsama z życiem rozumianym jako proces poszerzania świadomości”².

Jeszcze w 1994 roku Krzysztof Jurecki pisał, że zmiana problematyki podejmowanej przez polską sztukę na początku lat 90. polega na tym, że „poszukuje [ona] nowych wątków (astrologia, szamanizm, magia traktowana jak realna rzeczywistość psychiczna), ponieważ nieuchronnie zbliża się Era Wodnika”³. Wprawdzie krytyk zawarł te słowa w krótkim tekście dotyczącym Marka „Rogulusa” Rogulskiego (któremu poświęcony będzie i ten artykuł), ale nie zmienia to faktu, że wspomniane tendencje dostrzegał w szerszym polu ówczesnej sztuki. Nie można się temu zresztą dziwić, skoro musiał mieć świeżo w pamięci takie wystawy jak *Magowie i mistycy* (CSW w Warszawie, 1991) czy *Perseweracja mistyczna i róża* (PGS w Sopocie, 1992), które wprost owe mistycyzujące tendencje akcentowały, a może słyszał też o planach wystawy *Oto ciało moje, oto krew moja*, która biblijną frazę przekuć miała w cokolwiek heretycką – z katolickiego punktu widzenia – treść. Ta ostatnia prezentacja, mająca pierwotnie odbyć się w sopockiej PGS⁴, przeszła do historii pod zgoła inną nazwą – *Antyciała* (CSW w Warszawie, 1995) – i do dziś jest uznawana za jedną z najważniejszych wystaw lat 90. Zmiana tytułu nie była tu jedynie drobnym przesunięciem akcentów, bowiem z tej przyczyny w interpretacjach i tekstach krytycznych kwestie związane z szeroko pojętą duchowością musiały ustąpić miejsca sprawom ciała. Nie oznacza to wszakże, że „heretyckie” wątki były na *Antyciałach* nieobecne. Podobnie fakt, że krytyka sztuki kształtująca się w latach 90. miała za główne punkty odniesienia takie tematy jak płęć, władza czy cielesność, nie znaczy jeszcze, że heterodoksyjna duchowość była tematem (i doświadczeniem), od którego stronili tworzący wówczas artyści i artystki. Symptomatyczne wydaje się jednak, że kwestie związane z nieortodoksyjnymi formami duchowości nie weszły w zakres zainteresowań krytyków i krytyczek, których głosy najmocniej wybrzmiewały w latach 90., i że wątki te zostały uznane za wartę opisu dopiero w ostatnich latach⁵.

Jako że nowa gdańska sztuka lat 90. – odmiennie niż na przykład warszawska Kowalnia – wyrastała z doświadczenia sceny alternatywnej lat 80., warto przypomnieć, że mistycyzująco-ezoteryczne inspiracje dochodziły wyraźnie do głosu już wówczas⁶. W Gdańsku zainteresowanie artystów nieortodoksyjnymi formami duchowości było wyraźne, choć przebiegało różnymi torami i zaznaczyło się w odmiennych sposobach artystycznego konceptualizowania rzeczywistości społecznej i świata w ogóle. Postawy twórcze, jakie się wówczas wykształciły, można podzielić roboczo na dwa rodzaje. Pierwszy wyrasta z założenia, że możliwe jest dotarcie i ukazanie „tajemnych” praw, zgodnie z którymi urządzony ma być (wszech)świat, oraz wyznaczenie drogi do ich poznania. Postawa druga ogniskuje się natomiast na rozpoznaniu rzeczywistości jako krańcowo przypadkowej, można ją więc określić mianem katastroficznej. Pierwszy rodzaj konceptualizowania rzeczywistości jest optymistyczny, daje nadzieję na odnalezienie kosmicznego porządku wszechrzeczy, wobec którego chaos świata jest albo nieznaczący, albo da się go owymi prawami wyjaśnić. Rodzaj drugi wprost przeciwnie – wynika z odkrycia chaosu jako najwyższego prawa rządzącego światem. Pierwszy jest apologią Wielkiego Planu (kosmicznego, boskiego); daje temu, kto go uwewnętrzni, poczucie sensu, udziału w jakimś nadrzędnym porządku rzeczywistości, drugi natomiast cechuje – czasem krańcowy

– pesymizm, charakterystyczna jest dla niego gnostyczno-egzystencjalistyczna metafora wrzucenia w świat.

W innym miejscu⁷ opisałem katastroficzne wątki gnostyczne, jakie pojawiały się w sztuce tworzonej przez Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka, tu zajmę się natomiast – wyrastającymi z odmiennej, zasadniczo optymistycznej koncepcji – pracami i działaniami Marka „Rogulusa” Rogulskiego, który podobnie jak Kłaman i Kowalczyk zaczął karierę w połowie lat 80. w Gdańsku. Zwrócenie uwagi na tego ponoć „najdłużej działającego w Polsce artystę zainteresowanego szamanizmem”⁸, „podejrzewanego” także o „okultyzm, alchemię itp. barokowe występkę”⁹, wydaje się istotne co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że jego realizacje i teksty nie doczekały się systematycznego ujęcia. Niniejszy artykuł, którego celem jest prezentacja najważniejszych aspektów – koncepcji, idei, motywów – artystycznego światopoglądu Rogulskiego i wyrosłych z niego realizacji, ma stanowić przyczynek do takiego ich przedstawienia. Po drugie – wydaje się, że owe „barokowe występkę”, na które nie bez ironii wskazywał krytyk „Rastra”, są dla polskiej kultury lat 90. w nie mniejszym stopniu symptomatyczne niż tematy podejmowane przez artystów i artystki sztuki krytycznej, która nadal pozostaje synonimem sztuki ostatniej dekady XX wieku.

Na kształtowanie się artystycznego światopoglądu i wyobraźni Rogulskiego znaczący wpływ miał fakt, że dorastał on w dzielnicy Gdańska graniczącej z lasami porastającymi wzgórze morenowe, które rozciągają się na południu miasta. Jego zainteresowanie prehistorycznymi formami ludzkiej kultury podsycone zostało także dzięki wycieczce do londyńskiego Muzeum Historii Naturalnej, filmowi *Walka o ogień* Jean-Jacques’a Annauda, dostępowi do zachodnich materiałów naukowych, które z zagranicznych wyjazdów przywoził mu ojciec¹⁰, czy lekturze *Nagiej małpy* Desmonda Morrisa oraz *Na tropach brakujuącego ogniwa* Raymonda A. Darta i Dennisa Craiga. Dowodem wrażenia, jakie zrobiły one na Rogulskim, są jego pierwsze rzeźby z roku 1984, jeszcze z czasów nauki w liceum – gipsowe bryły przedstawiające głowy prehistorycznych ludzi.



Marek Rogulski, modele głów hominidów i człowieka archaicznego, rzeźby, 1983–1984,
dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Lasy oliwskie stanowiły dla Rogulskiego uświęconą przestrzeń, gdzie – jak twierdzi – doświadczał czegoś w rodzaju objawień¹¹ i obcował z pierwotną energią natury. „Ileś chwil spędziłem z głową w ziemi i wdychałem odór ziemi i odór gówna”¹² – mówił w 1991 roku. Wydarzeniem, które zapisało się w pamięci Rogulskiego, był też plener malarski w Chmielnie w 1986 roku, podczas którego regularnie wyprawiał się do lasu, by spędzać godziny zanurzony w bagnie. Już wczesne eskapady artysty na tereny morenowe, doświadczenie przezeń wyobrazonego „promieniowania” natury można

postrzegać jako zaczątek formowania się najważniejszej cechy jego artystycznego światopoglądu – przeświadczenia o przenikającej wszystko energii.

W 1991 roku Rogulski wraz z Joanną Kabałą i Andrzejem Awsiejem założyli Galerię-Pracownię C14~~~, która mieściła się w budynku Klubu Inicjatyw Społecznych, powołanego przez przedstawicieli środowisk alternatywnych „dla tych, którzy nie identyfikują się z państwem, kościołem czy innymi wielkimi firmami”¹³. Nazwa funkcjonującej zaledwie do czerwca 1992 roku galerii nawiązywała do izotopu węgla ^{14}C , wykorzystywanego w badaniach geologicznych i archeologicznych do określania wieku skał i artefaktów. Datacji tej dokonuje się na podstawie stopnia rozpadu izotopu, do którego dochodzi pod wpływem promieniowania kosmicznego. Na tym fizyczno-chemicznym tle dobrze widać szerokie „spektrum wyobraźni” założycieli C14~~~. Wyobraźni w wymiarze czasowym sięgającej odległych epok, w przestrzennym – punktem odniesienia czyniącej kosmos i przenikające go siły. Na ten drugi aspekt wskazuje charakterystyczna pisownia nazwy C14~~~, uwieczniona na ścianie galeryjnego budynku. Współtworząca ją „fala” – znak wibracji, drgania – miała być „wyrazem pewnej częstotliwości energetycznej, przenikającej wszystko, przenikającej całość”¹⁴. Te właśnie kategorie – energia i całość – stanowią podstawę artystycznej filozofii Rogulskiego i do dziś pozostają ważnym kontekstem interpretacyjnym dla jego prac.



Ściana Galerii C14~~~ w Gdańsku, 1991, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Wszechprzemiana energetyczna

Efekt „myślenia o energii” i jej „odczuwania” miało być – jak twierdził Rogulski – „wyrzucanie z siebie” konkretnych obiektów i prac¹⁵. Fantazmat przenikającej wszystko energii pozwalał na wyznaczenie własnego sposobu działania i zdefiniowanie tego, czym jest sztuka; umożliwiał także określenie sposobu uczestnictwa w historii i modelu interakcji w przestrzeni społecznej. Podstawy owej „energetycznej filozofii” Rogulski przedstawił w opublikowanej własnym sumptem w 1991 roku broszurze *Punkt od którego nie ma odwrotu*, której najobszerniejszą część stanowił *Mały traktat o transformowaniu energii*.

Artysta pisał w nim, że świat przenika coś w rodzaju boskiej energii – „Potencja Istnienia” lub „Superpotencja Energetyczna”¹⁶ – której medium stanowi człowiek. Ludzkie „istnienie energetyczne”

ma się jednak ujawniać także na innych poziomach. Według Rogulskiego

[...] różnorodność nas samych pomimo wspólnego wszystkim stanu jakim jest bycie medium dla POTENCJI ISTNIENIA powoduje, że jesteśmy medium także dla innych, czysto indywidualnych właściwych nam energii. Począwszy od materiału genetycznego zawierającego w sobie informacje z całej historii Wszechświata i ewolucji aż po archetypiczne zachowania społeczne, do całkowicie „prywatnych” energii dostarczonych nam, nie tylko z komórek rodziców. Właśnie tych, a nie innych, w tym a nie innym miejscu i czasie. Energii, które w czasie naszych narodzin dotarły do nas także z kosmosu, jak też i tych które określały przestrzeń, w którą wkraczaliśmy. Energii mentalnych i duchowych¹⁷.

Zainteresowanie artysty koncentrowało się wobec tego na „wszechprzemianie energetycznej”¹⁸, czyli na tym, w jaki sposób owe różne rodzaje energii ze sobą współistnieją, jak mogą się kumulować, w jaki sposób organizują świat, na którego obraz składają się właśnie „manifestacje różnych rodzajów energii”¹⁹. Świat ten – pisze Rogulski – jest „pulsującym zjawiskiem energetycznym, którego częścią jesteśmy, w którym nasze istnienie (indywidualizowanych bytów), jak też zdarzenia wywołane w konkretnych; nieustannie następujących momentach czasoprzestrzennych można określić jako manifestowanie, względnie ujawnianie się określonych energii”²⁰. Zdaniem Rogulskiego każdy człowiek może te energie emitować i odbierać – jest ich generatorem i receptorem – ale to zadaniem artysty jest je transformować i kanalizować w dziele sztuki lub – szerzej – w akcie twórczym, który jest po prostu „wcieleniem energii psychicznej, intelektualnej, emocjonalnej czy też innej w struktury materii”²¹.

W rozważaniach Rogulskiego pojawia się także kategoria odbiorcy. Skoro dzieło sztuki jest „swoistą integracją, zespoleniem wartości tkwiących w materii wykorzystywanej do tworzenia dzieła”, to „impuls, jakim jest kontakt z nim, pobudza umysłowość odbiorcy, która w tym momencie staje się jakby materią współtworzącą sztukę”²². Mamy tu więc do czynienia ze swoistym równaniem: dzieło jest sumą energii dostrzeżonych przez artystę i zmaterializowanych w formie pracy, a także energii samego artysty, ale do jego właściwego odbioru potrzeba odbiorcy o odpowiedniej wrażliwości, który dostrzegając „energetyczny potencjał” obiektu i energetycznie z nim rezonując, sam dokłada część energii do ogólnej puli. Nie każdy może więc odczytać dzieło na jego poziomie energetycznym i tu właśnie najsilniej uwidacznia się ezoteryczny charakter Rogulusowej koncepcji dzieła sztuki.

Najlepszym przykładem tego rodzaju „dzieł energetycznych” są skomplikowane, wieloelementowe instalacje, które artysta prezentował w Galerii C14~~~. Z uwagi na stopień ich złożoności można je uznać za prace równoważące „pierwotność” wykonywanych przez Rogulskiego performansów (do których jeszcze wrócę), przy czym obie te formy – i wszelkie inne działania artysty – zdają się wyrastać z tego samego imaginacyjnego rdzenia. Wyraża się w nich pragnienie doświadczania skumulowanej energii – czy to w formie przepływającego przez artystę „energetycznego strumienia”, czy też złożonej z sumy energii „emitowanych” przez części składowe instalacji. Monumentalne, zbudowane z wielkiej liczby elementów – drobnych i pokaźnych, efemerycznych i trwałych –

instalacje stają się znakiem ruchu myśli, która dąży do zjednoczenia różnych aspektów rzeczywistości.

Wśród elementów, które Rogulski włączał w swoje instalacje, znajdowały się przedmioty reprezentujące „różne poziomy skoncentrowanej energii”²³, takie jak węgiel czy aluminium, ale też naczynia laboratoryjne, kości, zwierzęce skóry, drewno i liście. Artysta często łączył je z dźwiękiem, światłem emitowanym przez neony czy energią elektryczną. Niekiedy zaś sam stawał się częścią instalacji, wprowadzał je w ruch, wchodził z nimi w interakcję. W ten sposób instalacje stawały się przestrzenią realizacji performansów. Wielość elementów, które się na nie składały, zorganizowana jest według wyrażonej przez Rogulskiego zasady, mówiącej, iż „Wszystko ze wszystkim ma [...] związek, wystarczy te związki wykryć”²⁴. Opis ten pochodzi z wystawionej w C14~~~ instalacji *Stała grawitacji* (1991). Inne instalacje z tego okresu (między innymi *Szybki ruch oczu*, 1992; *Uwaga! Wysokie napięcie! Epoka progów – sama możliwość*, 1992; *Dzwon 100 GeV*, 1992) zdają się wcielać tę samą zasadę, choć różnią się kompozycją: czasem wydają się programowo niezorganizowane, niekiedy zaś przybierają rozpoznawalną formę dzwonu lub kopuły. Z czasem zmieniał się także ich estetyczny wydźwięk – odwołujące się początkowo do wyobrażeń prehistorycznych, wykorzystujące skóry i kości, instalacje przeobraziły się w formy futurystyczne, przypominające wehikuły, kapsuły etc.



Marek Rogulski, *Szybki ruch oczu*, instalacja, wernisaż wystawy w galerii C14~~~, 1992, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Podstawowa zasada kumulacji energii i uchwycenia Całości została jednak zachowana. Znamienne wyraził ją już w bodaj pierwszym komentarzu traktującym o instalacjach Rogulskiego Andrzej Mestwin Fac, który pisał, że „struktury i bryły pokazane na wystawie [*Stała grawitacji*] były [...] próbą ukazania jedynie dostępnej pełni. Istniejącej obok nas. Nigdy jednak nie będącej poza nami”. I dodawał: „Cóż, że dzisiaj istnieją dookoła przede wszystkim fragmenty i cząstki. Elementem spajającym jest przecież twórca”²⁵.

Od szamanizmu do ezoteryki

Rogulski konsekwentnie – może nawet obsesyjnie – realizuje etos sztuki pojętej jako rozwój samoświadomości, co wymaga nieustannego ruchu myśli, usiłującej uchwycić i opisać, a następnie przekroczyć i poddać transformacji samą siebie. Zadaniem artysty stało się przyswojenie i przekroczenie kolejnych stopni wyznaczających rozwój ludzkiej świadomości, za które uznał fazy: prehistoryczną, archaiczną/magiczną, mityczną, modernistyczną i postmodernistyczną. Podkreślmy,

że chodzi tu o przekroczenie, a nie porzucenie, bowiem wyobraźnia Rogulskiego jest – by tak rzec – wyobraźnią ciągłości i transformacji, a nie wyobraźnią zerwania, nowego początku. Jest kumulatywna, a by ująć to bardziej obrazowo, powiedzmy, że kumulatywność tę odzwierciedla raczej wyobrażenie systemu naczyń połączonych, do którego metodycznie dodawane są kolejne elementy, niż gabinetu osobliwości.

Formy świadomości prehistorycznej, które artysta eksplorował w początkowym okresie aktywności, najwyraźniej uwidaczniają się w nawiązujących do praktyk szamanistycznych performansach duetu Ziemia Mindel Würm²⁶, współtworzonego w latach 1990–1993 z Piotrem Wyrzykowskim.

W początkach lat 90. Rogulski wykorzystywał wiele elementów z szamańskiego rekwizytorium: pejczy służące do samobiczowania, odniesienia do szamańskiego – i mistycznego w ogóle – doświadczenia lotu (lewitacji), ogień jako symbol oczyszczenia, w końcu instrumenty (choć nie bębny – jak to najczęściej zdarza się w społecznościach animistycznych) i nagrania mające wprowadzić artystę w trans. Dla Rogulskiego szamanizm, mimo całej nim fascynacji, był jednak duchowością zapośredniczoną. Artysta zdawał sobie sprawę, że jest to technika i praktyka duchowa, do której nie ma już bezpośredniego dostępu; że nie przystaje ona do cywilizacji końca XX wieku. Jednocześnie jego akcje nie wydawały się wyłącznie szamańską stylizacją. Nevill Drury, autor związany z Ruchem Ludzkiego Potencjału, na którego teksty powoływał się sam artysta, pisze, że „tradycyjny szamanizm jest religijnym wyrazem nomadycznej ery zbieraczy-myśliwych” i dlatego próba przeniesienia szamańskiego świata „w naszą współczesną rzeczywistość graniczyłaby z absurdem”²⁷. Zarazem wskazuje jednak na te cechy szamańskiego doświadczenia i postrzegania świata, które mogą okazać się wyzwajające z rzeczywistości cywilizacji technicznej. Pierwszą z nich jest odczucie kontaktu z głębszą duchową rzeczywistością, pozwalające odrzucić „formalną strukturę religijną” i system wiary oparty „na jakiegoś rodzaju pustej, odziedziczonej doktrynie”, drugą – holistyczne ujęcie składającej się ze wzajemnie powiązanych ze sobą elementów rzeczywistości, odczucie, że wszechświat jest ożywiony i wypełnia go energia, wibracja, pulsowanie²⁸.

Rogulski i Wyrzykowski musieli kierować się podobną intuicją, realizując akcje Ziemi Mindel Würm. Przeciwwstawienie pierwotności Natury i chaosu cywilizacji technicznej silnie wybrzmiewa w antyurbanistycznym tekście z 1992 roku, w którym Wyrzykowski pisał: „Miejska przestrzeń, skomplikowana, rozedrgana masa, niemożliwa do uchwycenia przez zmysły jako całość. Przytłaczająca umysł lub zmuszająca do zawężenia percepcji. Oko przyswaja sobie fragmenty, nie potrafi z nich zbudować niczego trwałego. Nadmierna ilość rejestrowanych wrażeń, chaos informacyjny powodują uczucie niepokoju, strachu, niepewności. Człowiek szuka ciszy, porządku, tęskni za ubóstwem surowych pól, lasów”²⁹.



Marek Rogulski, *CH₃NHCH₂ – nieustające adrenalinospady*, performans Ziemi Mindel Würm, Galeria Wyspa, 1990, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Wobec takiego ujęcia cywilizacji nie dziwi, że na miejsce wielu akcji artyści wybrali wspomniane już wzgórza morenowe w lasach oliwskich. W 1990 roku Jan „Yach” Paszkiewicz zarejestrował tam akcję Ziemi Mindel Würm i stworzył do niej wideoklip. Pojawiły się w nim charakterystyczne elementy performansów duetu – biczowanie, quasi-rytualne rysunki pokrywające półnagie ciała artystów – jednak skrojone na potrzeby klipu nagranie nie daje jeszcze odczuć transowego, rytmicznego charakteru performansów Ziemi Mindel Würm, realizowanych już na gdańskiej Wyspie Spichrzów. Rytm ten najwyraźniej wybrzmiewa w akcji zatytułowanej *CH₃NHCH₂ – nieustające adrenalinospady*, której osią była konstrukcja zbudowana z pomalowanych na biało gałęzi, przypominająca szkielet szalasu. W jej centrum artyści zawiesili metalowy talerz ozdobiony spiralnym rysunkiem. Wewnątrz konstrukcji znajdował się Wyrzykowski, ubrany w białą koszulę i z nogami spętanymi workiem, który tarzał się w ziemi, wykonując podobne do pełzania „ślimacze” ruchy. Rogulski, w spodniach z krowich skór, z nagim torsem pokrytym białą farbą i wzorem z czarnych linii, krążył wokół „szalasu”, biczując się do krwi. Rytm jego poruszania się nadawało dobiegające z głośników nagranie, cała akcja miała zaś odwzorowywać ruch poruszających się planet.

Tytuł innej akcji – *Naczynie Transmutacji* – wskazuje już na następny etap w rozwoju działań Rogulskiego, inspirowanych zainteresowaniem okultyzmem, ezoteryką, tajnymi stowarzyszeniami w rodzaju masonerii i różokrzyżowców, alchemią czy hermetyzmem. W akcji tej Wyrzykowski stał nago na ścianie spichlerza w pozie ukrzyżowania, Rogulski zaś dotykał jego ciała upieczonym w trakcie akcji mięsem. Znamienne, że gdy Jurecki pytał Rogulskiego w rozmowie z 1997 roku o to, czy czuje się szamanem, artysta odpowiadał: „Obecnie wolałbym określić się jako członek Tajnego Zakonu. [...] Szamanizm jako punkt wyjścia do naszej rozmowy jest słuszny. Ale chciałbym naprowadzić na pewne systemy światopoglądowe, które ludzkość zdążyła już w sobie wykształcić.

Są to np. techniki tantryczne, na Zachodzie poglądy Różokrzyżowców, czy też Kabała. Chodzi o drogę wewnętrznego rozwoju i wstępowania w wyższe sfery, a następnie działania w nich”³⁰.

Okres wzmożonego zainteresowania artysty systemami wschodniej i zachodniej ezoteryki przypada na czas po zakończeniu aktywności Ziemi Mindel Würm, a zwłaszcza na lata 1995–1999. Daty te odnoszą się kolejno do założenia przez Rogulskiego Galerii Spichrz 7 (przeniesionej i przemianowanej w 1997 roku na Spiż 7) na Wyspie Spichrzów i początku projektu *Poza postmodernizm*. W Spiżu i Spichrze artysta zorganizował wiele grupowych wystaw, które samymi już tytułami naprowadzały na ezoteryczne tropy. Były wśród nich między innymi: *Tajny Zakon* (1995), *Fantom Hermeticum* (1995), *Hoc est secretis focus* (1995) czy *Sfera Homunculus* (1996). Ten okres twórczości i działalności Rogulskiego cechowało skoncentrowanie się między innymi na „okultystycznej wizji rozwoju dążącej do wszechmocy i wszechwiedzy”³¹.



Marek Rogulski, *Psychocephalus*, performans, Galeria Spichrz 7, 1995, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Przekroczyć postmodernizm

Prehistoryczne, magiczne, mistyczne czy modernistyczne formy świadomości, które zajmowały Rogulskiego, miały cokolwiek holistyczny charakter. Oferowały, tak przynajmniej widział to artysta, spójne narracje o świecie. Fazą prehistoryczną rozwoju świadomości kierować miały seksualność i emocje, archaiczną – magia i symbole, następnie rola ta miała przypaść w udziale mitom, w czasach nowoczesnych zaś – idei emancypującego się podmiotu, nieprzerwanego postępu i rozwoju³². W przypadku postmodernizmu, wobec którego Rogulski musiał się w końcu samookreślić – a w którym zaczęło dominować myślenie „samozwrotne”, rozproszone i kontekstualne – sytuacja wyglądała inaczej. Z jednej strony artysta dostrzegał te jego elementy, które współgrały z jego własną twórczą filozofią. Pisał i mówił na przykład, iż „postmodernizm otworzył nas na całą złożoność świata”³³, że jego zasługą „jest odkrycie, [...] że światopoglądy się rozwijają”³⁴, że „istnieją różne wersje tej samej historii”³⁵, że „świat jest w dużym stopniu wynikiem naszej interpretacji”³⁶. Z drugiej jednak – postmodernistyczny pluralizm postaw i poglądów, choć atrakcyjny, powodował, że jego rozpoznanie, przyswojenie i przekroczenie stawało się zadaniem trudniejszym niż w przypadku form

prehistorycznych, mitycznych czy nawet modernistycznych. Postmodernizm rozprawił się przecież z mitem Całości i wielkich narracji, które zastąpił grą cytatów i fragmentów; dostrzegł wagę aporii i kulturowego recydingu.

Wysoki poziom samoświadomości³⁷, jaki Rogulski dostrzegał w postmodernistycznej kulturze i sztuce, oraz fakt, że są one „przyswajalne i rozpoznawalne jedynie dla tych jednostek, które przyswoiły sobie kategorie poznawcze poprzednich stopni świadomości”³⁸, tylko pozornie współgrają więc z elementami jego artystycznych koncepcji. Zasadnicza różnica sprowadza się tu do faktu, że rozszerzanie świadomości jest dla Rogulskiego praktyką kumulatywną i ekspansywną, dającą nadzieję na nieprzerwany rozwój. Słowem: jest ciągłą ucieczką w przód, ustawicznym transcendowaniem pojętym jako przekraczanie świadomościowego *status quo*. Dlatego też postmodernistyczne przeświadczenie o tym, że „żadna z odkrytych przez nas struktur nie jest ostateczna, niepodważalna, [...] ponieważ każdy metajęzyk może stać się językiem dla innego metajęzyka”³⁹, daje się zastosować do Rogulusowych założeń tylko w ograniczonym zakresie. Postmodernizm zakłada bowiem, że sfery metajęzykowej nie można przekroczyć, że jest ona wartością konstytutywną dla stale aktualizującego się systemu języka. Rogulski twierdzi, i temu podporządkowuje swoje artystyczne działania, że postmodernistyczna świadomość nie jest ostateczną prawdą o świecie, że można ją przekroczyć i włączyć w jakąś nadrzędną Całość. W tym sensie światopogląd postmodernistyczny przypomina zamknięty labirynt, gdzie świadomość „pęcznieje” i wciąż natrafia na te same elementy kulturowego imaginarium – obrazy, fragmenty, cytaty – choć ścieżki, którymi do nich dochodzi, są różne. Świadomość u Rogulskiego, mimo że wciąż szuka własnej sfery meta, jest, by tak rzec, linearna. A raczej „wznosząca”, bowiem koncepcje artysty przypominają schemat mistycznej wędrówki; ich opracowywanie i tworzenie w oparciu o nie obiektów i akcji jest w pewnym sensie formą duchowego doskonalenia.

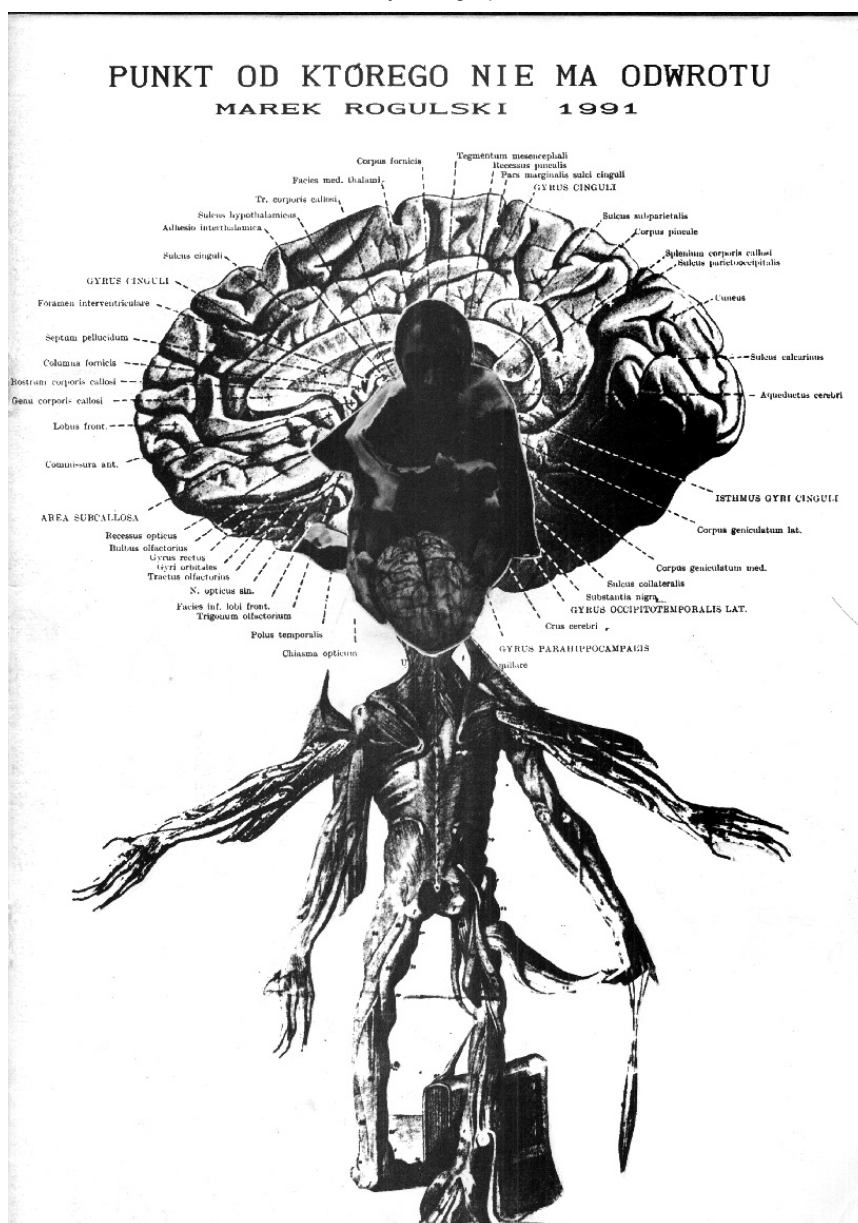
Paradoks polega na tym, że newage’owa fraza, którą wyraźnie da się usłyszeć w Rogulusowych tekstach, jest głosem z samego jądra postmodernistycznej wrażliwości. Wszak holistyczne, dające nadzieję na ogarnięcie Całości idee New Age może i były przeciwstawne postmodernizmowi, pojętemu jako apologia fragmentu i cytatu, ale postmodernizm wcale tym pierwszym się nie przeciwstawiał. Przeciwnie – skoro był ufundowany na pluralizmie głosów, różnych opisów rzeczywistości, to wśród nich musiał znaleźć się i taki, który temu antyholistycznemu postmodernistycznemu przeczuciu zaprzeczał. Przeświadczenie o zdolności ludzkiego umysłu do „harmonizowania jaźni ze światem w nową jedność” i wykształcenia „świadomości kosmicznej, »współodczuwającej wszechświat jako rozszerzone ciało, a siebie jako skoncentrowaną świadomość ziemi, przyrody, kosmosu«”⁴⁰ okazywało się jedną z najbardziej charakterystycznych dla postmodernizmu tendencji.

Rogulski od New Age zresztą się nie odżegnywał, jednak wskazywał też na jego rozmaite intelektualne mielizny i ograniczenia. W jednym z wywiadów mówił: „Niestety, bardzo cenne elementy, owoce tysiącletnich nieraz praktyk duchowych wielu tradycji wrzucono do jednego wielkiego worka wraz z całym spektrum absurdałnych, naiwnych teorii”⁴¹. Można powiedzieć, że z tego newage’owego worka artysta wybiera i inspirował się zwłaszcza tymi tendencjami, które

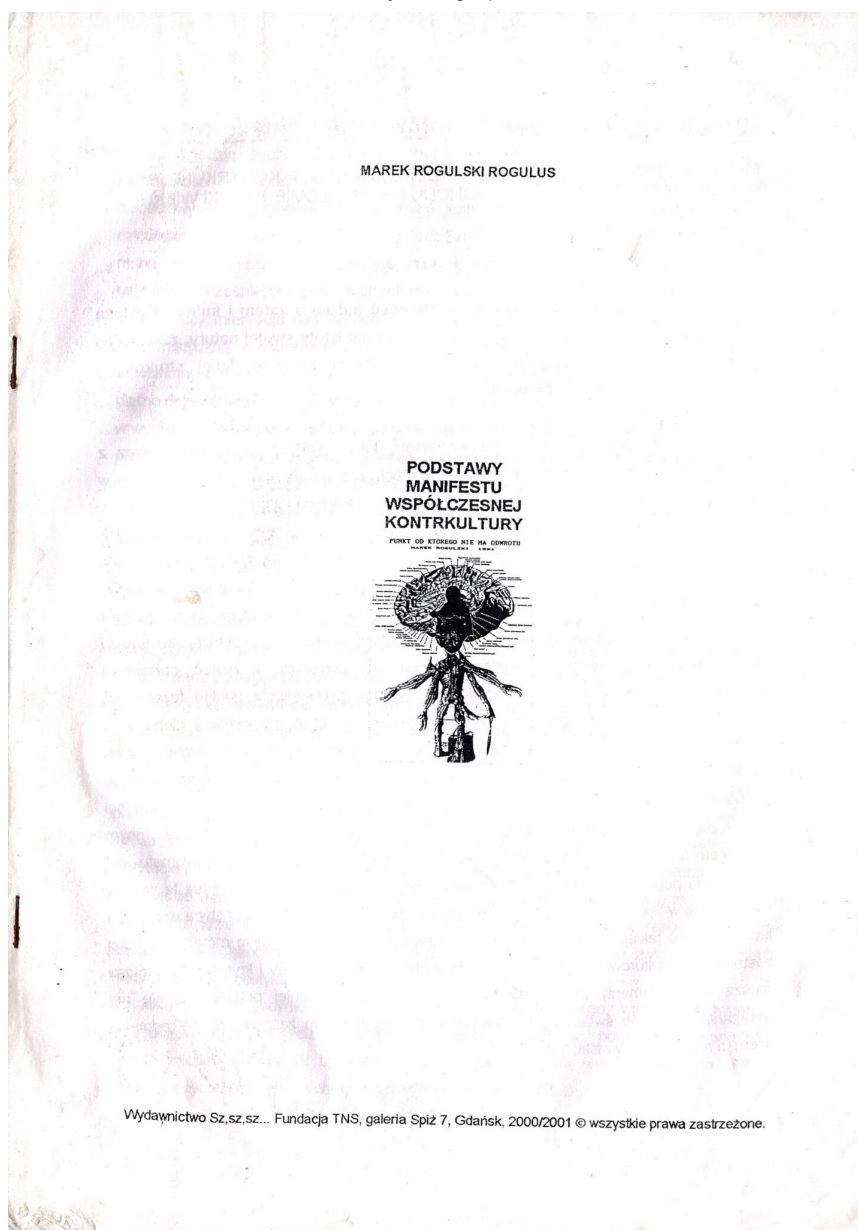
znamionowały – jak nazwał ją Bartłomiej Dobroczyński – Wysoką Nową Erę, to jest zespół koncepcji odwołujących się do paradygmatów naukowych, cechujących się wysokim „poziomem intelektualnym oraz sporą samoświadomością”⁴². Rogulski czytał, przedrukowywał w katalogach i powoływał się na koncepcje takich przedstawicieli „wysokiego” New Age, jak Ken Wilber, Nevill Drury czy Stanislav Grof, a więc tych autorów, których zajmowała kwestia świadomości – jej rozwoju, poszerzania, możliwości przekroczenia oraz wejścia w sferę transmentalną i transpersonalną. Za wartościowe Rogulski uznawał tylko te newage’owe propozycje, które oferowały myślenie o człowieku, przyrodzie, kosmosie jako Całości, a samemu New Age, czyli zestawowi nierzadko przeciwstawnych koncepcji o różnej intelektualnej jakości, zarzucał, że w jego obrębie „nie dokonano fundamentalnego rozróżnienia doświadczeń irracjonalnych od transracjonalnych”⁴³.

To właśnie w sferze trans artysta dostrzegł remedium na „swoiste kulturowe wyczerpanie”⁴⁴ postmodernizmu i jego ograniczający racjonalizatorski rys. O postmodernistycznych artystach mówił, że „wykorzystują przede wszystkim potencjał intelektualny”, przez co „pozbawiają się szansy na wewnętrzne przeobrażenie świadomości”⁴⁵. W związku z tym – postulował – „postmodernistyczny egzystencjalista musi wreszcie sobie uświadomić, że istnieje poziom percepcji transpersonalnej, którego postrzeganie i percepcję można i trzeba rozwinąć [...]. Zadanie to dotyczy przesunięcia punktu własnej tożsamości już nie tylko z ciała na umysł jak to było w modernizmie ale z umysłu na cały Kosmos ze wszystkimi aspektami jego manifestacji”⁴⁶. Aby tego dokonać, „jednostkowy podmiot [...] musi umieć zaprzeczyć prawdzie, która jest fundamentem jego światopoglądu i która na tym poziomie świadomości rzeczywiście spełnia swoje zadanie”⁴⁷. A zatem – przekroczyć dotychczasową formę świadomości. Nic dziwnego, że inspiracji dostarczały Rogulskiemu koncepcje wywodzące się z nurtu psychologii transpersonalnej⁴⁸. Przywoływany już Nevill Drury, jeden z jej najbardziej znanych zwolenników, twierdził wszak, że tego rodzaju rozbudzenie świadomości „jest przede wszystkim przygodą przekształcania jaźni, która ostatecznie przenosi nas poza jaźń. Jest to podróż do całości, do totalności istnienia”⁴⁹.

Rogulski metody owego wyswobadzania się z więzów postmodernistycznej świadomości przedstawił w tekście *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury* z lat 2000–2001, w którym kontynuował zagadnienia podjęte w *Punkcie od którego nie ma odwrotu*.



Broszura „Punkt od którego nie ma odwrotu”. 1991. dzięki uprzejmości Fundacji TNS



Broszura „Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury”. 2000–2001, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

W mniejszym stopniu interesowała go już kwestia przenikających wszechświat energii, w większym – przekraczanie świadomościowych paradygmatów. Co jednak najbardziej charakterystyczne, w drugim tekście Rogulski wyłożył zmodyfikowane rozumienie dzieła sztuki. Jeśli w *Punkcie* twierdził, że w dziele manifestuje się przede wszystkim skumulowana forma energii, to w *Podstawach manifestu* pisał już: „Dziełem» jest tu sam proces przeobrażania świadomości, także tej zbiorowej, a nie tylko jakaś konkretna praca, dzieło artystyczne, wykonanie przedmiotu czy wykreowanie jakiejś sytuacji. Proces, który [...] doprowadzi kiedyś do jasnej i świadomej siebie jedności Ducha [...] w transmentalnej, transpersonalnej i transracjonalnej Nadświadomości”⁵⁰.

Do przekroczenia postmodernistycznego paradygmatu świadomości miał prowadzić wieloaspektowy i długotrwały projekt *Poza postmodernizm*, zainicjowany przez artystę w 1999 roku. Rogulski realizował go w formie akcji, obiektów, cyklu wystaw oraz tekstów, w których wyjaśniał jego założenia. *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury* czy *Poza postmodernizm – uchwycić siłę...*, opublikowany w wydawanym przez artystę piśmie „Explorer”, to tylko najbardziej reprezentatywne przykłady⁵¹. Ideę przekroczenia świadomości Rogulski ukazywał w tym okresie w formie

sugestywnych metafor. W swoje prace wkomponowywał niekiedy materiały wybuchowe, czym nawiązywał do możliwości nagłego rozbłysku świadomości, eksplozji, swoistej iluminacji.



Marek Rogulski, *Ani podmiot ani przedmiot – obiekt bomba*, instalacja, Galeria Spiż 7, 2000, dzięki uprzejmości Fundacji TNS

Z kolei zintegrowaniu ciała i umysłu służyć miało choćby działanie *Poza ciało, poza umysł*. Ciało i umysł – relacjonował krytyk „Gazety Morskiej” – „stać się mają jedynie narzędziem [...] prowadzącym do ich przekroczenia i osiągnięcia stanu świadomości »transmentalnej«, ponadjednostkowej”⁵². Jeszcze kiedy indziej Rogulski zamykał się w kulistych konstrukcjach, z których wydostawał się podczas performansów. Wszystko to miało sugerować transcendowanie, przekraczanie schematów, wyzwianie się z ograniczeń świadomości.

Zakończenie

Przywoływany na początku tego szkicu Krzysztof Jurecki, prognozując wychylenie się sztuki lat 90. w stronę wątków ezoterycznych, podkreślał, że Rogulski – którego postrzegał jako jednego z artystów przecierających na tym polu szlaki – „nie uprawia politycznego moralizatorstwa i sztuki o wydźwięku politycznym. Interesują go zagadnienia filozoficzne, interpretowane w oparciu o astrologię, dotyczące istoty naszego życia”⁵³. Wbrew intuicji Jureckiego dekada lat 90. została jednak zapamiętana (i opisana) głównie jako czas zdominowany przez sztukę krytyczną o politycznym wydźwięku. Stało się tak nawet mimo faktu, że wielu spośród artystów i artystek zaliczanych w poczet przedstawicieli tego nurtu przejawiało zainteresowanie wątkami o mistycyzującym czy ezoterycznym charakterze. Przykładem tego pojawiające się niezależnie od siebie gnostyckie inspiracje w sztuce Grzegorza Klamana⁵⁴ i Zbigniewa Libery⁵⁵, zainteresowanie chrześcijańskim mistycyzmem wśród absolwentów pracowni Grzegorza Kowalskiego⁵⁶, psychodeliczne fascynacje Pawła Althamera⁵⁷ czy sztuka Alicji Żebrowskiej, zreinterpretowana niedawno na wystawie kuratorowanej przez Jakuba Banasiaka przez pryzmat nowej duchowości (*Tajemnica patrzy*, Gdańska Galeria Miejska, 2024).

Rogulski nigdy nie był ze sztuką krytyczną łączony. Choć nie negował raczej jej zasadności, była dla niego zaledwie kolejnym ze sposobów opisu świata i rzeczywistości, który należało zrozumieć, przyswoić i przekroczyć. Inna sprawa, że programowy konflikt między nim a Kłamanem, do którego doszło w 1994 roku, musiał podsycić niechęć artysty wobec haseł „polityczności” czy „krytyczności”, które w Gdańsku znalazły przyczółki w takich instytucjach jak Galeria Wyspa czy CSW Łaźnia. „Jeśli Grzegorz Kłaman ideą swojej sztuki i taktyką zmierzał od przestrzeni undergroundowych do przestrzeni publicznych i w konsekwencji do instytucji, to Marek Rogulski przeciwnie – kreację artystyczną łączył z przestrzenią wewnętrzną, mentalną”⁵⁸ – podsumowywała ten wątek Zofia Tomczyk-Watrak. W tym kontekście znamieny jest fakt, że w czasie gdy w Polsce zaczynał kształtować się dyskurs sztuki krytycznej, Rogulski powoływał do życia kolejną ze swych efemerycznych instytucji – Ośrodek Badań Przestrzeni Wewnętrznej. Skutkiem tych wewnętrznych poszukiwań i rozmyślnego stronienia od krytycznego dyskursu było i to, że artysta pozostawał na marginesie zainteresowania ówczesnej krytyki głównego nurtu. Jego nazwiska nie znajdziemy choćby i w indeksach książek o polskiej sztuce lat 90.

Tymczasem obserwowana w ostatnich latach uwaga, z jaką pisze się o wątkach ezoterycznych w sztuce i kulturze wspomnianej dekady, pozwala nie tylko w nowym świetle ukazać dzieła sztuki krytycznej, ale też zestawzić z nimi prace artystów, którzy nie byli z tym nurtem łączeni. To zaś wieść może do nowego ujęcia sztuki transformacji, wykształcenia innego języka jej opisu i rekonfiguracji utartych artystycznych hierarchii. Wydaje się, że Marek Rogulski jest jednym z tych artystów, bez których nie można opowiedzieć „ezoterycznej historii polskiej sztuki lat 90.”⁵⁹.

Bibliografia

Ani piekło, ani niebo. Tylko Logos [rozm. K. Jureckiego z M. Rogulskim], „Exit” 1997, nr 1.

Bródnowska nirwana [rozm. A. Żmijewskiego z P. Althamerem], „Czereja” 1993, nr 3.

Dobroczyński B., *New Age*, Znak, Kraków 1997.

Drenda O., *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

Drury N., *Psychologia transpersonalna. Ludzki potencjał*, przeł. H. Smagacz, Zysk i s-ka, Poznań 1994.

Drury N., *Szamanizm*, przeł. H. Smagacz, Rebis, Poznań 1994.

Dziamski G., *Co po nowoczesności?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, pod red. M. A. Potockiej, Bunkier Sztuki, inter esse, Kraków 2003.

[Fac] A. M., *O instalacjach Marka Rogulskiego słów kilka*, „Przedproża” 1991, nr 14–15.

Hall D., *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Jurecki K., *Dziki moce Lucyfera – w twórczości Marka Rogulskiego*, w: *Konzeption PL. Zeitgenössische Kunst aus Nordpolen*, red. Z. Pacholski, M. Rehkopp, Kulturforum Rheine, Rheine 1994.

Jurecki K., *Kwestia szamanizmu we współczesnej sztuce polskiej na przykładzie Marka Rogulskiego*, w: *Marek Rogulski. Aerolit – zaplatanie energii*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2015.

Jurecki K., *Szaman – miłośnik życia, znajomy śmierci*, „Kalejdoskop” 1996, nr 10.

Kalendarium. Galeria C₁₄, „Przedproża” 1991, nr 14–15.

Klub Inicjatyw Społecznych C₁₄, w: *3 dni C₁₄* 31. V – 2. VI 1991, Wydawnictwo Kubańskie Cycki, [Gdańsk 1991], nlb.

Kopańska M., *Nowe energie. Twórczość Ewy Ciepielewskiej w perspektywie New Age*, „Szum” 2022, nr 37.

Kozioł W., *Kosmici, czyli my. Filozofia Nowej Ery jako trop interpretacyjny twórczości Pawła Althamera, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji Carla Gustava Junga*, „Miejsce” 2017, nr 3.

Kozioł W., *Wystawa w Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej w 1992 roku, czyli gnostycyzm w twórczości Zbigniewa Libery*, „Elementy” 2022, nr 2.

Księżyk R., *Śnialnia. Śląski underground*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2023.

Lekcja anatomii [rozm. M. Wroniszewskiego z M. Rogulskim], „Gazeta GUMed” 2024, nr 1, <https://gazeta.gumed.edu.pl/attachment/attachment/97437/Gazeta_GUMed_2024_styczen.pdf> [dostęp: 1 maja 2024].

Marek Rogulski. Hiperbola – bańki, chmury, modele, fantomy, red. M. Rogulski, PGS w Sopocie, Sopot [2015].

Marek Rogulski (Rogulus). Ani piekło, ani niebo. Tylko Logos [rozm. K. Jureckiego z M. Rogulskim], w: K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008.

Marek Rogulski „Rogulus” [rozm. Ł. Guzka z M. Rogulskim], w: *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Ł. Guzek, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Marek Rogulus Rogulski. Poza Postmodernizm, PGS w Sopocie, Sopot [2001].

Możdżyński P., *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

O C-14 z Markiem Rogulskim rozmawia Danuta Godycka, „Obieg” 1992, nr 4–5.

Poszerzanie światopoglądu. Geneza projektu Poza Postmodernizm [rozm. R. Bromboszcza z M. Rogulskim], w: *Zwiadowca. Projekt Poza Postmodernizm [re: re: rekonstrukcja]*, red. M. Rogulski, CSW Łaźnia, Gdańsk [2009].

Rogulski M., *Punkt od którego nie ma odwrotu*, Wydawnictwo Szszsz, [Gdańsk] 1991, nlb.

Rogulski Rogulus M., *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury*, Wydawnictwo Szszsz..., Fundacja TNS, Galeria Spiż 7, Gdańsk 2000–2001.

Rogulus Rogulski M., *Poza Postmodernizm – uchwycić siłę...*, „Explorer” 2004, No. 4.

[Rozmowa A. Drewy z A. Awsiejem i M. Rogulskim], „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1.

Stańczyk X., *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Śmigłowicz P., *Układ scalony sztuki polskiej*, w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, pod red. J. Banasiaka, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.

Sobolewska A., *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, W.A.B., Warszawa 2009.

Stanisławski K., *Nie męcz ptaka*, „Art Newsletter Sopot” 1995, nr 4/5/6.

TNS, red. T. Łukowski, M. Rogulski, Wydawnictwo Szszsz, Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Gdańsk 1999.

Tomczyk-Watrak Z., *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, słowo / obraz, Gdańsk 2001.

W latach 90. liczył się monolit. Rozmowa z Markiem „Rogulusem” Rogulskim [rozm. M. Wroniszewski], „Szum” 2023, nr 13 <<https://magazynszum.pl/w-latach-90-liczyl-sie-monolit-rozmowa-z-markiem-rogulusem-rogulskim/>> [dostęp: 1 maja 2024].

Wilgotna Litania. Aneks do orędzia Jacka Markiewicza, wybór i oprac. K. Tuflin, „Czereja” 1993, nr 4.

Wiśłocki S., *Nowa świadomość*, „Gazeta Morska”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 26.04.2000.

Wroniszewski M., *Gnostycka podszełka. O sztuce Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka*, w: *Sztuka transformacji. Wątki gdańskie*, pod red. A. Grzonkowskiej i M. Wroniszewskiego, Fundacja Kultury Wizualnej Chmura, Gdańsk 2024 [w druku].

Wyrzykowski P., *Potrzebna nam jest transfuzja krwi*, „Przedproża” 1991, nr 14–15.

Wyspa” a Nekropolis – czytanie warstw [rozm. R. Rumasa, M. Rogulskiego, J. Spicy, G. Klamana i E. Baneckiej], „Przedproża” 1991, nr 11.

Zintegrować i przekroczyć postmodernizm. Rozmowa z Markiem Rogulskim [rozm. A. Wojewoda], „Obieg”, 14.05.2010, <<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/17246>> [dostęp: 1 maja 2024].

Żmijewski A., *Białe małżeństwo*, „Czereja” 1993, nr 4.

1. M. Rogulski, *Galeria Spichrz 7 – Spiż 7 Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc. Transformacyjny charakter galerii i ezoteryczne źródła idei*, w: TNS, red. T. Łukowski, M. Rogulski, Wydawnictwo Szeszsz, Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Gdańsk 1999, s. 46. Wszystkie cytaty z tekstów Rogulskiego przytaczam, zachowując oryginalną pisownię. ↵
2. Marek Rogulski (Rogulus). *Ani piekło, ani niebo. Tylko Logos* [rozm. K. Jureckiego z M. Rogulskim], w: K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008, s. 121–122. ↵
3. K. Jurecki, *Dzikie moce Lucyfera – w twórczości Marka Rogulskiego*, w: *Konzeption PL. Zeitgenössische Kunst aus Nordpolen*, red. Z. Pacholski, M. Rehkopp, Kulturforum Rheine, Rheine 1994, nlb. ↵
4. Zob. K. Stanisławski, *Nie męcz ptaka*, „Art Newsletter Sopot” 1995, nr 4/5/6, s. 23. ↵
5. Zob. m.in. P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011; W. Koziół, *Kosmici, czyli my. Filozofia Nowej Ery jako trop interpretacyjny twórczości Pawła Althamera, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji Carla Gustava Junga*, „Miejsce” 2017, nr 3; eadem, *Wystawa w Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej w 1992 roku, czyli gnostycyzm w twórczości Zbigniewa Libery*, „Elementy” 2022, nr 2; M. Kopańska, *Nowe energie. Twórczość Ewy Ciepielewskiej w perspektywie New Age*, „Szum” 2022, nr 37. ↵
6. X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 15, 118, 143–146. Zob. też O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016, s. 195–214. ↵
7. M. Wroniszewski, *Gnostycka podszewka. O sztuce Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka*, w: *Sztuka transformacji. Wątki gdańskie*, pod red. A. Grzonkowskiej i M. Wroniszewskiego, Fundacja Kultury Wizualnej Chmura, Gdańsk 2024 [w druku]. ↵
8. K. Jurecki, *Kwestia szamanizmu we współczesnej sztuce polskiej na przykładzie Marka Rogulskiego*, w: *Marek Rogulski. Aerolit – zaplatanie energii*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2015, s. 8. Zob. też: idem, *Szaman – miłośnik życia, znajomy śmierci*, „Kalejdoskop” 1996, nr 10, s. 41. ↵
9. P. Śmigłowicz, *Układ scalony sztuki polskiej*, w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, pod red. J. Banasiaka, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2009, s. 74. ↵
10. *Lekcja anatomii* [rozm. M. Wroniszewskiego z M. Rogulskim], „Gazeta GUMed” 2024, nr 1, s. 70, <https://gazeta.gumed.edu.pl/attachment/attachment/97437/Gazeta_GUMed_2024_styczen.pdf> [dostęp: 1 maja 2024]. ↵

11. „Wyspa” a *Nekropolis* – czytanie warstw [rozm. R. Rumasa, M. Rogulskiego, J. Spicy, G. Klamana i E. Baneckiej], „Przedproża” 1991, nr 11, s. 8. ↵
12. *W latach 90. liczył się monolit. Rozmowa z Markiem „Rogulusem” Rogulskim* [rozm. M. Wroniszewski], „Szum” 2023, nr 13 <<https://magazynszum.pl/w-latach-90-liczyli-sie-monolit-rozmowa-z-markiem-rogulusem-rogulskim/>> [dostęp: 1 maja 2024].⁶⁰ „Wyspa” a *Nekropolis* – czytanie warstw [rozm. R. Rumasa, M. Rogulskiego, J. Spicy, G. Klamana i E. Baneckiej], „Przedproża” 1991, nr 11, s. 8. ↵
13. *Klub Inicjatyw Społecznych C₁₄~*, w: *3 dni C₁₄~~~. 31. V – 2. VI 1991*, Wydawnictwo Kubańskie Cycki, [Gdańsk 1991], nlb. ↵
14. [Rozmowa A. Drewy z A. Awsiejem i M. Rogulskim], „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1, s. 4. ↵
15. O C-14 z Markiem Rogulskim rozmawia Danuta Godycka, „Obieg” 1992, nr 4–5, s. 57. ↵
16. M. Rogulski, *Punkt od którego nie ma odwrotu*, Wydawnictwo Szszsz, [Gdańsk] 1991, nlb. ↵
17. Ibidem. ↵
18. Ibidem. ↵
19. Ibidem. ↵
20. Ibidem. ↵
21. Ibidem. ↵
22. Ibidem. ↵
23. *Galeria C 14. Kalendarium 1991–1999*, w: *TNS*, op. cit., s. 27. ↵
24. *Kalendarium. Galeria C₁₄*, „Przedproża” 1991, nr 14–15, s. 2. ↵
25. A. Mestwin [Fac], *O instalacjach Marka Rogulskiego słów kilka*, „Przedproża” 1991, nr 14–15, s. 14. ↵
26. Nazwa ta, podobnie jak w przypadku C₁₄~~~, jest znacząca. Mindel i Würm to nazwy zlodowaceń, które nastąpiły w Europie w epoce plejstocenu. ↵
27. N. Drury, *Szamanizm*, przeł. H. Smagacz, Rebis, Poznań 1994, s. 150. ↵
28. Ibidem, s. 152–153. ↵
29. P. Wyrzykowski, *Potrzebna nam jest transfuzja krwi*, „Przedproża” 1991, nr 14–15, s. 19. ↵
30. *Ani piekło, ani niebo. Tylko Logos* [rozm. K. Jureckiego z M. Rogulskim], „Exit” 1997, nr 1, s. 1390. ↵
31. Ibidem, s. 1388. ↵
32. M. Rogulski, *Hiperbola*, w: *Marek Rogulski. Hiperbola – bańki, chmury, modele, fantomy*, red. M. Rogulski, PGS w Sopocie, Sopot [2015], s. 22. ↵
33. *Marek Rogulski „Rogulus”* [rozm. Ł. Guzka z M. Rogulskim], w: *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Ł. Guzek, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 60. ↵
34. M. Rogulski, *Poza Postmodernizm – komentarz odautorski*, w: *TNS*, op. cit., s. 130. ↵
35. Idem, *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury*, Wydawnictwo Szszsz..., Fundacja TNS, Galeria Spiż 7, Gdańsk 2000–2001, s. 3. ↵
36. *Poszerzanie światopoglądu. Geneza projektu Poza Postmodernizm* [rozm. R. Bromboszcza z M. Rogulskim], w: *Zwiadowca. Projekt Poza Postmodernizm [re: re: rekonstrukcja]*, red. M.

- Rogulski, CSW Łaźnia, Gdańsk [2009], s. 126. ↵
37. M. Rogulski, *Hiperbola...*, op. cit., s. 39. ↵
38. Idem, *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury...*, op. cit., s. 3. ↵
39. G. Dziamski, *Co po nowoczesności?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, pod red. M. A. Potockiej, Bunkier Sztuki, inter esse, Kraków 2003, s. 33. ↵
40. Ibidem, s. 28. Dziamski powołuje się tu i cytuje ustalenia i prace kolejno Jeana Gebsera i Ihaba Hassana (I. Hassan, *Ideas of Cultural Change*, w: *Innovation/Renovation. New Perspectives in the Humanities*, eds. I. Hassan, S. Hassan, Wisconsin 1983, s. 29). Dodać należy, że podobnie jak postmodernizm, także i sama Nową Erę ujmowano – w zależności od pozycji interpretacyjnej – i jako przejaw formowania się metanarracji, i jako przykład myślowej niekonkluzywności i płynności. Zob. D. Hall, *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 74. ↵
41. *Zintegrować i przekroczyć postmodernizm. Rozmowa z Markiem Rogulskim* [rozm. A. Wojewoda], „Obieg”, 14.05.2010, <<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/17246>> [dostęp: 1 maja 2024]. ↵
42. B. Dobroczyński, *New Age*, Znak, Kraków 1997, s. 94. Autor Wysokiej Nowej Erze przeciwstawia komercyjną Niską, Okultystyczną Nową Erę, czyli „przedsięwzięcia nastawione raczej na masowy odbiór oraz charakteryzujące się zasadniczo rynkową czy też komercyjną perspektywą” (ibidem, s. 92). W tym „spektrum parapsychologiczno-magiczno-okultystycznym” – pisze Dobroczyński – współlistnieją obok siebie chociażby „»cudowne« kryształ, magiczne talizmany i amulety, różnego rodzaju horoskopy i techniki wróżbiarskie [...], mniej lub bardziej naiwne – ewentualnie szarlatańskie – techniki lecznicze oraz psychoterapeutyczne, praktyki doskonalenia umysłu i podnoszenia efektywności” (ibidem, s. 92). ↵
43. *Zintegrować i przekroczyć postmodernizm...*, op. cit. ↵
44. M. Rogulski, *Hiperbola...*, op. cit., s. 39. ↵
45. Idem, *Poza Postmodernizm – uchwycić siłę...*, „Explorer” 2004, No. 4, s. 7. ↵
46. Idem, *Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury...*, op. cit., s. 6. ↵
47. Ibidem, s. 5. ↵
48. Nie miejsce tu, by głębiej roztrząsać kwestię zasadności koncepcji psychologii transpersonalnej. By ukazać jej dyskursywną niejednoznaczność wypada jednak wskazać na fakt, że Dobroczyński, wytrawny badacz i nowych ruchów religijnych, i historii psychologii, z jednej strony włącza autorów związanych z tym nurtem do grona pionierów Wysokiej Nowej Ery (por. przyp. 41), gdzie indziej zaś psychologię transpersonalną plasuje w orbicie „nieoficjalnej medycyny i egzotycznych ruchów terapeutycznych”, takich jak „medycyna chińska, ziołolecznictwo, homeopatia, [...] »Ruch Ludzkiego Potencjału«” – B. Dobroczyński, *Już po Nowej Erze*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 8; cyt. za: A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 17. ↵
49. N. Drury, *Psychologia transpersonalna. Ludzki potencjał*, przeł. H. Smagacz, Zysk i s-ka, Poznań 1994, s. 24. ↵
50. M. Rogulski, *Rogulus, Podstawy manifestu współczesnej kontrkultury...*, op. cit., s. 12. ↵

51. Ponadto zob. m.in. M. Rogulus Rogulski, *Nowy paradygmat: doświadczenie pozaczasowego, doświadczenie nieskończoności*, w: Marek Rogulus Rogulski. *Poza Postmodernizm*, PGS w Sopocie, Sopot [2001]. ↵
52. S. Wiślocki, *Nowa świadomość*, „Gazeta Morska”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 26.04.2000. ↵
53. K. Jurecki, *Dziki moce Lucyfera...*, op. cit. ↵
54. Zob. M. Wroniszewski, *Gnostycka podszewka...*, op. cit. ↵
55. Zob. W. Kozioł, *Wystawa w Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej w 1992 roku...*, op. cit. ↵
56. Zob. A. Żmijewski, *Białe małżeństwo*, „Czereja” 1993, nr 4; *Wilgotna Litania. Aneks do orędzia Jacka Markiewicza*, wybór i oprac. K. Tuflin, „Czereja” 1993, nr 4. ↵
57. Zob. Bródnowska *nirwana* [rozm. A. Żmijewskiego z P. Althamerem], „Czereja” 1993, nr 3; W. Kozioł, *Kosmici, czyli my...*, op. cit. ↵
58. Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, słowo / obraz, Gdańsk 2001, s. 161 ↵
59. Nawiązuję tu do książki Rafała Księżyka *Śnialnia. Śląski underground* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2023), która była anonsovana jako „ezoteryczna historia polskiej inteligencji”. Między innymi dzięki Księżykowi wiemy, w jaki sposób można by sobie taką opowieść o latach 90. wyobrazić. ↵

Maksymilian Wroniszewski

Autor tekstów o literaturze, sztuce i teatrze; redaktor. Publikował m.in. na łamach „Kultury Współczesnej”, „Ruchu Literackiego”, „Sztuki i Dokumentacji”, „Dialogu”, „Teatru”, „Didaskaliów”, „Odry”, „Orońska” i „Szumu”. Współautor i współredaktor książek i katalogów, m.in.: *Grzegorz Kłaman. Polonia* (z Klaudią Renusch, PGS

Sopot, 2016), *Kino według Marii Janion* (z Pawłem Bilińskim, Klub Żak, 2016) i *Re: Iredyński* (ze Zbigniewem Majchrowskim, IBL PAN, 2018). Obecnie zajmuje się głównie sztuką Gdańska lat 80. i 90.

ISSN 2956-4158