

JULIAN PRZYBOS

Materii pomieszanie

Cóż za dziwaczny artykuł o malarstwie ogłosiła „Nowa Kultura“ w numerze 456! Alfred Ligocki („Co się stało z plastyką?“) pobił chyba w naszej krytyce rekord niefrasobliwej nieodpowiedzialności za słowo. Nikt od czasów Arystotelesa nie wątpił, że słowo „realizm“ ma związek ze słowem „rzecz“, „rzeczywistość“, a więc że realizm w sztuce nie podobna sobie wyobrazić bez przedstawiania przedmiotów istniejących obiektywnie — a oto Ligocki głosi coś innego, ale co?

Komu by przyszło do głowy odsądzić impresjonistów — tych, co wyszli z pracowni w plener, żeby malować pejzaże — od realistycznego przedstawiania natury? A Ligocki bez mrugnięcia oka głosi, że impresjonizm to nie realizm, że natomiast abstrakcjonizm to dopiero realizm!

Sam wprowadzić dowodziłem, że twórcy abstrakcjonizmu Malewicz i Mondrian byli odkrywcami nowego widzenia rzeczywistości, że więc zaliczyć by ich można do realistów. Zanim bowiem Malewicz dotarł do swoich kompozycji suprematycznych, badał i obliczał syntetyczny „kolor-energię“ różnych skupisk ludzkich — od wsi do metropolii — a Mondrian wyszedł ze słynnej analizy jednego drzewa. Strzeмиński doszedł do swego widzenia unistycznego obserwując nakładające się na siebie niezliczone obrazy rzeczywistych pejzaży — dające w sumie prawie-że jeden kolor i nieodróżniony, prawie-że jeden kształt. Ale wahałbym się nazwać realistami niezliczonych późniejszych geometrystów, którzy komponują „z głowy“, bez kontaktu z naturą.

Ligocki wrzucił na chybił trafił do jednego wora parę izmów i miesza w tym worze swawolnie: tak np. „fowizm“, „ekspresjonizm“, — to raz odsądza ekspresjonizm od tego swojego realizmu (który uważa, jak powiada, za „optymalną postać sztuki“), to znowu fantazjuje, że ówże „ekspresjonizm“ też niekiedy może być najlepszy (tak jak ten jego „realizm“). To więc najlepsze, ale i owo najlepsze...

Dziwne materii pomieszanie, a tego pomieszania najdziwniejszą matką jest jego koncepcja realizmu. Realizm — powiada to nie jest przedstawianie natury, ale tworzenie nowych „struktur wizualnych“. Co to takiego? W długim artykule Ligocki nawet nie napomknął, co przez to rozumie.

Od czasu gdy W. Dilthey

Spranger wprowadzili pojęcie „struktury“ do nauk humanistycznych, słówko to zrobiło niezwykłą karierę, i oto z normalnym u nas, półwiecznym opóźnieniem stosuje się je teraz w krytyce malarskiej nie bardzo rozumiejąc, o co tu chodzi. Od „struktur malarskich“ aż się roi w artykułach naszych recenzentów. Nie mówią już o świetle i barwie, kompozycji, fakturze, nie już nie ważne — tylko „struktura“, a Ligocki dodaje „wizualna“. (Niestety, nawet tej „struktury“ nie przeniesiono własną głową z nauki o literaturze czy lingwistyki do malarstwa. O „strukturze“ zaczęli mówić taszyści w Paryżu, a nie w Warszawie; w Warszawie odezwały się papugi).

Jeśli za strukturę w pracy literackiej uznamy prekompozycję, tj. możliwości kształtowania tkwiące w samym surowcu podlegającym przetworzeniu na dzieło artystyczne — czymże będzie struktura w obrazie malarskim? Cóż jest surowcem w malarstwie? Strzeмиński, którego Ligocki cytuje, głosił realizm, a więc za surowiec uznał to, co się widzi, treść wzrokową, jaką przynosi spojrzenia. Ale człowiek nie tylko ma spostrzeżenia wzrokowe, człowiek uświadamia sobie to, co widzi. W skład tego, co Strzeмиński nazwał świadomością wzrokową, wchodzi nie tylko zanalizowany surowiec doznań wzrokowych, ale całe życie duchowe człowieka. Płytko pojmuje Strzeмиńskiego, kto sądzi, że malarz to tylko najczulszy aparat wzrokowy — i nic więcej. To oczywiście: im większy człowiek, im bujniejsze jego życie intelektualne i uczuciowe, tym ten człowiek, **gdy jest malarzem, jest malarzem większym.** Ale po co ten truizm powtarzać? Strzeмиński, jak każdy prawdziwy artysta, nie ~~powtarzał~~ komunałów.

moim T

szanie

Jak więc z tą „strukturą” w obrazie? Tacyś używają tego słowa w innym, szczególnym znaczeniu, a raczej znaczeniach. Wyróżnię tu z tej wieloznaczności dwa, utożsamiający najsilniej metaforyczną „materię malarską” z materią, sądzą że badając konsystencję farb (zwłaszcza nowych farb i lakierów), ich gęstość, rozlewność, czas krzepnięcia itp. znajdują pierwsze nie tyle zasady kompozycji, co pewną sugestię: jak ulec tych farb potencjalnemu rozmieszczaniu się na płótnie. Inną tendencję do rozprysku farba wystrzelona z aerografu, inaczej się rozpościera farba rzucona szpachlą, czy położona lekko pędzlem itp. To jedno pojęcie „struktury”. Drugie idzie dalej, zbliża się nieco do pojęcia kompozycji. Rzuciwszy bez myśli i gdzieś bądź na płótnie co najmniej dwie plamy — taczysta usiłuje dopatrzeć się w tych bryzgach farby czegoś, co by mogło być zarodkiem nie tyle kompozycji, ile potencjalnej, w samym tym bryzgu istniejącej siły do współrozłania się z innymi plamami na całym płótnie. Współczynnik przypadkowości jest tu jednak tak duży, że o jakiegokolwiek określonej zasadzie współgrania plam mowy być nie może. Wszystko polega na przypadkowej dyspozycji, na „wyczuciu” malującego. Jak więc w pracy nad dziełem literackim surowiec (fakt, anegdota, mit itp.) może służyć samą swoją zawartością za początek siły kształtującej dzieło — tak jedna, dwie przypadkowe plamy poddają swoją „strukturę” nie pomysł, nie ideę układu, lecz spośród wielu przypadków jedną mniej niejasną sugestię tego, czym i jak można by wypełnić całą powierzchnię płótna.

W żadnym z tych dwu znaczeń „struktury malarskiej” nie używa tego słowa Ligoński. Jego „struktura

wizualna” nie wiadomo co znaczy. Wizualna — a więc dotycząca zmysłu wzroku, ale przecież nie chodzi o to, jak człowiek widzi, o strukturę procesu widzenia? Zapewne Ligoński chciał powiedzieć: nowe widzenie rzeczywistości, nowy styl. Ale powiedział „struktura wizualna”, żeby było modnie.

„Drogę do nowej koncepcji mogą nam wskazać dwie wypowiedzi malarzy” — powiada Ligoński i cytuję — obok romantycznego wyznania Pawła Klee (który przecież najbardziej nawet baśniowe „znaki” w swoich obrazach wypatrywał z form istniejących w rzeczywistości) — naszego taczystę T. Kantora. Początek cytatu z wypowiedzi Kantora doskonale brzmiałby w ustach modernisty z czasów Przybyszewskiego. Kantor upaja się „kreatorską” sztuką odległą od świata, którego „nie odtwarza, ani nie interpretuje”, sztuką więc dla sztuki. Ale dalszy ciąg cytatu, pozornie zaprzeczający początkowi, jest już zupełnym pustosłowiem. Bo cóż to znaczy, że sztuka „staje nie naprzeciw natury jako mniej lub więcej niewolnicze odbicie, lecz obok niej, a raczej w środku niej, utożsamia się z samym życiem, z samym człowiekiem, bierze w siebie całą jego tragiczną pozycję” itd. (Na szczęście Ligoński nie przytoczył innego zdania Kantora o „ochłapię materii rzuconym w przestrzeń” — bodajże „kosmiczną”, jeśli dobrze pamiętam). Nic to nie znaczy, o niczym — prócz chaosu w głowie autora — nie świadczy. I na takich frazesach oparł Alfred Ligoński swoją „koncepcję”...

Wyraziłem niedawno nadzieję, że „Teoria widzenia” Strzemińskiego stanie się dla naszych krytyków szkołą myślenia o sztuce; że zacznie się poważna krytyka plastyczna; że artykuły i recenzje o malarstwie współczesnym będą miały sens sprawdzalny; że tą krytyką sprostujemy kręte ścieżki frazeologów i imitatorów. — Jeszcze się nie zaczęła.

Julian Przybóś

h jest spiz

h

Teatr Teatr Teatr