

Ogłaszając swoje „Wnioski i propozycje” („Przegląd Kulturalny” nr 43), które zamknęły obszerną dyskusję, wszczętą z powodu wystawy Młodych w Arsenale, wezwałem do innych niż dotychczas roztrząsań i wniosków. „Niech się zacznie dyskusja wnosząca nowe idee” — powiedziałem na wstępie.

Postanowiłem zatem nie odzywać się powtórnie dopóty, dopóki nie posłyszę zdań wnoszących myśli wysnute ze zrozumienia nowoczesnej plastyki i jej roli w naszej rewolucji. Chyba bowiem w żadnej innej dziedzinie krytyki artystycznej nie nagadano w ciągu tych kilku ostatnich lat tylu niedorzeczności, co w dyskusjach na temat plastyki — a mamrot i bełkot wcale jeszcze nie ustały. Rozsądek więc i poczucie humoru radzą, żeby nie zwracać uwagi na każdy głos polemiczny. Mimo więc, że do tej pory wydrukowano dwa artykuły polemizujące ze mną w „Przeglądzie Kulturalnym”, a jeden w „Nowej Kulturze” nie zabrałbym głosu; do otwarcia ust zachęciła mnie dopiero wypowiedź Stefana Wegnera w łódzkiej „Kronice” (nr 15). Jego artykuł pt. „Widzenie i sztuka”, to od tego czasu pierwszy znaczący głos o plastyce. Znaństwo przedmiotu idzie w nim w parze z jasnością wykładu.

O POSTĘPIE W SZTUCE

Wegner nie tylko dopowiada niektóre kwestie przeze mnie poruszone, ale w sposób zwięzły ilustruje tezę o nieustannym postępie w sztuce. Na ten temat, nie opracowany w marksistowskiej teorii sztuki, pragnę dorzucić do sądów Wegnera parę uwag. Długo bowiem jeszcze będzie u nas pożyteczną rzeczą powtarzanie, że podobnie jak w każdej działalności społecznej i w sztuce istnieje postęp; że więc malarstwo, które dało Monę Lisę nie stanowi kresu widzenia; że więc krytyk, który dzielami wielkiego Leonarda argumentuje przeciw nowoczesnemu malarstwu, argumentuje przeciw rozwojowi malarstwa; że więc... po cóż zabierać głos w sprawach współczesnego malarstwa, gdy się nie jest zdolnym pojąć i odczuć tego, iż „ładunek emocjonalny, jaki wnosili do swoich dzieł Mondrian, Malewicz, Arp czy Strze-

KOMUNIKAT

Do numeru niniejszego dołączamy dla prenumeratorów spis treści za rok 1954.

Wszyscy ci, którzy chcieliby ponadto ten spis nabyć mogą go otrzymać po nadesłaniu do II Delegatury R.S.W. „Prasa” Warszawa, ul. Wiejska 16. Znaczków pocztowych w wysokości 0,60 zł na kosztą przesyłki.

miński nie był mniejszy, niż ładunek Lippiego, Angelica czy twórcy Mony Lisę” (Wegner).

Postęp w sztuce jest uwarunkowany przez rozwój sposobu widzenia, tego co Strzemiński nazywa świadomością wzrokową, zmieniającą się wraz ze zmianami zachodzącymi w sposobach i w stosunkach produkcji, a co zatem idzie, wraz ze zmianami zachodzącymi w świadomości ludzi. Jeśli się chce być artystą współczesnym, nie można wybierać z zasobu form i stylów stworzonych przez przeszłość formy dowolnej, takiej, jaka się komu podoba. „Wybór podyktowany jest przez rozwój stosunków produkcyjnych i rozwój świadomości” — pisze Wegner.

Ta teza, oczywiście dla marksisty, gdy się godzi z twierdzeniem, że każda nadbudowa trwa tak długo jak długo służy swojej bazie — może być podana w wątpliwość, gdy uzależnia zmiany w sposobie widzenia plastycznego wprost od zmian w stosunkach produkcji. Wiadomo, że widzenie, a więc poglądy estetyczne ulegają rozwojowi, że przyczyny zmian zachodzących w poglądach estetycznych trzeba ostatecznie szukać w zmianach, jakie powoduje rozwój sposobu wytwarzania, ale związek ten nie jest bezpośredni i prosty. Sprawa ta, o ile wiem, nie jest dostatecznie zbadana i estetycy marksistowscy ograniczają się do ostrzeżeń pod adresem śmiałków, żeby np. nie tłumaczyli naiwnie powstania formy sonetu wynalazkiem nowego ryłka w cechu złotników. Przypuszczam jednak, że związek między widzeniem a zmianami w procesie wytwarzania jest bliższy w plastyce, niż nieuchwytny w tym względzie związek między wyrazem poetyckim a wynalazkami technicznymi. Jest znanym faktem, że odkrycia naukowe w dziedzinie fizjologii kolorów wpłynęły silnie na rewolucję impresjonistyczną w malarstwie. Bez prac Chevreula i Rooda nie byłoby być może pierwszych impresjonistów, ale związek sztuki i literatury z nauką nie jest trudny do wykrycia. Trudno jednak dowodzić, że rozwój przemysłu chemicznego był natchnieniem preimpresjonisty Segantini’ego czy nawet szczególnie dociekliwego w teorii barw pointylisty Signaca. Zagadnienie jest więc nieproste, ale jedno wydaje mi się pewne. Plastik w przeciwieństwie do pisarza nurza ręce wprost w materii. Jest tylko wyzwolenym towarzyszem rękodzielnika. (Znamienne, że Grecy, stosownie do wyobrażeń okresu niewolnictwa, nie odróżniali rzeźbiarza od kamieniarza, artystów od rzemieślników, a godnymi boskiego natchnienia czynili tylko poetów; podobnie feudalizm nie wyróżniał cechu malarzy spośród innych cechów. To dopiero mieszczaństwo postawiło malarza na wysokości poety). Porając się bezpośrednio z materią plastik bywa więc czulszy na zmiany w

sposobie wytwarzania. Dociekania Strzemińskiego poczynają się na ten temat w „Teorii widzenia” wydają mi się, mimo że ryzykowne, cenne (może pierwszą) próbą wnikięcia w zagadnienie odbicia się w sposobach widzenia — zmian zaszytych nie tylko w ideologiach nadbudowy, ale i w sposobie produkcji.

Artykuł Wegnera jest tak bogaty w idee, że gdyby redakcja naszych pism artystycznych cenę należyłoby myśleć, winien by być przedrukowywany, rozwijany i komentowany. Zwracając nań uwagę czytelników, pragnę zacytować zdanie doskonale zgadzające się z mo-

tymnej zawartej w energii atomu”. Zdanie to nie jest wyrwane z innego toku wywodu, samo stanowi akapit, można go więc podziwiać w całej okazałości, i zdumiewać się, że „świadomość ludzka daje sobie wyraz” (niewiadomo czego, może siebie samej?). Zaskakują też kwiatki stylistyczne, ów „próg wyzwania kosmosu jako całości”, „mięszko wszechświata — przestrzeń międzygwiazdowa” i „istota intymna kosmosu zawarta w energii atomu”. Zdanie to nie tylko nie zna czy nic, znaczy mniej niż nic: świadczy o jakiejś utajonej przybyszewszczyźnie w głowie autora

O malarstwie i liryce

(Uwagi polemiczne)

JULIAN PRZYBOS

mi sądami wypowiedzianymi wielokrotnie pod adresem wielbicieli zastój, maskujących swoje zapóźnienie estetyczne kultem, np. Leonarda, czy nawet — Matejki i Riepi- na: „Renesans powołując się na klasycyzm starożytny niszczył go i stworzył nową jakość. Jeśli dziś mamy się czegoś uczyć od Renesansu, to tylko jednego: jak twórczą pracą niszczyć to co stare”.

SZTUKA PISANIA I CZYTANIA

W polemice pragnę przestrzegać zasady, której uczył Irzykowski: odpowiadać przeciwnikowi wziętemu in optima forma. Nie ułatwiać sobie obrony i ataku, ale utrudniać, ukazując nie słabe, lecz mocne strony przeciwnika, a jeśli jest zbyt słaby, pomóc mu.

Przeczytawszy jednak artykuł Marcina Czerwińskiego „Mona Lisa contra Przybos”, straciłem nadzieję, że można mu pomóc. Powiedziałem „przeczytawszy artykuł”, lecz nie jest to wyrażenie właściwe — gdybyż można go przeczytać! Przemeczylem, stękając nad każdym zdaniem. Oto przykład: „W nowoczesnych formach przestrzemiennych daje sobie wyraz świadomość ludzka na progu wyzwania kosmosu jako całości; sięgająca mięszko wszechświata — przestrzeni międzygwiazdowych — i jego istoty in-

i nieodpowiedzialności za słowo. Już Z. Florczak zauważył, że sposób pisania Czerwińskiego przeczy jego apelowi, żeby sztuka była „ludzka”, „ciepła” itp. Nawet te komunały można skompromitować takim pisaniem.

Drugi przykład: „Współczesne malarstwo, którym nie jest sztuka uprawiana w latach ubiegłych w krajach naszego obozu, malarstwo to przeszło okres urzeczenia całkowitego przez świat znaczeń ogólnych związanych z materią i przestrzenią ujawnioną, dającą się zreferować takim znakiem jak przestrzenna konstrukcja „czystych” plam i brył tworzących dynamiczną harmonię”. Biedny czytelniku, który pragniesz zrozumieć ten „filozoficzny” passus! Trud twój daremny. Żaden malarz nowoczesny nie malował jakichś „znaczeń ogólnych” — bo cóż to znaczy? Nie można dociec, co autor chciał powiedzieć, bo to co zamiecił atramentem jest ciemne; co zaś w ciemności jako tako widoczniejsze — okazuje się banałem.

Kto tak pisze, nie potrafi dokładnie odczytać obcego tekstu. Gdyby Czerwiński przeczytał uważnie mój artykuł, nie wystąpiłby z zarzutem, że jestem bezwzględny stalugoburca i że chcę odebrać ludziom wzruszenia jakie daje obcowanie z obrazem stalugowym. Oto co napi-

salem we „Wnioskach i propozycjach”: „Plastyka stałaby się pobudzieliwą już nie tylko wyobraźni wzrokowej i prywatnych uczuć jednostki, ale organizatorką życia codziennego mas w nowym, pięknym ładzie”. Proszę zauważyć tryb warunkowy słowa użyty w tym zdaniu. Wyszukując propozycję wyjścia malarstwa poza ramy obrazu stalugowego, nie neguję konieczności istnienia malarstwa stalugowego jako laboratorium nowych form plastycznych; nie wykluczam więc tych wzruszeń szczególnych, jakie daje kontemplacja obrazu oglądanego w osobnieniu, w mieszkaniu prywatnym, czy w muzeum. Jak widać z tego zdania, pragnę poszerzyć oddziaływanie malarstwa. Ukazuję widzę malarstwa wszędzie obecnego, malarstwa, które z ram wyjdzie na spotkanie oczu mas, oczu dostrzegających piękno w przedmiotach zrobionych przez człowieka umiającego patrzeć jak malarz, jak rzeźbiarz, jak architekt.

DEFINICJA LIRYKI

Sztuka czytania to nie tylko „alfabetyzm”, to umiejętność objęcia myślą całej myśli czytanego autora. Okres „schematyzmu” odczyt takiego czytania. Ileż to artykułów ukazywało się tylko po to, żeby zagadać lub nastraszyć. Ale, drodzy czytelnicy, nie zawsze ma rację ten kto ma ostatnie słowo, i nie należy podejrzewać, że jeśli zaatakowany nie odpowiedział, to uznał się za pokonanego, albo, co gorzej, nie należy sądzić, że opinia ostatniego dyskutanta jest opinią obowiązującą. W dziedzinie myśli ludzkiej obowiązują tylko jeden autorytet: coraz lepsza prawda. Trzeba więc po staremu wnikać w tekst i myśleć krytycznie o czytaniu.

W zbiorze „Najmniej słów” zawierającym poezję i wybór esejów pisanych w ostatnim dziesięcioleciu zamieściłem zwięzły szkic pt. „Próbierz liryki”. Wszystko w tym szkicu jest odmierzone, każde wyrażenie sprawdzone. Porwałem się bowiem w nim na rzecz ogromnie trudną: próbuję odpowiedzieć na pytanie, co to jest liryzm i co stanowi o wartości wiersza lirycznego. (Gdybym miał cierpliwość profesorską, zrobiłbym z tego szkicu grubą książkę, rozwinąłbym wyrażone w nim myśli w rozległy system, zilustrowałbym teorię obfitymi przykładami z dzieł poezji itd. Ale to ambitne zadanie odstępuję „późnym wnukom” — polonistom...)

Ostatnio („Przegląd Kulturalny” nr 49) Arnold Śluccki ogłosił szereg uwag po przeczytaniu tego „Próbierza liryki” oraz na temat moich wrażeń z wystawy malarskiej w Lucernie. Niestety, nie przeczytał mojego tekstu uważnie. Cały pierwszy rozdziałek jego artykułu straciłby sens, gdyby wziął pod uwagę całość mojej rozprawki. Śluccki wyraża chwalebna troskę o ideowość poezji, martwiąc się niepotrzebnie, że w mojej definicji liryzmu nie ma miej-

sca dla — jak powiada — „poezji konfrontującej życie z idea”.

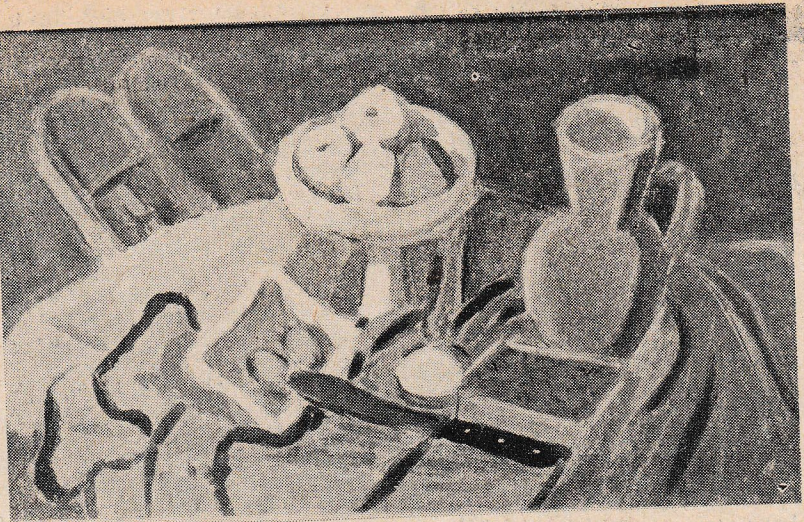
Otóż to nieprawda. Sam tytuł mojego zbioru winien przestrzec Ślucckiego, że trzeba mnie czytać uważnie, bo i nie tracę słów nadarmo. Cały drugi rozdziałek mojego szkicu o „Próbierzu liryki” poświęciłem ideowej roli liryki. Ten też rozdziałek a nie następny, z którego Śluccki cytuje zdanie, zawiera definicję poezji. Czyż mam siebie samego cytować! Muszę: „Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalaony w słowie. Jest to poryw, a więc wyłączenie całej osobowości piszącego, jego myśli, uczuć, wyobraźni i woli ku szczęściu... Poryw ku szczęściu nie może się zatrzymać na szczęściu osobistym... Ponieważ nawet najwyższe wysilenie woli i uczucia jednostki, nawet śpiewającej w chórze z masami, nie sprowa- dzi od razu powszechnego szczęścia, każda wielka twórczość poetycka jest rewolucyjna. Poeta zwrócić się musi nieraz — całą siłą swojego porywu ku szczęściu — przeciw tym, których dziełem jest nieszczęście drugich”.

Pierwszy więc rozdział artykułu Ślucckiego traci sens: nie przeczytał, czy nie chciał zauważyć tego, co mówi o rewolucyjności każdej wielkiej liryki.

Zastanawia się w nim także nad jednym czasownikiem w moim zdaniu: „W rozpięciu szerokich skrzydeł miłości — nienawiści niesie liryka nieskończoną odmianę treści psychicznych, ustalając (na krótko) typy zachowań się uczuciowych człowieka, odpowiadających zmienionym sytuacjom obyczajowym”. Śluccki kwestionuje słowo „ustala na krótko”, powtarzając przy tej okazji — nie wiadomo po co — różne oczywistości jako to, że „nowe” rodzi się z walki ze „starym”, że kultura socjalistyczna nie powstaje z niczego itp. Czy w cytowanym zdaniu słowa „ustala (na krótko)”, użyłem trafnie?

Śluccki nie rozumie zasadniczej rzeczy: używając jakiegoś terminu biorę go w znaczeniu przez siebie zdefiniowanym. Nie wolno więc podstawić pod ten termin innych jakichś własnych znaczeń. Używam w cytowanym zdaniu słowa „liryka” i rozumiem je nie jako wszelką produkcję liryczną (która może być byle jaka, nie wartościowa), ale jako utwory odkrywające to, co nazywam nową sytuacją liryczną. Za lirykę więc uważam wiersze wyjątkowe, właśnie takie, które się ostają, które wychodzą zwycięsko ze starcia się różnych postaw uczuciowych, wyrażonych w słowie poetyckim.

Czy taka liryka „ustala na krótko” typy zachowań się uczuciowych i „wolowych” (od „wola” — tak, niestety, piszą filozofowie) człowieka? Przykłady z historii oddziaływania poezji świadczą o tym nieraz jaskrawo. Przecież to poeci uczą kochać i nienawidzić, zachwycać się i pogardzać, być wdzięcz-



W. Taranczewski — Martwa natura

nym, bohaterskim, czułym itd. Za przykładem Gustawa, odkrytego przez poetę, iluz kochanków poszło, a iluz przejęło w obliczu gór patos i zachwycenie Pielgrzyma i Mirzy z „Sonetów Krymskich”. Najlepiej tę przewodawczą rolę liryki w sferze zachowań się uczuciowych śledzić na przykładzie poezji miłosnej. Każdy prawdziwy erotyk uczy pełniej, głębiej i subtelniej kochać — i taki prawdziwy erotyk ustala na krótko najwyższy w danym czasie typ uczucia miłości. To nie znaczy, że ten typ przejmują wszyscy — zdolni do takiego odczuwania bywają tylko najczulsi. Czasu trzeba, żeby szeroki krąg społeczny osiągnął taką postawę uczuciową i moralną, jaką objawia liryka najwrażliwszych w danym czasie poetów. O Turnerze powiedziano, że Anglicy nauczyli się widzieć piękno mgły angielskiej dopiero na jego akwarelach. Podobnie jest z odkrywczą poezją: uczy zachowywać się w określonych sytuacjach uczuciowych, ustala „na krótko” typ reagowania uczuciowego na zdarzenia.

Zarzuca mi następnie Słucki „rozmiąkanie się kryteriów” to jest, że jedno moje określenie w pewnej kwestii przeczy drugiemu. Cytuję siebie: „*Jak więc oceniać wiersz? Według stopnia jego antytradycjonalizmu. To kryterium negatywne. A pozytywne? Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego...*”

Słucki nie zgadza się na negatywne kryterium wiersza: na antytradycjonalizm. Dlaczego? Bo mu się pomieszało pojęcie tradycji i nawiązywania do tradycji z tradycjonalizmem. Antytradycjonalizm to nie absolutna negacja tradycji (co jest przecież rzeczą niemożliwą, bo nie można żadnej działalności społecznej zaczynać od zera), antytradycjonalizm to zaprzeczenie tradycjonalizmu, tj. bezmyślnego trzymania się wszystkiego co stare. Tradycjonalizm jest więc zaprzeczeniem nowa-

torstwa. A zatem nie ma „rozmiąkania się kryteriów” i kryterium negatywne godzi się z pozytywnym.

Pomijam całkowicie uwagi polemiczne Słuckiego dotyczące mojego artykułu „Wnioski i propozycje” i moich wrażeń z wystawy malarstwa w Lucernie.

Na koniec pragnę uspokoić inną chwalebna troskę Słuckiego: troskę o mój materializm. Napisałem kiedyś pod wpływem zachwytu nad nowoczesną architekturą takie zdanie: „*Człowiek stworzony jest do mieszkania z powietrza i światła. Mieszkanie — jako przestrzeń zamknięta — to przesąd*”. Słucki obawia się, jeśli dobrze domyślam się o co mu chodzi, że pisząc i marząc tak, „mocuuję się jeszcze bezsilnie z idealizmem filozoficznym”. Skąd nasza go taka obawa — „nie zgadnę wcale”. Przecież powietrze i światło należą do świata materii, a nie do świata duchów. Żeby podkreślić swój osobisty materializm, Słucki proklamuje swoją wiarę w węgiel i marmur, w piasek i żwir. Niech sobie w ten żwir wierzy, ja wolę powietrze i światło.

Zapisując kiedyś to marzenie o domach już nie szklanych, ale powietrznych i świetlnych, nie sądziłem, że spełni się wcześniej niż mogłem przypuścić. Istotnie, żyjemy w epoce, w której wszystko jest możliwe. Myślę, że nie ma marzenia ludzkiego, którego by kiedyś ludzkość nie urzeczywistniła. Domów z powietrza wprowadzić jeszcze nie ma, ale są już drzwi z powietrza: prąd powietrzny płynący w otworze na drzwi odgradza ciepłe powietrze wnętrza od powietrza na zewnątrz domu. Wkrótce więc możemy zamieszkać wśród ścian powietrznych, ścian, które przepuszczać będą światło. Zamieszkamy tak, jak zapragnąłem w wierszu:

Ach, my mieszkać będziemy
w naddomach, w powietrzach
na miarę widnokregu
wzniesionych ze słońca!

JULIAN PRZYBÓŚ

TYGODNIK
RADY KULTURY I SZUKI
WARSZAWA
12-18.1 1956
№ 2 (176)
ROK V
CENA 1.20 ZŁ

Przeżył Kulturą

czy przeżywiście kompleks nowoczesności...

ALEXANDER WOJCIECHOWSKI

Zygmunt Kałużński (N. Kultura 51-52 — „O kompleksie nowoczesności”) tropiąc nasze rodzime plagiatorstwo, zachowuje się przy tym dość skromnie. Wprawdzie wszędzie widział w kraju i za granicą, co dotyczy spraw plastyki nowoczesnej, ale mimo to nie wyraża apodyktycznie swych sądów. Po prostu poucza i nie więcej. Ma zresztą ku temu niezaprzeczalne prawo, bo...

jest przykładem nieodpowiedzialnej krytyki, która zamiast pomagać, niepotrzebnie jątrzy i rozgorycza. W jednym zgrazdam się z Kałużńskim — sprawa Aarsenaha została zbyttnie rozdmuchana, stała się niepotrzebnie jakimś symbolem „nowoczesności”.

Ale znów zjawisko to musimy rozpatrywać w konkretnej „historycznej” sytuacji. Jeśli komuś zdaje się, że należy oczekiwać, by zaczął normalnie chodzić. Delikwent rozpoczyna masować nogę, zgina ją ostrożnie, poklepuje, rozciera...

A Kałużński stoi z bokiem i dziwi

z jego płóciem świadczy nawet, że gdy pragnie namalować portret współczesny, sięga wówczas do Picasso i modułowo go w sposób nieco żenujący, rozciąga ze sznurek, która po dwudziestu paru latach rozwija żelka na jakiś pierwotny wzór”.

Ocena ta jest szczególnie zabawna w zestawieniu z innym fragmentem cytowanego artykułu, w którym powiada Wallis: „*prze Wiedźmięza Panasa cechuje doba — nawet analogie z dziełami Olgi Boznańskiej*”.

Tęgo rodzaju nieprzemysłowe sądy, wypowiedziane bardzo pewnym tonem, wypowiadane na piedestale kultury młodych malarzy z Aarsenaha system

tworczy. Przywołanie tu fragment odwołany A. Jankowicza (P. K., Nr 36) na artykuł P. Riccio (P. K., Nr 35), poruszającego podobny problem:

„*jakże to wstrętne ma się rodzić ta nowa sztuka, o którą chodzi — tak z mierzgi? Biorze to forma dla artysty współczesnego, która odłamuje się od matki i improwizuje pismy z tworzących ciętną ze siebie, łapienia tonów dzwoni na podswawie jedynie własnych odzwierciedleń. Wzięte pole jednak u nas często zjawiska podpatrywania pewnych sposobów wyrażania w celu ułatwienia sobie pracy, popisaństwa się „dofrazabolić” lub też zastraszenia własnej niewiedzy i braku talentu. Ale wówczas jest sprawa całkowicie obopólna, czy plagiatuje się sztukę zachodnią, czy europejską,*”

członek KPP, PPR, PZPR, byłby i generalny brygady WP, dyplomata Polrem „Sztandar Pracy” I klasy, Krzyżem Komandorskim Orderu Odwagi i Orderem Lenin. W okresie przedwojennym tow. W. W. i redaktorem pisma Frontu L. W. okresie wojny działacz ZPP, w Armii Czerwonej, a potem I Armii zatorom.

Tow. WIKTOR



W dniu 9 stycznia 1956 roku zmarł

W Polsce Ludowej pełnił odpowiedzialność Zarządu Politycznego Wojska Polskiego — będąc ambasadorem PRL w Kambodży.

Chęć Jego Pamięci.

KOMITET POLSKIEJ ZŁEDNOZCZ