

JULIAN PRZYBOS

O WIĘCEJ PYTAŃ

(Z POWODU ARTYKUŁU B. URBANOWICZA)

Już sam tytuł artykułu Bohdana Urbanowicza poświęconego dziełu Strzezińskiego „Pytania z teorii widzenia” („Plastyka” Nr 23 w „Życiu Literackim” z 6 lipca br.) wzbudził moje zainteresowanie. A coś dopiero dwie zapowiedzi na wstępie: jedna polemiki ze mną, druga z „Teorią widzenia” Strzezińskiego. Urbanowicz stwierdza bowiem na początku, że „niektóre (moje) wnioski i postulaty wychodzące poza komentarz teorii — budzą sprzeciw” oraz że „Lektura jego (Strzezińskiego) prowokuje do ostrych protestów, jednocześnie — zmusza do odpowiedzi na pytania...”. Miałem więc prawo spodziewać się i po tytule, i po takich zapowiedziach, że Urbanowicz, jeśli nie chce ze mną, to polemizować będzie z wywodami Strzezińskiego: że co najmniej wskaże w książce Strzezińskiego miejsca, które budzą ten jego ostry protest. Spodziewałem się po takim wstępie, że protestując przeciw niektórym sądom „Teorii widzenia”, powie coś sam od siebie.

Zawiodłem się, niestety. Urbanowicz wypełnił swój artykuł cytatami i wyliczeniami nazwisk teoretyków sztuki, i to od św. Tomasza z Akwinu począwszy. Nie rzuca to żadnego światła, zwłaszcza że Urbanowicz pisze niejasno, na „Teorię widzenia” Strzezińskiego. Jedna myśl, która z tych przytoczeń zdaje się wynikać, ta mianowicie, że wybitnych twórców malarstwa można podzielić na takich, którzy „szukają sensu swego dzieła w zmysłowym odczuwaniu świata” i na takich, „u których racji tworzenia dzieła towarzyszy jeszcze pytanie o jego znaczenie i powód”, wydaje mi się naiwna. Jeśli to drugie z przytoczonych zdań Urbanowicza w ogóle coś znaczy... Nie ma chyba wybitnego artysty, który by nie uświadamiał sobie tego, co robi, choć nie każdy daje tego dowód w postaci traktatu o malarstwie. Wystarczy jednak czytać listy artystów, aby pojąć, że np. van Gogh nie był tylko in-

prawdę widzenia. Stosowanie więc pojęcia „deformacji” do widzenia Cézanne’a jest absurdem. Cézanne nie zniekształcał obrazu świata, lecz widział ów świat lepiej, dokładniej, prawdziwiej. Podobnie rzecz się ma z widzeniem suprematycznym, neoplastycznym i unistycznym. Odsłaniają one nowe prawdy widzenia, były więc te kierunki realizmami pierwszej połowy naszego wieku.

Inna sprawa z ich naśladowcami. Ci, nie mając świadomości wzrokowej Cézanne’a, Mondriana czy Strzezińskiego, istotnie tylko „deformują”, tzn. naśladowując zniekształcają dowolnie obraz świata. Nie widzą tak, jak ci twórcy, ich oko nie dojrzało do neoplastycyzmu czy unizmu, zatrzymało się np. na widzeniu barokowym czy impresjonistycznym, a oni, nie widząc, nie rozumiejąc, chcą robić neoplastycyzm czy unizm. Sądzę zresztą, jak to pisałem w studium o przestrzeni w malarstwie abstrakcyjnym (Plastyka, nr 22), że widzenie abstrakcyjne skończyło się jako etap w rozwoju świadomości wzrokowej w trzecim dziesiętku lat naszego wieku.

Urbanowicz ocenia „Teorię widzenia” jako szkołę czy jako jedną ze szkół „kształcenia u twórców i odbiorców podstawowej kategorii — działania wizualnego obrazu”. Jest to ocena trafna, tylko sformułowałbym ją prościej, unikając pleonazmu „działanie wizualne obrazu”. Strzeziński uczy patrzeć na obraz jako na rezultat odkrywczego widzenia. Książka jego nie jest jednak podręcznikiem malowania, nie daje programu artystycznego, nie wskazuje, jak należy tworzyć. Nie jest też „Teoria widzenia” teorią twórczości malarskiej, nie ogarnia np. tego wszystkiego co dzieje się w „duszy” artysty. Dlaczego? Bo Strzeziński tego nie chciał: miał wyjątkową dyscyplinę wewnętrzną i pisał o rzeczach sprawdzalnych. Bo — chociaż o tym można i może trzeba mówić — psychologia twórczości nie należy jeszcze do dyscyplin ugruntowanych: zmienia się

(Dalszy ciąg ze str. 5)

wierzchnia uformowana bywa w kształt harmonijki. Ten kształt pozwala zbudować bardzo chytry, ale też bardzo prosty rodzaj iluzji: patrząc ukośnie z lewej strony, widzimy Matkę Boską, z prawej zaś Pana Jezusa. Ale wynalazczość ludzka jest niewyczerpana. Otóż innym razem widziałem obrazek o podobnej, ale nieco bardziej skomplikowanej konstrukcji: z lewej strony był marszałek Piłsudski, z prawej — prezydent Mościcki, a w środku — Orzeł Biały. Starzy bikiniarze opo-



SALVADORE DALI Oblicze przestrzeni



POD
RE
GIU
ARCII

niem", ale i przenikliwą myślą krytyczną. To tylko epigoni tworzą w beztroskim szale bezpośredniego odczuwania świata; beztroskim — bo inni, myślący artyści, już to dawniej zrobili i drogę do tego szala utworowali.

Nie dowiedziałem się więc, które to miejsca „Teorii widzenia” „prowokują do równoległej z tekstem polemiki”. Urbanowicz nie polemizuje. Jedyne bowiem veto, które stawia, świadczy o niezrozumieniu tekstu. Cytując zdania z „Teorii widzenia” pisze: „Dla Strzemińskiego »deformacja to zniekształcenie obrazu świata, abstrakcja — całkowite niewidzenie świata«. „Nie godzę się z tym określeniem” — powiada Urbanowicz. I zupełnie słusznie, bo nie godzi się z nim i Strzemiński. Przecież zdanie Strzemińskiego o deformacji i abstrakcji nie jest jego sądem, przytacza je jako błędne i zwalcza. Oto kontekst („Teoria widzenia” str. 230): „Rozumowanie większości teoretyków i artystów wychodziło z założenia, że istnieje jeden niezmienny, prawdziwy realizm widzenia świata, umiejscowiony przez nich gdzieś na pograniczu XV i XVI wieku, to znaczy odpowiadający przejściu od logicznie skonstruowanej bryły do empiryki światłocienia — i że istnieją rozmaite stopnie odejścia od tego realizmu: deformacja (zniekształcenie obrazu świata) i abstrakcja (całkowite niewidzenie świata). Odejście od realizmu uważano za zasługę artysty.

Podstawowym błędem tego rozumowania było oderwanie sztuki (realizmu) od warunkującego ją rozwoju sił produkcyjnych — od procesu historycznego”.

A więc Strzemiński zwalcza teorię, że tzw. deformacja i abstrakcja są zerwaniem z linią rozwoju widzenia malarzkiego, odpowiadającego wciąż zmiennemu i historycznie uwarunkowanemu realizmowi. Dla większości teoretyków realizm kończy się w w. XIX — potem wszystko co się działo w malarstwie było rzekomo od realizmu odstępstwem. Temu pogładowi Strzemiński się przeciwstawia i dowodzi, że np. Cézanne wcale nie „deformował”, ale odkrył nową

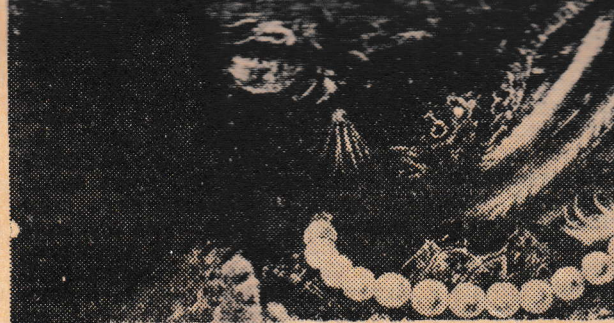
chologię. Najcenniejszym tej dziedzinie są wyznania artystów. Urbanowicz mówiąc, iż wielcy twórcy „mają odwagę szukania odpowiedzi na niepokojące pytania epoki”, oczekuje, jak się zdaje, takich wyznań, być może wykraczających poza zagadnienia malarstwa. Chciałbym więc na koniec zauważyć, że nie nam po odpowiedziach malarza na niepokojące pytania epoki, jeśli nie są one odpowiedziami w obrazach, jeśli nie są nowym widzeniem, wynikłym ze świadomości wzrokowej, odpowiadającej epoce, w której malarz tworzy.

Pamiętamy takie pomyłkowe odpowiedzi na rzekome pytania epoki tzw. „kultu jednostki”. Autor artykułu „Pytania z teorii widzenia” też wtedy odpowiadał, sądząc, że czyni zadość zamówieniu danemu przez epokę. „Sprawdził — jak powiada — „do kresu nocy” na sobie i w sobie zabójcze skutki nacisku na sztukę...”. Można ufać temu jego słusznemu oburzeniu i goryczy: nigdy już tak na niepokoję epoki nie zachce odpowiadać.

A jak? Nie wiadomo. Pisze Urbanowicz: „Pełne dzieło malarzkie nie może być bowiem ani realistyczne, ani abstrakcyjne. Bo te określenia — słowa nie znaczą i twórcy nie interesują”. Strzemiński napisał całą książkę, żeby dowozić przekonać, że słowo „realizm” coś znaczy, tak samo jak słowo „abstrakcjonizm”. A Urbanowicz tak sobie, bez zastanowienia powiada, że nie. Choć twierdzi, że „abstrakcjonizm” dziś już nie znaczy, że jest minionym stadium widzenia, jestem pewien, że kto do tego widzenia nie doszedł, nie da nie prawdziwie twórczego. Abstrakcjonizmu nie można przekroczyć, trzeba go w pracy malarzkiej, w widzeniu, przezwyciężyć i iść dalej, nie cofając się do fałszywego „realizmu” akademickiego.

Co pozostanie z dzisiejszych — nieraz programowych — odpowiedzi na niepokój epoki atomowej, z taszyzmu i ze wszelakiego „móvemento nucleare”? Nic, jeśli malarz nie wyrazi swojego osobistego niepokoju nowym widzeniem, jeśli nie przekroczy widzenia abstrakcyjnego, odkrywając w rzeczywistości nowy jej wygląd, dotychczas nie dostrzeżony.

JULIAN PRZYBÓŚ



G. ARCIMBOLDO Woda

wiadają, że parę lat temu modne były krawaty, oczywiście amerykańskie, na których włoskowatej materii namalowana była piękna kobieta; należało przeciągnąć dłonią po krawacie i ta sama kobieta ukazywała się goła, proceder odwrotny sprawiał, że znowu była ubrana. Oj, czego ci ludzie nie wymyślą, by zabić jednych, a wzruszyć albo uszczęśliwić innych.

A więc ów podwójny realizm istnieje, stykamy się z nim często, niemal na codzień. Odkąd istnieje tendencja do odtwarzania natury, zawsze od czasu do czasu będzie zaprzątała ludziom głowy myśl o odtworzeniu jej podwójnym, czy nawet potrójnym, o odtworzeniu jej w formie jakoś spotęgowanej, wszystko jedno zresztą jak. Ale od artystów nie wymaga się podwójnego przedstawiania, od artystów żąda się tylko przedstawiania raz, a dobrze. Publiczność jest jednak wyrozumiała. No i podwójny realizm przypomina jej sztuki magiczne. A w twórczości artystycznej nie chodzi o sztuki magiczne, ale o prawdziwe piękno. Zresztą za wszelkiego rodzaju sztuki magiczne się płaci, natomiast wstęp na wystawy malarstwa jest na ogół bezpłatny, więc i żądać za dużo nie wypada. Podobno bywają i tacy, którzy nie mają żadnych określonych wymagań od artystów.

*

A jak dają sobie radę z podwójnym realizmem malarze tak zwani nowocześni? Proszę spojrzeć na reprodukcję obrazu jednego z wybitniejszych artystów naszej epoki, Salvadore Dali. Dzieło nosi tytuł: „Oblicze paranoiczne, zbudowane na fotografii wioski afrykańskiej i głowie Picassa”. Rok 1935. Olej.

Inny malarz, Agam, buduje swoje obrazy czasem nawet w oparciu o

zasadę podobną nych harmonijnych widza zmian pozycyjny obrazu są abstrakcyjnym realizm w sztuce. Wydawać się to senssem.

Ów wspomniany dziwny obraz re Arcimboldo w zaintrygował kiego wówczas w amerykańskiego nowoczesnej Al obraz został zakupiony przez Muzeum of Mo nopsky rozpoznawczy, będącego sztuki innego w Giuseppe Arcim

Otóż obaj m Arcimboldo w zaintrygowanie Nasz „Krajobraz obok obrazów A wającej się w 1 ku wielkiej w Art, Dada, Surreal wie zainteresować wygasło; wprosi duktę Arcimboldo wielu pismach, nowoczesnej, „Cahiers d'Art Siècle”, „Magaz

Któż to jest znany mistrz, k go stopnia potu wczesnych ar historyków szt dwa jego dzieła Obydwa pochod ty”, która powo ka zna jeszcze cimbolda: „Pory fesyje ludzkie” (