

**KSIĄŻKA
SPOŚRÓD
KSIĄZEK**

JULIAN PRZYBÓŚ

„TEORIA WIDZENIA“

Strzemińskiego

Salvatore Salini nie zastąpi Rafaela a

Czy sztuka jest (lub powinna być) pószaniem wrażliwości i rozwijaniem wyobraźni? Czy więc stwierdzić w niej można, śledząc historię stylów, postęp, rezultat rozwoju świadomości wzrokowej człowieka? Czy można ustalić, podobnie jak w nauce, kryteria tego postępu, czy więc tym kryterium będzie odkrycie w świecie widzialnym nowego jego wyglądu, podobnie jak w nauce odkrycie nowego zjawiska i sformułowanie prawa, któremu podlega? Czy też sztuka jest wyrazem osobowości autora, a osobowość tym się oznacza, że nie można jej sprowadzić do żadnych wymiernych elementów. A więc nie chodzi o odkrywanie nowych aspektów tego co widzialne, ale o świadectwo o człowieku, który maluje, rzeźbi i buduje, o świadectwo, o „ja“ artysty? Odkryć dokonuje przecież artysta mimochodem, jego metoda twórcza nie ma nic wspólnego z metodą uczonego — artyście chodzi o wyrażenie własnych uczuć i marzeń, a nie o rozwijanie świadomości wzrokowej. Najlepszym dowodem, że nie ma postępu w sztuce, jest fakt, że wielkie arcydzieła przeszłości podobają się nam zawsze. „Sztuka jest wieczna“. Mona Liza wzrusza nas jak wzruszała współczesnych Leonarda i wzruszała będzie naszych następców. Bo w Monie Lizie tkwi „treść humanistyczna“. Po co sobie zaprzętać głowę badaniami quasi-naukowymi nad widzeniem kształtów w przestrzeni i barw w słońcu, — wystarczy być „szczerym“, czuć i wyrażać to, co się czuje, marzy i myśli. A te „nowe aspekty wizualne“ będą nam przydane. Odkrywa się mimowiednie, przypadkiem i nieświadomie. A przesła czyż nie można siebie wyrazić w znanej już konwencji? A

może to w wyborze dokonanym z kilku konwencji wyraża się właśnie indywidualność artysty?

Miałem niedawno w Krakowie odczyt o sytuacji we współczesnym malarstwie — i na takie oto pytania — nawet nie historyków sztuki — ale, co zadziwiające, malarzy musiałem odpowiadać... Tak, Mona Liza podobać się będzie zawsze, ale nie może się spodobać obraz namalowany dzisiaj w stylu renesansowym. Van Megeren nie zastąpi Vermeera. „Sztuka jest wieczna“, arcydzieła Leonarda nie można prześcignąć, a więc nie ma w niej postępu? Po cóż więc malujecie dalej, wystarczy podziwiać nieprzekraczalne arcydzieło? Osobowość artysty? A na jakiejże, u licha, podstawie dzieła malarskiego — a malarstwo czymże jest, jeśli nie objawianiem oczom ludzkim „nowych aspektów“ świata kształtów i kolorów? Tylko pustka nie da się określić i rozłożyć na czynniki prostsze; osobowość malarza mierzy się jego zdolnością do nowego widzenia. Dla prawdziwego artysty nie istnieje żadna gotowa konwencja — twórca zapoczątkowuje i tworzy własny styl, który podejmują ci, co trud artystyczny sprowadzają do umiejętności wyboru jednej lub więcej konwencji. W sztuce chodzi nie o wtórność i powtarzanie, lecz o rozwijanie widzenia, o ustawiczne pierworództwo wizji. Czy istnieje więc postęp w sposobie widzenia i czy można go ukazać na przykładzie dzieł sztuki? I czy można pojąć historię malarstwa jako historię rozwoju widzenia? Rozwoju świadomości wzrokowej?

Idea, że człowiek widzi coraz dokładniej, nie jest nowa — i nie jest nieznaną historykom sztuki.

Nikt przecież nie może zaprzeczyć że przed barokiem nie zwracano uwagi na światłocień. Ale nie wiem, czy czytając np. Worringera, Warburga lub dajmy na to Frankforta można sobie odpowiedzieć na pytanie, jak i dlaczego zmieniło się widzenie człowieka? Wykłady nie historyka sztuki, lecz malarza, w skromnej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi — usiłują na to odpowiedzieć jasno i wyraźnie. Władysław Strzemiński daje odpowiedź udokumentowaną; nie są to spekulacje metafizyczne w rodzaju rozległych — i fantastycznych — wywodów Malreaux, ani gruntowne biografie wielkich twórców — ale analiza formy, sprowadzenie tego, co się nazywa stylem, do jego źródła i przyczyny: do świadomości wzrokowej człowieka w poszczególnych formacjach historycznych. Bo — to niespodzianka dla tych, którzy w Strzemińskim widzieli formalistę — „Teoria widzenia“ jest próbą interpretacji tzw. stylów z punktu widzenia materializmu historycznego.

Dzieło to — zanim ukazało się w druku — krążyło przez osiem lat w maszynopisie i oddziało na grupy młodych, mających ambicję świadomego rozwijania swojego malarstwa. W najgorszym okresie zaciemnienia myśli plastycznej ocaliło wzrok niejednemu adeptowi sztuki. Ale też oplotła je plotka i fałszywa — z niezajomości płynąca — legenda. Niektórzy przypuszczali, że Strzemiński zaleca w swej „Teorii“ określony typ sztuki, że głosi sztukę abstrakcyjną, inni chcieli w niej widzieć podręcznik malowania. Nareszcie można rozwiązać te fałszywe i złudzenia. Strzemiński głosi realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny. „Teoria widzenia“ nie uczy więc, jak malować, lecz pokazuje, jak patrzono i malowano. Jak malować teraz — nie nauczy nikt. I tego — w przeciwieństwie do profesorów, którzy uczą swojej osobistej manieri — Strzemiński nigdy nie robił. Bo sztuka zaczyna się tam — powtarzam — gdzie się kończy naśladowanie osiągniętego już sposobu widzenia. Ale gdzie się kończy to naśladowanie, a gdzie zaczyna to, co nowe? Czy można nieomylnie stwierdzić, że np. ktoś „deformujący“ przedmiot, nie jest twórcą, lecz naśladowcą? Strzemiński odpowiada stanowczo: tak. Nie ma deformacji dla deformacji, dla kapryśnego „widzimisie“ malarza, tzw. deformacja jest wtedy tylko uprawniona i wierzytelna, gdy jest faktem widzenia. Ukazanie się książki

Strzemińskiego winno więc stanowić zasadniczy zwrot w naszej myśli krytycznej. Może skończą się narzeczanie u nas takie brednie, jak zdanie jakiegoś recenzenta zalecającego „cięcie w poprzek formy dla postyckiej charakterystyki przedmiotu”. Jeśli dla kogo „Teoria widzenia” winna stać się podręcznikiem, to dla krytyków: uczy widzieć i analizować obraz. To, co się nazywa „wartością plastyczną”, jest sprawdzalne i wymierne.

Łatwo przewidzieć zarzuty, jakie można zrobić teorii Strzemińskiego. Nieodparcie przekonywający i odkrywczy w analizie widzenia w poszczególnych epokach malarstwa — budzić może wątpliwości wtedy, gdy je interpretuje po marksistowsku. Pisał swoją książkę jeszcze przed owymi zjazdami, które zadekretowały pompieryzm w malarstwie. Próbę materialistycznego wyjaśnienia przyczyn rozwoju świadomości wzrokowej podjął sam, bez nacisku z zewnątrz, wtedy kiedy się nikomu jeszcze o tym nie śniło. Czy jednak nie przesadza i nie wulgaryzuje, upatrując bezpośrednią przyczynę zmian w świadomości wzrokowej w zmianach struktury gospodarczo - społecznej danego okresu historycznego? Przecież każdy sztubak wie i powtarza, że sztuka nie odzwierciedla bazy bezpośrednio, że sztuka cieszy się pewną autonomią, że związki te są pośrednie i skomplikowane itd. Nikt już teraz nie twierdzi, że impresjonizm to wierny obraz imperializmu lub że „Sonety erotyczne” Mickiewicza „odbijają” kryzys zbożowy itp. A Strzemiński umieścił Renesans w rozdziale pt. „Widzenie bryły”, nazywając je „widzeniem towarowym okresu rozwijającego się obrotu towarowego”. Mona Liza — i widzenie towarowe! Można sobie wyobrazić, jak to oburzy ludzi wychowanych na idealistycznej frazeologii o „wieczności sztuki”. Być może, że Strzemiński uprosił swoją interpretację marksistowską, jest to jednak jedyny, o ile mi wiadomo, nie tylko u nas, szkic historii malarstwa z punktu widzenia materializmu historycznego i dialektycznego. Dodam jeszcze, że — moim zdaniem — jeśli o jakim rodzaju twórczości wolno mówić, iż podlega on bezpośrednio oddziaływaniu zmian zachodzących w „bazie” — to właśnie o sztukach plastycznych. Przecież malarz, rzeźbiarz, architekt stykają się bezpośrednio z materią, ucieleśnieni są wysoce od stopnia rozwoju techniki produkcji i związku ich widzenia z bazą jest silniejszy niż u ludzi pióra. Pisarz — temu

bezpośredniemu wpływowi nie podlega.

Jeśli Strzemiński — stwierdziwszy, że kompozycja trójkątna była typowym rozwiązaniem w malarstwie renesansowym — pisze: „Ta waga kupca stała się wagą, na której ważono doskonałość osiągniętego piękna, a miarą piękna — miara uczciwości handlowej” — to ta metafora nie jest bardziej śmiała, niż np. twierdzenie Daniela Bella w świeżo tłumaczonej na

Herbinger



Władysław Strzemiński

polski książce „Gorycze pracy”. Dostrzega on bezpośrednie źródło abstrakcjonizmu malarzkiego w tayloryzmie i wskazuje jako przykład znany obraz Duchampa: „Nu descendant un escalier”. Obraz ten odrywa poszczególne fazy ruchu od figury ludzkiej, podobnie jak Gilbreth oderwał od żywego organizmu człowieka i zatimizował ruchy robotnicze przy taśmie.

Prawie połowę książki zajmuje analiza impresjonizmu, Cézanne'a i Van Gogha. Jest to część „Teorii” najcenniejsza. To, co Strzemiński odkrył analizując obrazy Van Gogha, jest tak olśniewające nowe, a tak nacznie przekonywające, iż podzielenie się tymi odkryciami z cudzoziemcami wprawia i ich w zdumienie. Ta zwłaszcza część dzieła winna być czym prędzej przetłumaczona na francuski, angielski, rosyjski i wyjęta za granicę.

Nie bez powodu natury osobistej zajął się Strzemiński tak szczegó-

lowo widzeniem Van Gogha. W obszernym przypisku wyznaje, że dopiero po dokładnym studium analitycznym obrazów genialnego Holendra uświadomił sobie znaczenie swoich prac malarskich z czwartego dziesiątka lat naszego wieku. Zalicza je do widzenia, które nazywał realizmem rytmu fizjologicznego. Zaczątki tego widzenia odkrył później — około dwadzieścia lat po powstaniu swojego malarstwa solarystycznych powidoków — u Van Gogha. Jakże wymowne to spojrzenie na własne malarstwo! Jasna odpowiedź dla tych ciemnych owałców żywiołu, którzy wielką sztukę Strzemińskiego oskarżali o „mózgową spekulację” i brak „spontanizności”. To co odkrył nowego, otwierając nieznaną etap w widzeniu realistycznym, odkrył — widząc, a nie kombinując. Wystarczy porównać którykolwiek z portretów Renoira lub pejzaży Van Gogha z portretem „Kobiety w oknie” lub „Słońcem” Strzemińskiego, ażeby zrozumieć, że dokonał w widzeniu, które nazywa fizjologicznym — skoku jakościowego.

„Teoria” kończy się na analizie widzenia Van Gogha, a wiadomo, że Strzemiński wykładał także kubizm i surrealizm i że dochowały się notatki uczniów. Podobno już na łożu śmierci powierzył dokończenie „Teorii” widzenia” Stefanowi Węgrerowi. Wiadomo również, że z pomocą jednego z uczniów dokonał analizy malarstwa Velasqueza. Około 100 stron liczący — jedyny — maszynopis tej pracy przesłany do redakcji „Twórczości” w Krakowie, zaginął w czasie przeprowadzki miesięcznika do Warszawy. Może się jeszcze odnajdzie i może ktoś z wydawnictw naukowych — PIS? — podejmie obowiązek wydania wszystkich prac teoretycznych największego naszego artysty pierwszej połowy dwudziestego wieku.

„Wydawnictwo Literackie” wydało „Teorię widzenia” starannie. Wydanie tej książki nie było tylko sprawą techniczną — o wprowadzenie jej do planu wydawniczego trzeba było stoczyć walkę z obскурantami minionego okresu. Główna zasługa, że „Teoria widzenia” ujrzała światło druku, zdołał Tadeusza Bukowskiego i Henryka Voglera.

Władysław Strzemiński: Teoria widzenia. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Kondka