

Judyta Dąbrowska

Postawa afirmatywna w teorii i krytyce sztuki Mieczysława Porębskiego

Nie szukam doskonałości i tej atmosfery uspokojenia (...). Wstyd powiedzieć, ale dzieła, którymi przyznaję obiektywnie doskonałość, najczęściej po prostu mnie nudzą. Wolę rzeczy trochę niewydarzone, wewnętrznie zachwiane, niepełne, wątpliwe (...) Nie szukam w niej [sztuce] jakości. Szukam kierunku¹.

Mieczysław Porębski

Mieczysława Porębskiego (1921-2012), wybitnego polskiego historyka i krytyka sztuki XX wieku, a także jej teoretyka i metodologa, nazywa się polihistorem², erudytą „o dzikich oczach”³, zaś w odniesieniu do jego praktyki krytycznej: krytykiem-artystą⁴, krytykiem-poetą⁵ czy krytykiem towarzyszącym. Problematyczność w sformułowaniu określenia oddającego amplitudę zainteresowań, głębię namysłu oraz specyfikę przenikających się ze sobą obszarów pracy autora *Ikonosfery*, nie pozwala także na ścisłe oddzielenie jego tekstów krytycznych od teoretycznych. Kwestia ta komplikuje się tym bardziej, jeśli wziąć pod uwagę następujące wraz z upływem czasu dochodzenie Porębskiego do wykształcenia odrębnej formuły pisarskiej, łączącej w sobie oba te pola refleksji. Wprowadzone na potrzeby niniejszego artykułu podziały w tym zakresie mają więc charakter doraźny; służą bowiem wyeksponowaniu nadrzędnej cechy krytyka, jaką była przybierana przez niego w odniesieniu do sztuki i artystów postawa afirmatywna.

Źródłosłów łaciński czasownika *affirmare* (utwierdzać, potwierdzać, twierdzić⁶) można utożsamiać z polskim „ręczeniem własnym nazwiskiem” za czymś lub za kimś. Subtelne i często zacierające się rozróżnienie semantyczne pomiędzy *affirmare* a *approbare* (chwalić, zezwolić, udowodnić⁷) może wskazywać tu na istotę pracy krytyka, którą jest przede wszystkim wykazanie celowości działań artysty, które może – ale nie musi – stać się formą pochwały (prywatnego zachwytu, fascynacji, wyrażających więc *aprobatę*).

¹ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków-Wrocław 1983, s. 28.

² K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921-2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 75(2013), nr 3, s. 595.

³ Zob. A. Baranowa, *Dziki oczy erudyty. Porębski jako krytyk*, „Nowa Dekada Literacka”, 2013, nr 3, s. 27-33.

⁴ Zob. Tamże, s. 31; T. Fijałkowski, *Krytyk jako artysta*, „Tygodnik Powszechny” 39/2012.

⁵ A. Baranowa, *dz. cyt.*, s. 29.

⁶ Za: *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1981, s. 23.

⁷ Tamże, s. 45.

Impulsem do rozpoczęcia procesu krytycznej interpretacji i komentarza było dla Porębskiego pojawiające się na przedrozumowym etapie poznawania dzieła afektywne wzruszenie. W swoich tekstach podążał niejako za proponowanym przez artystów tokiem myślenia, konstruował wspólnotę współ-odczuwania z nimi i za pomocą interpretacji uzasadniającej rację takiej wizji wciągał w to odbiorcę. Ostatecznym celem było zaś zrozumienie dzieła w jego wymowie uniwersalnej.

Wynikająca z owego wzruszenia postawa afirmatywna stała się dla Porębskiego także jednym z najistotniejszych wspólnych mianowników całości jego pracy jako badacza sztuki. Wynikła także z ogólnych przekonań na temat powołania i roli twórczości artystycznej. Sztuka jako miejsce styku świata materialnego i duchowego to, jego zdaniem, medium prowadzące do odrębnego od niej świata wartości. Teksty Porębskiego nie przejawiały jednak tych cech, których skłonni bylibyśmy szukać, chcąc „zrozumieć” przekaz zawarty w dziele. Ich autor bowiem w swoich interpretacjach nie wychodził od dzieła, ale do niego dochodził. Wszystko, co robił, miało na celu tyleż intelektualne, co emocjonalne zaangażowanie publiczności w swoistą grę ze sztuką i o sztukę; grę, której zadaniem było utrzymanie trwania samego świata sztuki, zaś racją istnienia wiara w moc unaocznienia w dziełach najistotniejszych dla nas wszystkich prawd metafizycznych.

Koncepcja wolności artystycznej Porębskiego zakładała dowolność artystycznych realizacji na poziomie formalnym, która służyć ma możliwości przekraczania zastanych kondycji człowieka, a więc swoistemu wyzwoleniu. Te zabiegi stają się dla odbiorców wyzwaniem, pewnego rodzaju kodem do rozszyfrowania, zanurzonym w ich aktualnej gotowości recepcyjnej. W interpretacji krytycznej nie sposób także oddzielać dzieła od jego twórcy, bowiem to właśnie intymne przeżycie dopiero w połączeniu z jego plastyczną materializacją ustanawia całość określaną mianem dzieła sztuki.

Świat po drugiej stronie obrazu

Potrzeba wykształcenia nowego języka pisania o sztuce (teoretycznego i krytycznego zarazem) wyniknęła ze zmiany w obrębie jej samej, jaka dokonała się wraz z pierwszymi nurtami awangardowymi, szczególnie kubizmem. Sytuację tę Porębski świetnie przedstawił w książce *Granica współczesności* (I wyd.: 1965, II: 1989)⁸, która przy pomocy zarówno treści, jak i formy, unaocznia charakter i zasięg tej zmiany. Tej szczególnego rodzaju

⁸ Zob. M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965; tegoż, *Granica współczesności: 1909-1925*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Warszawa 1989.

powieści nadano postać kalendarium różnorodnych wydarzeń kulturalnych i codziennych, opatrzonych datami dziennymi, przedstawionych stylem zbliżonym do publicystycznego, swobodnym, niewolnym od żartów, ironii i ocen. Tytułami rozdziałów są kolejne lata od 1909 do 1925, z wyjątkiem okresu wojennego 1915-1918, zamkniętego w jednym krótkim opisie. We wprowadzeniu *Zniknięcie Mony Lisy* (1911) drobiazgowo ukazano towarzyszące tytułowemu wydarzeniu postępy w śledztwie, co ilustrowało ówczesną zmianę w społecznym stosunku do sztuki i nowy charakter tej ostatniej. Dało tu o sobie znać swoiste „krytyczne” nachylenie Porębskiego, który historię próbował przedstawiać w bliskiej perspektywie, w rytmie zdarzeń bieżących, lepiej uchwytyjąc i unaoczniając ich wpływ na sztukę; skuteczniej tym samym angażując czytelników niż poprzez bezemocjonalny naukowy opis faktów historycznych, przeprowadzony pół wieku po ich zaistnieniu.

Na potrzeby niniejszego artykułu wypada jedynie podkreślić, że *Granica współczesności* to książka koncentrująca się nie na „scenie”, ale na „widowni”⁹ – charakteryzująca całe „życiodajne zamieszanie”, które na początku ubiegłego stulecia, wraz z rozpadem starego świata i I wojną światową, przeddefiniowało i zdeterminowało kształt sztuki do dnia dzisiejszego. Dzieje kultury pojmował Porębski jako rozwój o charakterze cyklicznym, na podobieństwo spirali wznoszącej się, zataczającej coraz krótsze okręgi. Nasza współczesność to według niego początek kolejnego cyklu cywilizacyjnego, który znajduje analogie z okresem prehistorycznym. Awangardowe próby zrywania z tradycją po to jedynie, by móc zacząć wszystko od początku, skutkowały wręcz czerpaniem inspiracji spoza kręgu kultury europejskiej czy naśladowaniem tradycji tzw. „pierwotnych”. Potrzeba skonstruowania sztuki odpowiadającej charakterowi współczesnego społeczeństwa i gwałtownie rozwijającej się technologii, wymagała od twórców odnalezienia nie tylko nowych formuł wyrażania tego nowego doświadczenia, lecz także – co tutaj istotniejsze – konieczności zdefiniowania na nowo swojej pozycji i roli własnej twórczości. Z tej właśnie konstatacji wyprowadził badacz swoje późniejsze poglądy na ten temat, które wyraził w dużej mierze poprzez krytyczne opisy twórczości współczesnych mu artystów.

Skoncentruję się tutaj na krótkim omówieniu *Sylwetek artystów* Porębskiego, wydanych w tomie *Pożegnanie z krytyką* z 1983 roku, ze względu na ich reprezentatywny dla dojrzałego badacza styl. Krytyk koncentrował się na procesach dokonujących się tu i teraz, wychwytywał ich aktualny i uniwersalny zarazem charakter. Nie odwoływał się do przeszłej sztuki w poszukiwaniu wzorców, nie ferował postulatów odnoszących się do pożądaných

⁹ M. Porębski, *Granica współczesności: 1909-1925... dz. cyt.*, s. 9.

kształtów przyszłej twórczości. Relacjonował swoje bieżące refleksje, popierał je wspomnieniami i krystalizującymi się w czasie przekonaniem.

Dzieło współczesne to bowiem okno na świat, ale już nie w renesansowym rozumieniu. Zaraz na początku *Sylwetek* Porębski wkłada w usta Marii Jaremy cytat z wypowiedzi André Bretona: „Jest dla mnie niemożliwe traktować obraz inaczej niż okno, wobec tego pierwszą moją troską jest wiedzieć, na co ono wychodzi”¹⁰. Każde z dzieł - okien to medium wglądu w świat wewnętrzny twórcy, a jego recepcja prowadzi do dotknięcia kolejnego świata istniejącego obiektywnie – świata wartości uniwersalnych. Jeśli zaś w sztuce współczesnej interesuje nas przede wszystkim obszar, na który owe okna wychodzą, to większą wagę przywiązuje się do treści leżących poza obrazem niż do jego formalnej konstrukcji, która podlegać może arbitralnym przekształceniom. Ponadto, ukazywane przez artystę światy, o odrębnym statusie ontologicznym, są także dla nas całkowicie nowe. Nie dysponujemy uprzednią wiedzą na ich temat, która mogłaby stać za „weryfikacją” prawdziwości lub oryginalności artystycznej wizji. W takim układzie wszyscy: artysta (jako pierwszy odbiorca), za nim krytyk i widzowie postawieni zostają wobec rzeczywistości, która od początku jest zagadką, wiodącą jeszcze głębiej, bo do samej tajemnicy istnienia. Sfera interpretacji krytycznej rozszerzy się więc kosztem opisu i analizy. Płótno artysty to bowiem przede wszystkim impuls rozszerzający nasze postrzeganie rzeczywistości na jej część dotychczas dla nas zakrytą.

Krytyka Porębskiego polegać więc będzie na charakterystyce kolejnych osobowości artystów i ich ewokacji w dziełach. Teksty te w *Pożegnaniu* uporządkowano chronologicznie wedle ich powstania w latach 1956-1965 oraz 1969-1978, a także podług okresu życia i charakteru twórczości ich bohaterów. W sposób naturalny więc utworzyły one cykl, który na początku ukazuje sztukę awangardy, by poprzez plastyczne odpowiedzi na traumę wojny i próby odnowienia języka plastyki dotrzeć do eksperymentów późnego modernizmu. Kilkadziesiąt krótkich opisów stanie się tu swego rodzaju zbiorem opowieści mitycznych o różnych postawach wobec losu, a w każdej z nich możliwe będzie odnalezienie części prawdy uniwersalnej. Pisarstwo krytyka–mitotwórcy będzie więc przede wszystkim egzemplaryczną opowieścią o człowieku–artyście (współczesnym herosie?) i jego postawie wobec wartości, wyrażanej za pomocą plastyki.

¹⁰ Tegoż, *Pożegnanie z krytyką... dz. cyt.*, s. 252.

Wszystkie teksty pochodzą ze wstępów do katalogów wystaw¹¹. Stąd zapewne pojawiają się w nich dane biograficzne, choć bardzo wrywkowe: czasem krytyk podaje daty życia artystów (w przypadku osób zmarłych: Jarema, Wróblewski), ale najwięcej miejsca poświęca charakterystyce ich wyobraźni, uzupełniając to uwagami o upodobaniach, obiektach znajdujących się w ich pracowni, sytuacji rodzinnej lub nawet wspomnieniami z dzieciństwa. Autor nierzadko powołuje się na wspólne doświadczenia, a także chętnie cytuje fragmenty rozmów czy anegdoty, które zarówno treścią, jak i formą oddawać mają właściwą artyście atmosferę, a nawet korespondować ze specyfiką jego twórczości. Tak właśnie postępuje w odniesieniu do Tadeusza Kantora:

Pamiętam taki jego konspiracyjny wykład, w którym usiłował określić istotę Cézanne'owskiej formy. Rzecz działa się w okupacyjnym Krakowie, u Pugetów, w nieprawdopodobnej rupieciarni, gdzie była również przyniesiona przez kogoś w niewiadomych celach tabliczka ze znanym tekstem:

NIE WYCHYLAĆ SIĘ Z OKNA PODCZAS BIEGU POCIĄGU!
NE PAS SE PENCHER EN DEHORS! NICHT HINAUSLEHEN!
E PERICOLOSO SPORGERSI!

Wykład był antyimpresjonistyczny i maksymalistyczny, mówiony i rysowany równocześnie. Między łukiem pleców grającego w karty a boazerią, w bezpośredniej bliskości uciekającego jakoś ukosem karku węższego niż głowa, znowu jako uciekającego kapelusza zaczynały się sprawy naprawdę niepokojące. Nie mieliśmy zbyt wiele czasu, trzeba było zaczynać równocześnie od wszystkiego: i od Cézanne'a, i od kubizmu, i od surrealizmu. Wychylając się, ile się dał, patrzeć i wstecz, i do przodu¹².

Oryginalny opis okupacyjnej rzeczywistości adeptów kursu historii sztuki nabiera swoistej wzniosłości tym bardziej, że – jak wiadomo - istotnym rysem twórczości Kantora było uzyskiwanie tego wrażenia przy pomocy najbanalniejszych elementów codzienności, szczególnie zaś tej „ubogiej”.

Niepełne i, zdawałoby się, przypadkowe informacje o życiu prywatnym twórcy, uzupełnione o wybrane wspomnienia krytyka, stanowią próbę wykształcenia odpowiedniej dla kontaktu z ich dziełami atmosfery. Najczęściej brak tutaj przestrzegania zasad chronologii i opisywania kolejnych etapów rozwoju. Podawane informacje nie są podporządkowane odgórnej skali ważności, wynikają raczej ze specyfiki artysty i cech, które najlepiej miały oddać jego osobowość. Kwestie wykształcenia i doświadczenia są pomijane.

¹¹ Tamże, s. 5 (*Od autora*).

¹² Tamże, s. 260.

Krytyk przede wszystkim daje świadectwo przeżytych doświadczeń. Nierzadko zaciera się granica pomiędzy jego poglądami a opisem wizji twórcy – wówczas staje się także swoistym *porte-parole* artysty. Bez specjalnych wstępów i zakończeń wkracza niejako od razu w jego świat i językiem pełnym metafor, adekwatnym do stylu opisywanej twórczości, charakteryzuje całą *l'ambiance artistique* – jakby przy okazji wymieniając tylko niektóre artefakty – której unaocznienie jest ważniejsze niż szczegółowe opisy i analizy. W ten sposób w umyśle odbiorcy powstaje swoisty krajobraz różnych wyobrażeń: tajemniczy, niedookreślony, pełen odmiennych, choć równie uzasadnionych propozycji percepcji świata. Krytyk zdaje się podążać za każdą z nich, każda bowiem jest w pewien sposób pociągająca i odnosi do jakiegoś aspektu prawdy obiektywnej. Porębski jednak nie tłumaczy języka plastycznego na literacki. On go swoiście „przejmuje” i dla każdego z twórców tworzy jakby analogiczny język w piśmie.

Do teorii poprzez krytykę

Porębski wolał unaoczniać proces twórczy niż opisywać jego „efekty” w postaci dzieł. Jeżeli jest w tych opisach precyzja, to przede wszystkim w wychwytywaniu i nazywaniu ulotnych jakości z pogranicza myśli i jej artystycznej realizacji, doświadczenia duchowego i jego fizycznego uobecnienia. Ponieważ brak w języku stosownych określeń, które trafnie oddawałyby charakter tworzenia dzieła, krytyk często pisze w sposób dość ogólny (posługuje się np. sformułowaniami „coś z tej postawy”). Nierzadko także wprowadza treść poprzez zaprzeczenia:

Dzieło Brzozowskiego nie odwołuje się ani do wyobraźni, ani do pojęć. Jest czystą emocją, przekazywaną bez komentarzy i bez szczegółowych odniesień, wprost w konwulsyjnych rozdarciach i fosforycznych blaskach czystej materii (...).

Gra na wszystkich rejestrach i nie ulega pokusie wirtuozerstwa. To wystarcza, żeby w obrazach jego kłębił się czas i żeby nie były nigdy puste¹³”.

Koncentruje się na pobudzeniu wyobraźni czytelników. Swoista jedność dusz artysty i krytyka nie wymaga referowania im fabuły, lecz wzbudzania jednoczących przeżyć. Nic bowiem nie da wyjaśnianie jednostkowej strategii malarskiej i drobiazgowo opisywanie świata przedstawionego, gdy treści tych nie będzie się dało odnieść do wspólnoty

¹³ Tamże, s. 226.

emocjonalnych doświadczeń i gdy nie będą one odkrywały fragmentów prawdy metafizycznej, która wykracza poza ich jednostkowe zaistnienie.

Autor *Sylwetek* podprowadza więc czytelnika pod różne artystyczne światy w nadziei wzbudzenia w nim podobnego wzruszenia. Zdarza mu się także relacjonować własną drogę do odkrycia fenomenu danej twórczości:

Stanisława Wójtowicza poznałem przed dwudziestu już chyba laty, kiedy wszystko się dopiero zaczynało. Chodził wtedy, jak mi się zdaje, w czarnym kapeluszu z szerokim rondem i nie mieszał się do teoretycznych dyskusji. Za to chętnie pokazywał nam swój malarski szkicownik. Przyznawaliśmy mu ogromną wrażliwość, ale jego akwarele nie ze wszystkim nam odpowiadały. Burzyliśmy i budowaliśmy wtedy od nowa całą sztukę.

Tak się złożyło, że potem przez dobre kilkanaście lat prawie się z nim nie spotykałem. Od jakiegoś natomiast czasu zacząłem spotykać jego grafikę, najpierw na wystawach krajowych, potem również zagranicznych. W roku 1959 uczestniczyłem w jury, które przyznało mu jednogłośnie nagrodę na Biennale w Lublanie¹⁴.

Uznanie dla twórczości Wójtowicza rozwijało się organicznie, by w pewnej chwili objawić się jako oczywistość. Artysta nie musiał nikogo przekonywać do swoich racji, gdyż jego dzieła przemawiały same za siebie, a także robiły to niejako w jego imieniu. Oddziaływały w sferze przed-rozumowej, afektywnej, niepostrzeżenie wślizgując się do prywatnej ikonosfery krytyka i pozostając w niej już na stałe.

Porębski staje się tu odbiorcą modelowym, proponując także widzom życzliwe podejście do dzieł. Przekonuje, że „w starciu autora z odbiorcą wygrywają albo przegrywają obydwaj antagoniści naraz¹⁵”, zaś w każdej ewolucji stylu upatrywać można aktualizacji i dostosowywania treści do obecnych potrzeb. Podkreśla: „Szukam sztuki na teraz, nie na wieki¹⁶”, dopominając się o aktualność współczesnej twórcy atmosfery, która wymaga wyrażenia jej w odpowiednich formach. W tym kontekście swoistej wartości nabierają także socrealistyczne płótna, które w danym momencie historycznym stały się po prostu świadectwem swoich czasów. Obrazy te tylko w takim kształcie, w jakim wówczas powstały – raz prawdziwie aktualne – mają bowiem szansę swą aktualność zachować.

Porębski w poszukiwaniu aktualności będzie przyjmował rzeczywistość taką, jaka jest. Skomplikowane kształty relacji z nią – zgoda, odrzucenie, obojętność, zaprzeczenie – to

¹⁴ Tamże, s. 318.

¹⁵ Tamże, s. 293.

¹⁶ Tamże.

wszystko godne będzie wyrażania w języku sztuki i właśnie z tego powodu nada jej wartość o charakterze poznawczym. Wszelkie przejawy owych postaw włączają się wówczas uniwersalną metahistorię ludzkich zmagania, dochodzenia lub oddalania się od tego, co w naszym życiu naprawdę ważne (współkreować więc będą współczesną mitologię). Trudnymi warunkami dobrej realizacji owego powołania sztuki będą więc: autentyczność przeżycia, całkowite otwarcie się na tajemnicę, szczerłość indywidualnej wypowiedzi i umiejętność jej aktualizacji podczas współpracy z materia plastyczną.

Pozycja tej ostatniej ewoluuje z bycia przedmiotem zapisu w kierunku uzyskania swoistej autonomiczności nowego podmiotu, z którym także negocjuje się ostateczny układ formalny. Owa współpraca myśli i materii, wyrażona także, gdy trzeba, poprzez pełną szacunku rezygnację z ingerencji w zastany przedmiot, tworzy z artysty i jego tworzywa szczególnych partnerów, połączonych tkwiącymi w nich potencjałami. Twórca dokonuje niezbędnych kompromisów pomiędzy światem duchowej wizji a rzeczywistością materialnego jej uzewnętrznienia. Technika plastyczna jest tutaj wyborem wynikającym przede wszystkim z charakteru idei domagającej się fizykalnego uobecnienia: „Malarz, któremu drogi jest smak rozstrzygnięć ostatecznych, nie obejdzie się bez próby płyty graficznej (...)”¹⁷. Wyłaniająca się z tej koncepcji osobna podmiotowość dzieł sprawia, że w relacji pomiędzy nimi a odbiorcami obie strony stają się zarazem podmiotem i przedmiotem. Dzieła informują i wywołują reakcję, aktywność widza zaś nadaje im nowe znaczenia.

Autor *Pożegnania* zwykle wprowadza w swoich rozważaniach pewien klucz do odczytania stosunku artysty do rzeczywistości i do własnej twórczości, co w dalszej kolejności przekłada się na perspektywę, jaką proponuje przyjąć w odbiorze jego dzieł. W przypadku każdego artysty owa postawa jest inna, a to sprawia, że tworzony przezeń świat obrazów jest niejako rządzącym się swoimi prawami uniwersum znaczeń. Wyróżniać go mogą tak ulotne i niekonkluzywne, zdawałoby się, motywacje, jak dbałość o czystość przekazu malarskiej wizji (w przypadku Janiny Kraupe), nieschematyczność (Jerzego Kujawskiego), zmiana stylistyk w zależności od okoliczności i koncentracja na dialogu u Kobzdeja, czy wręcz przeciwnie: stałość malarskiej formuły i konsekwencja Gierowskiego.

Formalna strona dzieła to przedmiot twórczego eksperymentu, podporządkowanego nadrzędnej wartości moralnej, przeprowadzanego na użytek zwiększenia mocy wymowy treściowej. Krytyk podkreśla to wręcz ostentacyjnie: „Figuracja stawała się rozwieszonym w

¹⁷ Tamże, s. 318.

polu obrazu, poprzczepianym jakimiś haczykami, strunami preparatem¹⁸”. Swoistych wartości (względnych) nabierają więc drugoplanowe cechy danej twórczości, które tutaj spełniają rolę nadrzędną, np. przekora – „Adam Hoffman to malarz, który ma odwagę być niemodny. Znam go od dawna i odkąd pamiętam, zawsze był przeciw¹⁹” – ale także pęd ku temu, co nowe: „Termin roczny [...] dla mnie okazał się za krótki. Dla Kujawskiego nie, zawsze się spieszył²⁰”. Usposobienie malarza czy indywidualne metody jego pracy stają się tu osobnymi wartościami, to one umożliwiają bowiem zaproponowanie indywidualnej perspektywy poznania. Domagają się przeto uznania z racji swej użyteczności.

Czytelnik *Sylwetek* rychło zorientuje się więc, że krytyk ucieka przed wydawaniem osądu wartościującego i wpisywaniem dzieł w ramy jakichkolwiek hierarchii wartości estetycznych czy artystycznych. Przekonany o nieskończonej możliwości interpretacji obrazów, zatrzymuje się jedynie na tym, co uzna za absolutnie niezbędne w charakterystyce danego artysty i przerywa wywód, zdawałoby się, po naszkicowaniu jedynie wstępnego rozpoznania i zaproponowania perspektywy oglądu. Można powiedzieć, że powstrzymuje się przed proponowaniem widzom pełnej konkretyzacji (nawet tej rozumianej wąsko²¹) i mimowolnym nawet dopełnieniem miejsc niedookreślenia. Stąd pewien niedosyt po lekturze *Sylwetek* – ogląd dzieł sztuki bowiem niejako „domaga się” dookreślenia. Odpowiedź na to, co Roman Ingarden nazwał „konsumpcyjną postawą perceptorów” – doznanie przyjemności estetycznej, odczytanie „treści” dzieła lub uzyskanie na jego podstawie jedynie informacji o czasach, w których ono powstało²² – także dla Porębskiego nie stanowiło celu praktyki krytycznej.

Krytyk – artysta słowa

W tak rozumianym procesie recepcji istotne miejsce pozostawione zostaje również odbiorcy. Po wprowadzeniu przez krytyka, staje się on osobnym podmiotem konstruującym własną konkretyzację. Porębski, oddając odbiorcom rolę konstytutywną dla sztuki, stawia także wymagania. Lektura *Sylwetek* wymaga uwagi i wrażliwości na niuanse. Ich autor nie ułatwia odbioru poprzez podkreślenie czy powtórzenie istotnych myśli, nie wyjaśnia używanych pojęć (m. in. kubizm, École de Paris, teatr informel, happeningi panoramiczne). Wiele treści, szczególnie tych związanych z sytuacją historyczną i społeczną, przemycą

¹⁸ Tamże, s. 341. Porębski omawia tu twórczość Tadeusza Brzozowskiego.

¹⁹ Tamże, s. 271.

²⁰ Tamże, s. 274.

²¹ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 140.

²² Tamże, s. 139.

niejako „między wierszami”. Buduje pewną domyślną wspólnotę, ale także stawia umyślową poprzeczkę na odpowiednio wysokim poziomie. Prymarnym celem stymulującego odpowiednią dyskusję krytyka winno być bowiem dostosowanie jej do formatu dzieła.

Dzieło to odbicie wewnętrznych zmagania, a nie punkt dojścia wszelkich zabiegów artysty. Arbitralny i jednostkowy stosunek twórcy do kwestii formalnych może jednak nadać im wartość semantyczną. Brak rozpoznania tej zależności przez krytyków skutkuje konstruowaniem skarykaturowanych modeli interpretacyjnych. Ufundowane na błędnym założeniu, szybko przybierają one rozpoznawalną postać pretensjonalnych elukubracji:

Genezę każdego z nich [stereotypów formalnych w twórczości Andrzeja Hoffmanna] można by wskazać w pewnych postkubistycznych i posfowistycznych manierach wczesnego międzywojennego dwudziestolecia: wpływy i Derain’a, i Neue Sachlichkeit, i ekspresjonizmu, i neoromantyzmu, i naszego formizmu, aż gdzieś po „generację 1930” – co w sumie nie daje jednak wrażenia eklektyzmu, ale ów szczególnie smak un peu demodé, który można interpretować, jak kto woli: jako wynikająca ze swoistego konserwatyizmu predylekcję albo przeciwnie – jako wybiegającą ku kolejnemu nawrotowi zainteresowań perwersję²³.

W owym pastiszu przeintelektualizowanej mowy krytycznej przemycono także metakomentarz: krytykę, która obawia się poddania prowadzeniu przez dzieła, rozpoznać można poprzez uporczywe kotwiczenie rozważań w bezpiecznych pojęciowych przystaniach i bronienie się deklamatorskimi popisami przed zarzutem niekompetencji.

Szczerzy namysł nad własną gotowością odbiorczą krytyk objawia w momencie napotkania na trudność. „Mikulski maluje obrazy coraz brzydsze. Znam go zbyt długo, żeby nie wiedzieć, że ma w tym jakiś cel, zastanawiam się tylko, jaki²⁴” – rozpoczyna Porębski opis późnej twórczości bliskiego sobie malarza, referując następnie próbę wpisania jego płócien we własny system pojmowania sztuki. Notując na bieżąco trajektorie własnych myśli, dochodzi do wniosku, że malarstwo „Balzaka” pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii. Niesprecyzowana konkluzja, poparta powracającym stwierdzeniem: „Z tym, że Mikulski maluje obrazy coraz brzydsze. Albo może raczej coraz bardziej zgorzkniałe²⁵”, prowadzi go wreszcie do odkrycia szczególnego stosunku artysty do tajemnicy istnienia. Twórca bowiem ma skupiać się na nostalgicznej kontemplacji krajobrazu już po zakończeniu ludzkiej „gry” o zrozumienie sensu życia. Krajobrazu odrealnionego, w którym jesteśmy już tylko lalkami na scenie, odgrywającymi epigoński spektakl życia. Pozostałości naszej

²³ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką... dz. cyt.*, s. 273.

²⁴ Tamże, s. 343.

²⁵ Tamże, s. 347.

„zaśmiecionej kiczowatej wyobraźni”²⁶, którą bezlitośnie prezentuje malarz, z jednej strony odwołują się do wspólnej nam dziś chęci rezygnacji z walki o autentyczność i wzniosłość naszej egzystencji, z drugiej zaś skłaniają samego krytyka do wyrażenia swojej wiary w ich moc. Mobilizującą, być może, do podjęcia ostatniego już wysiłku uwierzenia w jej zasadność.

Jeśli artysta kreuje osobny świat swojej wyobraźni, to on również dyktuje w nim prawa. Decyzja o ubraniu wizji artystycznej w konwencję stylową, którą można określić jako abstrakcyjną lub realistyczną, będzie więc dla krytyka tylko ogólnym wstępem, od którego przejdzie on do wychwytywania indywidualnych niuansów, rozsadzających owe, jak się okaże, naskórkowe pojęcia:

Obrazy zastępcze, których konsekwentna wymowa popada w konflikt z naiwnym realizmem wykonania, realizmem, który przywoływany na próżno w coraz to nowych wariantach ani nie określa się sam, ani nie pozwala na określenie się – poza nim – istoty wizji, zawiesza ją, każe czekać²⁷.

Aby najlepiej oddać charakter twórczej ekspresji w dostępnym nam języku, Porębski musi konstruować nowe sformułowania. Spotkamy się choćby z: „poetyką skojarzeniową²⁸”, „nadrealnymi zbitkami wyobrażeniowymi²⁹”, „malarstwem wybitnie imaginatywnym³⁰”, „wizjonerskimi erupcjami³¹”, „szczególnym zbieractwem wyobraźni³²” czy nawet „drzeniem figuracyjnej epidermy³³”. Krytykowi zdarzyło się nawet nadać artyście przydomek („Balzak-Mikulski”).

Odpowiednia konstrukcja tekstów umożliwi mu przekazywanie treści na różnych poziomach:

Pierwsze „abstrakcyjne” rysunki i obrazy Andrzeja Wróblewskiego: zgeometryzowana postać człowieka, która przeobraża się w układ prostokątnych bloków wbudowanych ciasno w pole obrazu. Same już tylko prostokątne podziały o polach gładkich i pustych albo pełnych, uwypuklonych obrzeżającym je kolorem. Siatki przestrzenne o różnej gęstości i wypełnieniu. Podziały kwadratowe z wpisanymi kołami pustymi albo zamalowanymi, Same koła, niektóre płaskie, inne półplastyczne, różnie zabarwione. Kule o błyszczących mozaikowych powierzchniach. Spirale i słońca w koronach kolorowych płomieni. Wrzecionowate ryby, gładkie

²⁶ Tamże, s. 348.

²⁷ Tamże, s. 285.

²⁸ Tamże, s. 286.

²⁹ Tamże, s. 286.

³⁰ Tamże, s. 291.

³¹ Tamże, s. 292.

³² Tamże, s. 311.

³³ Tamże, s. 341.

lub łuskowate. Zbiegające się belki okrągłe albo kanciaste. Obrazy o tytułach: *Ziemia, Słońce i inne gwiazdy, Niebo, Budowa, Zatopione miasto, Treść uczuciowa rewolucji*. Tego ostatniego obrazu nie pamiętam. Być może, że było tam pełne wirujących słońce niebo nad ostrymi grotami kolorowych iglic³⁴.

Rytm następujących po sobie i jakoby coraz szybciej nakładających się na siebie równoważników zdań w końcu rozładowany został z pozoru trywialną i nic nie wnoszącą uwagą. Niedokładność opisu i brak przywiązania do szczegółów budować ma tu odpowiednie wyobrażenie całości – bogatych treściowo form, kształtującego się zamysłu, zapału dla eksperymentu i płodnej wyobraźni. Twórczy entuzjazm zafascynowanego abstrakcją młodego Wróblewskiego przejmie wszystkie tematy i w ten sposób przeoczy (mimowolnie uwznioślając?) nawet pozornie niezwiązany z nią wątek, czyli wspomnianą na końcu rewolucję. Świadczy to o wysokiej intuicji artystycznej malarza, który w każdej idei umiał odnaleźć cząstkę tego samego, jednoczącego różne porządki doświadczeń uniwersum. Jego twórczy zamysł przekroczył ograniczenia formalne i treściowe.

W trakcie lektury dostrzeżemy także znaczące zabiegi intertekstualne:

Na początku Jerzy Tchórzewski stworzył światło. Wszystko, co było przedtem, dokonywało się w nocy i dlatego pełne było lęków, obsesji i ekshibicjonizmu. Poruszająca się po omacku wyobraźnia chwyciła się każdego urojenia, które obiecywało jej wydobyć z niepewności (...). Ten stan rzeczy pozostawiał wiele do życzenia i wymagał zasadniczej decyzji (...)³⁵.

W jednym prostym zabiegu parafrazy krytyk nie tylko zamknął swoje przekonanie co do rangi malarskiego „stwarzania świata”, lecz także ukazał obiektywność procesu twórczego: pochodzący z zewnątrz imperatyw interwencji w świecie plastyki zostaje rozpoznany i zmaterializowany przez namaszczonego twórcę. Na podobieństwo demiurga, odpowiada on za powołanie owego artystycznego świata do życia, a robi to *ex nihilo*, kreuje nową jakość wyłącznie na podstawie wewnętrznych przeżyć i poczucia konieczności, pochodzącego oczywiście z wewnątrz, ale warunkowanego jakoby zewnętrzną desygnacją.

Kreując świat na podobieństwo Boga, artysta tworzy zarówno nowe byty, jak i rządzące nimi reguły. Ustanawia więc na nowo także status ontologiczny dzieł sztuki, stąd zapewne pozytywny stosunek Porębskiego również dla eksperymentów konceptualnych. Rola współczesnego twórcy jako pełnoprawnego kreatora nowych artystycznych jakości, nie naśladowcy ustalonych kanonów (utożsamianego z odtwórczością, przeczącą

³⁴ Tamże, s. 283.

³⁵ Tamże, s. 289-290.

modernistycznej idei sztuki) jest zatem doniosła. Za tym idzie także odpowiednia ranga spisującego nową mitologię krytyka, którego wolność w doborze środków krytycznej narracji - na podobieństwo tej artystycznej w doborze środków formalnych - pozostaje dziś wyjątkowo duża.

Owa wolność w przypadku realizacji artystycznych może odrzucać wielu odbiorców, zaś samych krytyków stawia przed koniecznością rezygnacji z dotychczasowych formuł pisarskich. Porębski wyszedł więc nie od utartych modeli interpretacji, a od własnego przeżycia i związanego z nim poszukiwania nowego języka. Afirmując twórcze poszukiwania, pozwalał ich autorom stać się przewodnikami po świecie w jego wymiarze esencjalnym. Efektem tej podróży w głąb artystycznych wizji miało być przecież poznanie odpowiedzi na nasze wspólne, zadawane w historii sztuki już niejednokrotnie, pytanie o prawdę i sens.

Bibliografia

1. Baranowa Anna, *Dzikie oczy erudyty. Porębski jako krytyk*, „Nowa Dekada Literacka”, 2013, nr 3.
2. Czerni Krystyna, *Mieczysław Porębski (1921-2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 75(2013), nr 3.
3. Fijałkowski Tomasz, *Krytyk jako artysta*, „Tygodnik Powszechny” 39/2012.
4. Ingarden Roman, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
5. Porębski Mieczysław, *Granica współczesności: 1909-1925*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Warszawa 1989.
6. Porębski Mieczysław, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965.
7. Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław, 1983.
8. *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1981.