

Mieczysław Porębski

Górnicy i durni

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2/3 (38/39), 92-101

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mieczysław Porębski

Górni i durni

Krótki podręcznik nawożenia

Chodzi o to, aby nie celebrować malarstwa. Aby traktować je jak wycieczkę za miasto, jak partię bridża. Jeżeli przypadkiem przeżyjemy głębiej ten czy inny obraz, martwić się nie należy. Choroby chodzą po ludziach, a wzniosłość po naszych polskich kościach. Unikajmy jednak misternych przeżyć. Wtedy malarstwo stanie się pożywne, jak wycieczka za miasto itd. itd.

Memento Mori

X. Tadeusz Brzozowski

Jest tak, że za mojej pamięci słowo „wzniosłość” pojawiło się chyba tylko raz, w zacytowanej tu wypowiedzi Tadeusza Brzozowskiego. Teraz podobno pisze się i publikuje na ten temat sporo, ale ponieważ nie jestem wystarczająco doinformowany, pozwolę sobie poprzestać na kilku uwagach związanych z tekstem Brzozowskiego właśnie.

Cytowany dokument stanowi złożona na pół czterostronicowa składka pożółkłego dziś, drzewnego, bibulastego papieru formatu A4 (nie przycięta). Na stronie pierwszej składki wydrukowany był elegancką, tłustą kursywą tzw. szmuctytuł bliżej mi nie znanego podręcznika. Pi-

sało się podówczas na tym, co było akurat pod ręką. Czy Brzozowski użył znalezione go tytułu celowo, orzec nie sposób, ale chyba tak. Sam tekst wypełniający lewą stronę rozkładówki pisany jest ręcznie, niebieskim, miękko wsiąkającym w papier atramentem, widać, że pióro ma w ręku malarz, który pisze jakby rysował, łącząc swobodę stylu z dbałością.

Pora tu wyjaśnić, że tekst powstał w roku 1948 i przeznaczony był do katalogu krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Zbierane przeze mnie wypowiedzi artystów w końcu jednak do niego nie weszły (z przyczyn finansowo-technicznych), odczytywane były przez głośnik. Brzozowski miał wtedy lat trzydzieści. Nazywano nas wciąż jeszcze „Młodymi Plastykami”, ale młodość „górną i durną” — określenie to samo tu się nasuwa — mieliśmy już jednak za sobą, czas był na jakieś samookreślenie, na autorefleksję. Jest rzeczą zastanawiającą, ile takiej, niby to lekko rzuconej, a jakże bogatej, jakże siebie świadomej refleksji mieściła ta krótka wypowiedź.

Bo jest tam od razu wszystko. I owa wzniosłość właśnie, i te nasze (obolałe) polskie kości i sarmackie nasze, zerkające w stronę księdza Baki (*Memento Mori*) zadęcie. I dystans. Ten przede wszystkim. Ze coś tam może zdarza nam się głębiej przeżywać, ale nic to, lepiej by za miasto, na majówkę (Janie! pamiętasz owe majówki?), albo w bridża pograć, boć przecie wiek to dwudziesty, z dwudziestoleciaśmy wszyscy (w bridża nie grać, nikt na salony nie poprosi). Więc nie pchajmy się z ową wzniosłością, a już zwłaszcza, że co wzniosłe to i misterne, rzecz zaś w tym, żeby nie misterne było, a pożywne.

Aż się prosi, żeby cały ten splot po kolei rozwikłać i konsekwencji jego poszukać, od owej napomknionej raz jeden wzniosłości poczynając.

Od wzniosłości, górnością inaczej zwanej, bo tak ową Pseudo-Longinową *hypsos* tłumaczyć nam przystoi za Filomatami, przekładem Józefa Kowalewskiego z 1812 roku („I ty, drugu, pierwszego dosięgasz po trosze i Longinów w wąsate przerabiasz długosze” — pierwszym był Jeżewski, który „kątki wynajduje, gdzie się dusza gnieździ”), no i za profesorem Tadeuszem Sinką, który wsparty autorytetem Wieszcza za „górnnością” właśnie optował, zauważając, że „wzniosłość” raczej z wnoszeniem czegoś na wyżyny, „pędem ku górze” się kojarzy, „górnność” natomiast, zdaniem profesora, „trafniej wyraża samo przebywanie na wyżynach, wysokościach i szczytach”.

Jeżeli już tam się znajdziemy — dodajmy — i stąd uwaga pierwsza, jaka mi się w przedmiocie „górnności” nasuwa. Nie chciałbym miano-

wicie zatrzymywać się przy tym, czym zajmowały się starożytne poetyki i retoryki, a co w wieku XVIII stało się kategorią estetyczną przynależną raczej do filozofii natury, odczuwania i współodczuwania, aniżeli do badań nad sztuką.

Nie było moim zamiarem wdawać się w krytykę wzniosłości i piękna we wszystkich sztukach, ale starałem się przedłożyć te zasady, które mogłyby sprostać ustaleniu, rozróżnieniu i utworzeniu jakichś ich kryteriów; cel ten, sądziłem, najlepiej będzie spełniony przez zbadanie własności tych rzeczy w naturze, które budzą w nas miłość i zdumienie oraz przez pokazanie, w jaki sposób działają one tak, by wywołać te uczucia.

kończył swą słynną rozprawkę Burke.

Mnie zaś chodzi o to, jak coś, co starożytni wyodrębniali jako określoną kategorię stylistyczną, zajmowało miejsce w historycznym procesie, zdobywało dominację, współokreślało swój czas, by wyczerpawszy prędzej czy później swe możliwości, ulec przewartościowaniu, zejść mniej lub więcej godnie z areny na antypody aktualnych twórczych poszukiwań i samookreśleń. Innymi słowy nie chodzi mi o Burke'a, chodzi o Winckelmanna.

Żeby się nie rozwódzić nad tym, co dobrze jest znane i rozpoznane, przypomnę tu tylko podręcznikową notę Jana Białostockiego:

W jego postawie wobec sztuki i w jego opisach wyrażał się preromantyczny emocjonalizm reakcji na dzieło; w jego koncepcji historycznej cykl rozwojowy o charakterze biologicznym (Vasari) przekształcił się w cykl etapów o różnej treści artystycznej, której określenia (fazy: antyczna, wzniosła, piękna, faza naśladownictwa) po części pochodziły z pojęciowego arsenału retoryki.

Zaznaczyć jednak należy, że Winckelmann dokonuje w swym dziele właśnie przekształcenia: tom I zaczyna od analogii wciąż jeszcze naturalnych — narodzin dziecka, od nasion, z których jedno podobne jest do drugiego, drzewa, które usycha, rzeki, która się gubi w piaskach. Zaraz jednak dalej pojawia się zarys innego pojmowania artystycznego rozwoju: sztuka grecka, początkowo nieporadna, z czasem dopiero zaczyna szukać właściwych proporcji, ośmiela się, wznosi na wyżyny, sięga po wielkość, stając się wzniosłą, zdobywa szczyt piękna, po czym dopiero pojawia się troska o powab, dekoracyjność; popadając w przesadę dążenie owo prowadzi sztukę ku upadkowi.

W tomie II zarysowany wstępnie obraz precyzuje się i systematyzuje. Jest tu już właśnie mowa o podziale na epoki, względnie style. Winckelmann wylicza ich pięć: początek, wzrost, osiągnięta doskonałość, upadek i koniec, z tym że ten ostatni pozostaje już poza zasięgiem sztuki, tedy w zasadzie należy rozpatrywać, przynajmniej u Greków,

cztery epoki stylowe po sobie następujące. Czy koło się w ten sposób zamyka? Miłośnik grecko-rzymskiej starożytności, z którą jego zdaniem nie może się równać żadna inna, egipska, perska, czy jaka by jeszcze nie była, jest rozdarty. Z jednej strony przyznaje, że czasy nowożytne dałyby się speriodyzować podobnie jak starożytność, ale z pewnymi zakłóceniami: oschłość i sztywność przed Michałem Aniołem i Rafaelem, niezrównana ich wielkość, zaraz jednak potem zbyt wiele złego gustu, naśladownictwa natury zamiast Wzorów, aż po nieuchronną i tym razem dekadencję. Czy sztuka z niej wyjdzie? Jeśli zwróci się z powrotem ku Wzorom właśnie, ku antykowi, innej drogi nie ma. Ale ów antyk tak czy owak pozostanie nieosiągalny. Tom kończy się obrazem nikańcego za horyzontem statku, na którym oddala się bezpowrotnie Wybrany pozostawionej na brzegu, zapłakanej kochanki.

Wróćmy jednak do modelowego winckelmannowskiego cyklu. Zaczyna go styl „antyczny”, czyli, jakbyśmy dziś powiedzieli, archaiczny. Wyniknął on z p o t r e b y. Brakło mu formy, a trzeba było postarać się o jakieś wizerunki bóstw. W tym zaś celu wystarczał nieforemny blok czy kubiczny kamień, jak potem u Arabów. Najstarsze wizerunki Wenus miały postać kolumny, wizerunki Bakchusa — słupa. Dioskurowie to były dwa połączone w poprzek kawałki drewna — znak Bliźniąt z Zodiaku. Z czasem owe prymitywne idole otrzymują głowy, seks. Dedal pierwszy zaczął rozdzielać nogi statuy. Linie były proste, kształty kanciaste, ramiona opuszczone, próbuje się jednak oddawać ruch, szuka proporcji. Aż wreszcie pojawia się Fidiasz i jemu współcześni, dając początek drugiemu z kolei stylowi, którego Winckelmann nie waha się nazwać wielkim, albo właśnie wzniosłym. Charakteryzując go ogólnie Winckelmann zwraca uwagę na jego surowość, oschłość, utrzymującą się kanciastość, „kwadraturę”, ale nie sztywność. Majestatyczna zwięzłość i powściągliwość, która go cechuje, idzie w parze z pełnym wymowy opanowaniem. Modelowy przykład to Niobe, jej córki i synowie z ogrodów Salustiusza. Wyróżnia je szlachetna prostota ekspresji, konturów, draperii, wykonawstwa. Ucieleśniona, jak gdyby bez pośrednictwa zmysłów, idea, w której chodzi nie tyle o harmonijne piękno, co o prawdę, nadrzędną, niezindywidualizowaną, rzecz by się chciało — nadludzką. Rysom Niobidów obce jest cierpienie, groza śmierci. Postaci te nie są stworzone po to, by cierpieć, ale by cierpienie przyjmować. Ich styl bliższy jest Homerowi czy Eschylowi aniżeli Sofoklesowi. Właśnie bowiem z czasem herosów, z bohaterami Homera porównywać należy wielkie

kreacje stylu wzniosłego, podczas gdy styl „piękny” odpowiadałby raczej ogładzonym Ateńczykom z czasów rozkwitu ich republiki.

I tu dwie następujące uwagi.

Bogowie, bohaterowie, ludzie..., „idealna historia wieczna”, która odbywa swoje *corso* „od swych narodzin poprzez rozwój, stabilizację i degradację aż do momentu ruiny”, do roztrwonienia wszystkiego bez żadnego opamiętania. Pięć faz, jak u Winckelmanna, z tym, że i tutaj faza piąta jest już właściwie poza zasięgiem cyklu, zachowuje ślady jedynie tego, co było, póki nie nastąpi *ricorso*, powtórzenie całego cyklu od początku. *Geschichte der Kunst des Altertums* Winckelmanna ukazała się drukiem w roku 1764, *La scienza nuova* Giambattisty Vico wyprzedziła ją w ostatecznej, trzeciej swej wersji, zaledwie o lat dwadzieścia, ukazała się w roku 1744. Obu autorów łączy analogiczne spojrzenie na historię, sztuki w jednym przypadku, szeroko rozumianej poezji, języka, prawa, obyczajów — w drugim, jako na proces cykliczny, analogiczna charakterystyka czterofazowego taktu kołem się toczących dziejów. Uderza natomiast zgoła odmienne, by tak rzec, zabarwienie emocjonalne wszechobjmującej wizji historycznych determinant i przeznaczeń ludzkości, którą jeden i drugi autor kształtuje. Szczególnie przy tym wymowny jest sposób, w jaki rozumieją kategorię właśnie wzniosłości.

Obaj wiążą ją z czasem bohaterów, obaj odwołują się przy tym do Homera, do *Iliady* w szczególności, bo jak zauważa Vico, *Odyseja* również jest wzniosła, owszem, ale nie w bohaterski już, a bardziej jakiś pokrętny, zapowiadający czasy, które mają dopiero nastąpić, sposób. W grę wchodzi tu natomiast różnica zauważona przez Sinkę: jeśli bowiem Winckelmann widzi we wzniosłości samą właśnie górnosc, przebywanie na szczytach, gdzie nie mają dostępu nawet popłoch, ból i kotorsje mordowanych dzieci Niobe — rzeźby z ogrodów Salustiusza cechuje nadludzki czy wręcz nieludzki nawet spokój i powaga (co w tym akurat przypadku wydaje się trochę mimo wszystko naciągane), to dla Vica wzniosłe jest już samo właśnie wznoszenie się, wydobywanie z nie dającego się ukryć, towarzyszącego czasom heroicznym barbarzyństwa. Przecież i sam Homer daleki był od ogłady i filozoficznego dystansu. Inaczej — powiada Vico — „nigdy nie mógłby zrodzić stylu równie dzikiego, ani stworzyć opisów tylu różnorodnych i krwawych bitew, tylu rozmaitych i na rozmaite sposoby okrutnych rzezi, jakie nadają *Iliadzie* piętno szczególnej wzniosłości”. Albo jeszcze dosadniej: Agamemnon zabija w ofierze parę jagniąt.

„Czynność ta — zauważa Vico — dziś godna rzeźnika, wówczas wydawała się bardzo wzniosła.” Te cechy przejęła tragedia, która „miała początkowo, jak wiemy, wyjątkowo prostacki charakter”. Uwznioślenie, dzięki szlachetności samej materii poetyckiej dokonywało się stopniowo. Tak już bowiem jest, że „narody, które niegdyś stworzyły postacie bohaterskie, zdolne są przysposabiać się do obyczajów ogładzonych wyłącznie pod wpływem porywających przykładów wielkich, legendarnych bohaterów.”

W przeciwieństwie do oświeconego, sentymentalnego (choć charakter miał, jak się zdaje, nieznośny), zapatrzonego w górny świat idei biorącej krok przed prawdą Winckelmanna, Vico był człowiekiem przełomu, wielkiego „kryzysu świadomości europejskiej” u schyłku baroku, na przełomie XVII i XVIII wieku. Dlatego wiedział, że wzniosłość idzie w parze z horrorem i dzikim rozpętanem „heroicznych” zaiste czasów. Nie wiedział, że w ten sposób ociera się chwila mi o śmieszność. Komedia czerpiąca ku ucieście i nauce pospólstwa swe postaci z bliskiej mu rzeczywistości należy wedle niego już do czasów cywilizowanych. Również zresztą Winckelmann, poza zwróceniem uwagi na obcy wzniosłości „wdzięk komiczny” dzieci oraz postaci i scen bakchicznych, ma tu niewiele do powiedzenia.

Stąd miejsce na uwagę trzecią, zanim powrócimy do przypadku, od którego zaczęliśmy, do Tadeusza Brzozowskiego. Przedtem bowiem sięgnąć nam przyjdzie jednak do Pseudo-Longinosa. Autor tego traktatu nie był filozofem, wskazania jego mają charakter techniczny. Górność to górna myśl wymagająca równie górnego stylu. Co nie jest łatwe. Nadętość, czy przeciwnie — płaskość, fałszywy patos zbyt często stają tu na przeszkodzie. Stąd szczegółowe wskazówki, jak się po tym podminowanym terenie poruszać, jakie stosować chwyt, tropy, figury, czego unikać. Odnosi się to, rzecz jasna, do sztuki słowa. Pseudo-Longinos wyraża przekonanie, że tylko słowa są w stanie wznieść się ponad wszelką miarę ludzką. Najdoskonalszy nawet posąg, choćby i sam doryforos Polikleta, poprzestać musi na uzyskaniu „podobieństwa do człowieka”. Tym niemniej, niektóre przynajmniej rady autora traktatu mogą mieć swoje znaczenie również wtedy, gdy idzie o charakterystykę „stylu wzniosłego” na obszarze plastyki. Wychodząc z założenia, że styl wzniosły winien łączyć nie fałszywy, ale żarliwy i natchniony patos ze szlachetnością wyrazu, Pseudo-Longinos staje na stanowisku, że celowi temu służy wszystko, co daje kontrolowany — by tak się wyrazić — upust emocjom: pozwalająca

ponosić się fantazji żywość obrazowania, analogiczna do gry światła i cieni, jakimi posługuje się malarstwo, gra podnoszących blask górności „zaciemnień”, jakimi są dla mowy figury retoryczne; znamionujące „odcisk gwałtownej namiętności”; przestawnie; następujące pospiesznie jedno po drugim, to znowu hamowane pauzami określenia; ocieranie się o pospolitość, albo dla odmiany okrywanie dostojną patyną; lekceważące poprawność, ewidentne, umyślne pozostawianie błędów, bo o błędy nie potyka się jedynie miernota; ryzyko wystawienia się na śmieszność, „komiczna przesada”.

Tyle uwag, których zadaniem było wyjaśnienie sobie, jaka to wzniosłość chodzić może niby choroba (*le mal romantique*) po naszych polskich kościach. Czas najwyższy powrócić do autora apostrofy, Tadeusza Brzozowskiego, pytając, co go właściwie z tak rozumianą wzniosłością, historycznie rzecz biorąc, łączyło. Posłużę się w tym celu cyklem jego rysunków, który powstał w latach 1954–1955, tworząc coś w rodzaju współczesnionego Tańca Śmierci, współczesnionego, bo ostatnim bodaj w tym cyklu, datowanym na rok 1955 tańcem jest *Taniec z pióropuszcami w kształcie grzyba*, co szerszego komentarza chyba nie wymaga. Były to pierwsze lata zimnej wojny, ciągnąć się miała długo.

Do czego natomiast wypadałoby się cofnąć, to do owego wyprzedzającego, czy już może zapowiadającego, cykl *memento mori* w *Krótkim podręczniku nawożenia*, a być może także do poprzedzającej tam podpis litery X. — przekornej, kapłańsko-dusznej, a więc jakby wieszczęj samoidentyfikacji artysty. Co wszystko razem skojarzyło mi się z „przerabianiem Longinów w wąsate długosze” przez młodzieńczych górno-durnych wileńskich filomatów. Cytując imieninowe jamby Mickiewicza, Tadeusz Sinko przytaczał jeszcze i Czeczota, wedle którego Kowalewski „Longina gracko żupani”, wszystko razem jednak uważa za żartobliwą peryfrazę pracy tłumacza, bez „jakiegoś specjalnego zacięcia sarmackiego”. Otóż tego właśnie nie byłbym taki pewien. Zainteresowanie kategorią górności wymagało — po Winckelmannie w końcu — zwrócenia się ku heroicznej przeszłości i jej mitycznym bohaterom, a takim mitem był dla nas podówczas mit neosarmacki, pojawiający się w klasycystycznym jeszcze czy klasycystyczno-sentymentalnym, a więc znów Winckelmannowskim, jakby stylotwórczym wystroju. Pisałem o tym obszernie w *Malowanych dziejach* wtedy właśnie, kiedy powstawały *Tańce* Brzozowskiego, nie będę tu tego rozwijał. Nasz klasycystyczny neosarmatyzm stylu nie stworzył. Brakło mu owej iskry wielkości, którą w klasycystycznej

poezji dostrzegł Ryszard Przybylski. Jego ewolucja natomiast po równie skromnych próbach przestrojenia się na nową, romantyczną nutę, poszła w kierunku tego, co dziś w badaniach literackich nazywa się sarmatyzmem romantycznym, czy po prostu neosarmatyzmem, a co w moim mniemaniu było naszą swojską, zaściankowo-dworkową wersją biedermeieru. Bo tak naprawdę malarstwa, które można by nazwać romantycznym, nie mieliśmy. Z wyjątkiem Michałowskiego oczywiście, pytanie tylko, czy on sam chciałby się uważać za romantyka. Jeżeli od takiego zaszeregowania dystansował się nawet i Delacroix?

Takim to sposobem z sarmacka górny Brzozowski w malarstwie naszym antenatów nie posiadał. Już raczej w romantycznej poezji. Myślę tu o Słowackim, szczególnie w *Poemie Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*. W jednym i drugim jest sporo z Longina. Świadczą o tym przywołane tu przeze mnie rysunki. Jakie są, nie będę opisywał. Ich kaleka, wspierająca się na wymyślnych podpórkach, czepiająca raniących zaczepów wzniosłość, po Longinowemu nadęta i śmieszna zarazem, ich makabreskowa fantastyka, misterna precyzja, dodające im blasku zaciemnienia, nadludzkie przy obniżonym albo zgoła nieobecny horyzoncie rozmiary mówią same za siebie. Mówią już nawet same ich tytuły:

Taniec z łańcuszkiem i podpórką. 1954. Ale Po Co Plecy Rozdarte 1954. XII. Jednoróg Na Huśtawce I w Dymie.

1954 Halabardnik.

I tak dalej.

Na tym też — w tekście pisany — przyjdzie nam poprzestać, bo osobliwość rysunku, malarstwa, rzeźby polega na tym, że opisać się ich nie da. Pisać o nich — tak. Opisać — w żaden sposób. Wróćmy tedy do rozważań natury bardziej ogólnej.

Pozostaje bowiem pytanie, jak to, od czego tu zacząłem i ku czemu zmierzam patrząc końca, ma się do cyklicznej wizji dziejowego procesu, jaką tworzyli Winckelmann i Vico. Na pozór bowiem ma się nijak. Tamte cykle obliczone są na tysiąclecia, ogarniają całe znane wówczas dzieje ludzkości. Starożytne *corso* powraca w nowożytnym *ricorso*. U Giambattisty Vico czas bogów powtarza się w czasie chrześcijańskich męczenników, potem mamy do czynienia z nawrotem krwawego barbarzyństwa, które uwznioślają heroiczne gesta średniowiecznych paladynów i rycerstwa, ustępując miejsca cywilizowanej *humanitatis* odnajdującej utracone piękno w blaskach Odrodzenia, by wnet potem niestety pogrążyć się w budzącym gorzkie refleksje, ale i nikłą, podpartą

wiarą w boską Opatrzność nadzieję, rozkładzie. U Winckelmanna jest podobnie. Antyk co prawda nie wróci, ale można go przynajmniej badać oświeconym okiem, poznawać, ścigać myślą, można za nim tęsknić jak za utraconym kochankiem.

W tym wszechogarniającym schemacie ani nasza klasycystyczno-romantyczna górność, ani jej awangardowo-postawangardowe, czy może lepiej awangardowo-katastroficzne *ricorso* miejsca, rzecz jasna, nie znajdują. Ale przecież w badaniach dziejowego procesu ledwo że zapoczątkowanych w wieku XVIII spory szmat drogi mamy już za sobą. Został daleko za nami cały Hegel z jego milenarystycznymi uczniami, i dziewiętnastowieczny, dociekający, jak to naprawdę było, historyzm. Dzisiejsze spojrzenie na historię to — mówiąc językiem Fernanda Braudela — refleksja nad długim trwaniem przewyciężających czas sposobów i instytucjonalizacji zbiorowego życia ludzkości, w tym również i sztuki, nad umożliwiającą takie przetrwanie zmiennością sekularnych trendów, krótkotrwałych kairotycznych koniunktur, nieoczekiwanych w swej przypadkowości wydarzeń. A tu znajdzie się i miejsce na postępującą za swym własnym, demograficznym rytmem wymianę pokoleń, z których każde staje przed przemożnym zadaniem samookreślenia się w opozycji do bezpośrednio poprzedzających, w nawiązaniu do tych na antypodach, czy w dalekim, domagającym się sekularnej odnowy, sąsiedztwie.

Tu też widzę uderzającą sekularną zbieżność pomiędzy klasyczno-romantycznym zwrotem do surowości antycznego, archaicznego doryzmu, naiwności dziecka, ludowej prostoty wiary, obrzędów i obyczajów, potem zaś do pełnych grozy, ale i rycerskiej wysublimowanej górności wieków zwanych średnimi, a naszym awangardowym, utopijnym powrotem do prymitywu, do dady, do czystej, abstrakcyjnej, konstrukcji, do nadrealistycznego wyzwolenia wyobraźni (jakże wzniosłe towarzyszyły mu tyrady André Bretona!), by zaraz w następnym pokoleniu stanąć wobec równie górnej konieczności wyboru pomiędzy tym, co Wyka nazwał tragizmem i drwiną z jednej strony, a tym, co stanowiło pokusę „pożywnego” realizmu z drugiej. By na tym tylko, nie wchodząc w dalsze koleje mającego się ku końcowi sekularnego cyklu, poprzestać.

Twórczość Tadeusza Brzozowskiego, ale nie tylko przecież jego, całej grupy „młodych — niegdyś — plastyków”, umiała się w tym cyklu odnaleźć i określić, gdy po dzieciństwie sielskim-anielskim w Drugiej Niepodległej, po szkolnych wycieczkach za miasto, mło-

dzieńcych dansingowo-bridżowych inicjacjach stanąć wobec górno-durnego, odurzającego wyzwania i dożyć, jak przystało (albo i nie) wieku kłęski, który też w tym wszystkim jakoś się liczy i ku czemuś tam pomimo wszystko prowadzi.

