

Barbara Sienkiewicz

Strzeмиński, Przyboś i konstruktywizm

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/4, 47-66

1992

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

BARBARA SIENKIEWICZ

STRZEMIŃSKI, PRZYBOŚ i KONSTRUKTYWIZM*

Przyboś pisze:

Władysława Strzemińskiego poznałem w 1922 lub 1923 roku u Tadeusza Peipera w redakcji „Zwrotnicy” w Krakowie. Był to czas, kiedy uszy młodych poetów i malarzy chciwie chłonęły wieści o nowych ideach artystycznych [...]. Strzemiński przybył z Rosji, gdzie współpracował z Malewiczem, i właśnie o suprematyzmie zamieścił swoje spostrzeżenia w „Zwrotnicy”. Była to dla mnie [...] niespodzianka, nie wiedziałem, że także w odciętej wówczas od nas Rosji rewolucyjnej żyje nowa sztuka. Polak Kazimierz Malewicz był tam jej wybitnym przedstawicielem i teoretykiem, a młody Strzemiński jego współpracownikiem¹.

To oczywiście także Przyboś „chłonął chciwie”. Przynajmniej w tym początkowym okresie. Strzemiński, sporo starszy, był ukształtowaną osobowością artystyczną. Przyboś — dopiero formującą się. Później, w czasie kiedy wspólnie tworzyli grupę „a.r.”, a więc poczynając od 1929 r. układ ten musiał być bardziej wyrównany, a inspiracje obopólne.

Teoria widzenia przygotowywana była przez Strzemińskiego do druku w drugiej połowie lat czterdziestych², po części złożyły się na nią wykłady wygłaszane przez autora w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Ostatnie rozdziały — wspomina Stefan Krygier³ — kończył w szpitalu. Zdaniem Przybosia, książka nie została przez Strzemińskiego ukończona. Uniemożliwiła to jego choroba, a ostatecznie śmierć w 1952 roku. Jako zbiór mniej lub bardziej wykrystalizowanych i uporządkowanych prze-myśleń, zmierzających do sformułowania teorii widzenia malarskiego, istniała jednak znacznie wcześniej, co pozwala — bez obawy popełnienia niekonsekwencji historycznej — śledzić wpływ myśli Strzemińskiego, przede wszystkim jego koncepcji widzenia, na świadomość artystyczną młodego Przybosia. Z zamiarem napisania takiej książki nosił się artysta już w latach trzydziestych. Nie tylko wszakże daty i ślady we wspomnieniach przyjaciół pozwalają wnioskować, iż *Teoria widzenia* genetycznie przynależy do okresu między-

* Tekst ten jest drugą częścią szkicu *Strzemiński w „zapiskach” Przybosia*. Pierwszą część pomieszczono w zbiorze: „*Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite*”. *Studia z dziejów literatury i kultury* (Poznań 1991).

¹ J. Przyboś, wstęp w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*. Opracował S. Fijałkowski. Kraków 1974, s. 5.

² Jego szkic *Widzenie impresjonistów*, drukowany w 1947 r. w „*Odrodzeniu*” (nr 25, s. 4–5), ma dopisek: „rozdział książki o malarstwie, mającej się niebawem ukazać w druku”.

³ S. Krygier, *Władysław Strzemiński — artysta, pedagog. Wspomnienia*. W zbiorze: *Władysław Strzemiński. In memoriam*. Łódź 1988, s. 47.

wojennego. Wskazuje na to także szereg cech myślenia Strzemińskiego o sztuce. Cech, z których jedno uznać musimy za śmiałe i nowatorskie, inne zaś wydają się na tle tendencji myślowych dominujących ówczesnie w pewnym sensie anachroniczne. Jest to, być może, konsekwencją wieloaspektowości *Teorii widzenia*, różnych – niejako – intencji wpisanych w to dzieło. Jest ono teorią właśnie, próbuje zatem formułować ogólne prawa percepcji wzrokowej, w szczególności percepcji malarskiej; malarstwo staje się tu ilustracją, materiałem analitycznym umożliwiającym owych praw formułowanie. Nie ten wszakże teoretyczny zamysł dominuje. Książka jest głównie wizją dziejów sztuki, koncentruje się zatem na rozpoznawaniu istoty przemian stylistycznych w sztuce. Ale Strzemiński był przede wszystkim malarzem, malarzem awangardowym, o ukształtowanej, oryginalnej osobowości twórczej. Pojawia się więc w tekście wyraźna intencja krytyczna, krytyczna wobec cudzych koncepcji artystycznych. Co więcej, postawa teoretyka nie jest identyczna z postawą historyka, obie zaś wyraźnie różnią się od postawy krytyka, przesądzając o niemożności uzgodnienia wielu sądów.

Jabłko Cézanne'a, czyli malarstwo sztuką widzenia

Niewątpliwie źródeł koncepcji Strzemińskiego szukać należy w narastających u progu XX stulecia przeświadczeniach o tym, iż wszelkie koncepcje myślowe – w filozofii, w nauce – są „sztuczne”, nieodłączne od narzucania na poznawaną rzeczywistość pewnej konstrukcji, pewnego arbitralnego porządku. Okazują się zatem w stosunku do niej „kreacyjne” i umowne; sprawdzalne i prawdziwe tylko w odniesieniu do przyjętych wstępnie założeń. Poznając, tworzymy kolejne hipotezy, bardziej lub mniej przekonujące, i właściwie nie ma powodu, by jedną z nich uprzywilejowywać na niekorzyść drugiej. Ten sposób myślenia zaczyna opanowywać także refleksję o sztuce, a jednym z jego przejawów staje się przeświadczenie o szybkim zużywaniu się konwencji artystycznych, o ich równouprawnieniu (co, z drugiej strony, rodzi nastroje znużenia, poczucie niepewności i chaosu wynikającego z braku jednolitego punktu odniesienia, Witkiewiczowskiego „jednego wielkiego stylu”). Stworzona przez impresjonistów koncepcja „czystego” postrzegania okazuje się fikcją. Sztuka XX-wieczna uświadamia, iż sposób widzenia proponowany przez poszczególne kierunki artystyczne jest nieodłączny od narzucania na świat dany zmysłom pewnej „konstrukcji” myślowej. Jest – w takim ujęciu częściej pojawia się w enuncjacjach artystycznych – kreacją, tworzeniem, a nie odtwarzaniem.

Toteż Strzemiński unika terminu „postrzeganie”, uważając, iż jest zbyt silnie związany z nazywaniem czysto fizjologicznego procesu rejestrowania doznań. Pisze o „widzeniu”, podkreślając, iż

Istnieje nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl⁴.

Zależność staje się dwustronna: bezpośrednie doświadczenie wzrokowe wpływa na nasz sposób myślenia o świecie, ale zarazem myślenie steruje

⁴ Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 5.

organizowaniem doświadczeń. Konsekwencją jest stwierdzenie, któremu wyrazistości i ostrości przydaje zamysł polemiczny:

nie możemy uznać, jak to czynią idealisci, że istnieje jakiś jeden pozahistoryczny, pozahistoryczny obraz rzeczywistości, zbudowany na zasadzie tych samych praw wzrokowych, podług których oko każdego normalnego człowieka widzi tę rzeczywistość. W widzeniu rzeczywistości decyduje [...] współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia⁵.

Estetyka idealistyczna operowała pojęciem niezmiennego, pozahistorycznego człowieka i przypisywała mu niezmiennie widzenie natury, „normalne” widzenie przynależne każdemu przeciętnemu człowiekowi. Strzemiński proponuje, by rozróżnić „widzenie”, uzależnione od biologicznej ewolucji człowieka i pozostające niezmiennym w ciągu długiego czasu, oraz „świadomość widzenia”. Proces jej narastania okazuje się procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym, przesądzając o tym, że obraz świata dany naszej świadomości wzrokowej

nie jest jedyną „prawdziwą” rzeczywistością, raz na zawsze nam daną w jakiejś abstrakcyjnej próżni pozahistorycznej, lecz obrazem zmiennym, zależnym od rozwoju historii⁶.

Nie twierdzi wszakże Strzemiński, że ów obraz, czy raczej historycznie zmienne obrazy, są jednym z wariantów „konstrukcji” umysłu, a więc „abstrakcją”, jak powiedziałyby Poincaré. I stan taki nie wydaje się wyłącznie konsekwencją uruchomienia dodatkowej, historycznej perspektywy, choć niewątpliwie intencja wyjaśniania procesu przemian w sztuce nie jest bez znaczenia. Zarodek niekonsekwencji tkwi w twierdzeniu podstawowym teorii, w owym „lepiej”, które pojawia się w następującym fragmencie:

Myśl stawia pytania, na które odpowiedzieć ma widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego – i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych⁷.

Rolę myśli w widzeniu określa nie tyle związek z kreowaniem, ile przede wszystkim z korygowaniem. Myśl poznającego nie wnosi bowiem nic poza to, co jest dane; co najwyżej „sprawdza” i „uogólnia” – „opracowuje”. Ten swoisty mechanizm korekcji sprawia, że potrafimy coraz lepiej widzieć i coraz lepiej rozumieć świat.

I jeden, i drugi proces jest procesem historycznym. Co więcej, opisywanym w kategoriach postępu. Z jednej strony zatem Strzemiński zaciera istniejącą w koncepcjach przełomu wieków ostrą opozycję pomiędzy pojęciową abstrakcją a potokiem konkretnych doznań⁸. Pokazując związek myśli i widzenia, uświadamia, iż jedność „konstrukcji” i doznania jest właściwością, istotą widzenia i przedstawiania. Zarazem wszakże otwiera możliwość jej budowania, opierając swoją wizję rozwoju sztuki na przeświadczeniu o stopniowym doskonaleniu widzenia i doskonaleniu świadomości wzrokowej. Owo doskonalenie zaś oznacza zbliżanie się do rzeczywistości niezafałszowanej. Nie

⁵ *Ibidem*, s. 14.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 13. Podkreśl. B. S.

⁸ Zob. S. Schwartz, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton, New Jersey, 1985.

formuluje wprost sądu, iż myśl „fałszuje” tzw. bezpośrednie dane, gdyż byłoby to sprzeczne z twierdzeniem o wzajemnym związku widzenia i myśli. Ta wstępna konstatacja traci na jednoznaczności w partiach książki, w których autor przystępuje do omawiania konkretnych sposobów widzenia, przede wszystkim zaś, kiedy zaczyna z nich budować historyczny szereg.

Estetyka idealistyczna nie jest w stanie wyjaśnić mechanizmu przemian w plastyce. [...] Jeśli widzenie natury jest zawsze niezmiennie [...], to dlaczego w takim razie Grecy malowali inaczej, niż np. malowano w XIX w.

– pisze Strzemiński⁹. Rozumowanie skądinąd słuszne. Odpowiedź na tak postawione pytanie okazuje się prosta i jednoznaczna. Może nawet nazbyt prosta:

Założmy określony typ świadomości wzrokowej – a będziemy mieli określony typ plastyki. [...] Zmiany środków formalnych wynikają więc ze zmiany bazy wzrokowej, ze zmiany typu widzenia, określającego stosunek pomiędzy człowiekiem a naturą¹⁰.

I Strzemińskiego wizja dziejów sztuki te właśnie zależności eksponuje. Sztuka okazuje się wyłącznie sztuką widzenia. Rozwój dokonuje się tu niejako poprzez kolejne „odkrycia” percepcyjne i związane z nimi zmiany świadomości wzrokowej. Cézanne „odkrył”, że kształt jabłka ulega deformacji pod wpływem krawędzi stołu, i to odkrycie, upowszechniając się, stało się składnikiem powszechnej świadomości widzenia. Strzemiński uwzględnia bowiem dwa tylko czynniki: wiedzy i widzenia, ustanawiając prosty stosunek wynikania: zmiana widzenia – zmiana środków wyrazu. Zapomina o niewątpliwym wpływie, jaki na sposób przedstawiania wywierają wcześniejsze schematy, wyobrażenia, konwencje. „Rozwój” paradoksalnie okazuje się efektem odchodzenia sztuki od „konceptualizmu” i zmierzania w stronę przedstawień opartych na prawach fizjologicznego widzenia.

Metoda empiryczna wykrywa i ustala fakty naszego widzenia nie dające się wyrozumować [...]. Zamiast obrazu świata rozumowo wyprowadzonego z przesłanek perspektywy trójwymiarowej i z rozumowego uwypuklenia bryły daje obraz taki, jakim się on nam ukazuje w naszym rzeczywistym widzeniu. Dzięki metodzie empirycznej świadomość wzrokowa wznosi się na wyższy szczebel rozwoju [...] – zjawia się i rozwija świadomość wzrokowa, oparta o fizjologiczny proces widzenia¹¹.

Zakłada więc Strzemiński (a w ślad za nim Przyboś), że sztuka „tworzy”, „kreuje”, a nie „odtwarza” i nie „naśladuje” – i jest to świadomość artysty wieku dwudziestego. Ale zarazem, przyjmując, iż rozwój sztuki zmierza do coraz lepszego widzenia i przedstawiania, ujmując sztukę w kategoriach odbicia rzeczywistości. I to już – upraszczając – „progresywna” świadomość kształtowana przez empiryzm i historyzm XIX-wieczny. Koniec końców, wszak chodzi mu o „prawdę widzenia”.

Potwierdzeniem takiego sposobu myślenia jest Strzemińskiego koncepcja realizmu. „Każda epoka ma swoje historycznie ograniczone granice realizmu,

⁹ Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 17.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ *Ibidem*, s. 170–171. Podkreśl. B. S.

[...] swoje osiągalne granice poznania”¹² – zdawałoby się, że jest to koncepcja zrównująca wszystkie przeszłe i współczesne formy sztuki. I byłoby tak, gdyby nie owa „prawda widzenia”, która okazuje się celem sztuki.

Estetyka idealistyczna [...] operuje jednym, nieruchomym pojęciem realizmu. Dla niej realizm [...] nie jest wynikiem pracy człowieka idącej do coraz głębszego poznania prawdy, lecz jest raz na zawsze dany. [...] istnieje natura i istnieje „czysty” realizm najdokładniej i najpełniej odbijający naturę. Realizm ten jest normą obowiązującą dla wszystkich ludzi i dla wszystkich czasów¹³.

Teoria, która ma dostarczać podstaw do opisu i analizy sztuki, zaczyna wartościować. Niejako wbrew intencji twórcy. Wszystko jest realizmem, tyle że jeden realizm jest bliższy prawdy niż drugi. U Przybosia element oceny ulega nawet wzmocnieniu: wolny od zobowiązań „teoretyka” jawnie wartościuje, stosując ... kryteria Strzemińskiego. Futuryzm wobec doświadczeń kubizmu okazuje się „naiwnie naturalistyczny”: nie odkrywa „nowej zasady widzenia” i „nowej zasady budowania obrazu”¹⁴. „Gorszy” okazuje się także nadrealizm. Z tego samego powodu. To stare rekwizyty w nowej składni. Nadrealizm wręcz wstrzymuje, a może nawet cofa postęp¹⁵. Kierunki artystyczne i konwencje są równorzędne. Zasadą sztuki jest kreacja. Ale zarazem postęp w sztuce też jest możliwy. Więcej, dokonuje się. Bo sztuka jest sztuką widzenia. I dlatego Strzemiński – w ocenie Przybosia – nie tylko „daleko przekracza współczesne doświadczenia nowatorów”, ale „prawda widzenia” odkryta przezeń pełni w sztuce rolę rewolucji kopernikańskiej¹⁶.

¹² *Ibidem*, s. 18.

¹³ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴ J. Przyboś, *Widzenie ruchu*. W: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 176. Wedle Przybosia (*Ku nowemu widzeniu*. W: *iw.*, s. 214–215) „Malarstwo jest sztuką rozwijania widzenia, sztuką odkrywania w rzeczywistości nowych jej wyglądnów. Rodziło się zawsze z kontaktów oka ze światem zewnętrznym, ze studium natury pojętym tak, że z tej natury wydobywa się to, co przedtem nie było jeszcze dostrzeżone. Studium takie jest więc z istoty swojej antynaturalistyczne, ponieważ nie jest biernym uleganiem wyglądowi rzeczy dotychczas ustalonymu. Jest odkrywaniem wyglądnów dotychczas nie dojranych.

Żeby więc wrócić do malarstwa jako sztuki rozwijania widzenia, trzeba takich antynaturalistycznych studiów z natury”.

¹⁵ Zob. J. Przyboś, *Nowiny malarskie*. W: *iw.*, s. 202, 203, 205. Podkreśl. B. S.: „Malarstwo nadrealistów wydawało mi się zawsze niepoważnym kawalarstwem, nabierającym niewyrobionego widza pomysłami nie malarskimi, lecz „literackimi” [...]. Z teorii Bretona przejęli ci nawet najzdolniejsi, jak Chirico i Ernst, nie to, co mogłoby odmienić ich stosunek do samego procesu malowania, lecz nową tematykę. [...] A nowy temat zobaczyli nadrealiści w przedstawianiu zjaw wyłaniających się spod świadomości. [...] Zawsze zdumiewała mnie trywialność imaginacji malarzy nadrealistycznych i jej apoetyckość, tj. brak organicznej spójni między wyobrażeniami. [...] Jaki wniosek można wywieść z plamkarstwa [tj. z tasyzmu]? Jest to, jak się zdaje, tak jak nadrealizm, dewiacja, kierunek nie rozwijający widzenia; w historii malarstwa pozostanie jedną jeszcze próbą w plastyce czystej bezpłodną”.

¹⁶ J. Przyboś, *Realizm „rytmu fizjologicznego”*. W: *iw.*, s. 141–142. Zob. też Przyboś, *Ku nowemu widzeniu*, s. 214 (podkreśl. B. S.): „Solaryzm jest jak impresjonizm, przedostatnie wielkie studium natury, malarstwem badającym rzeczywiste procesy zachodzące w widzeniu przedmiotów w plenerze. Wybiega jednak tak daleko poprzez odkrycie »rytmu fizjologicznego« i superpozycję widoków i powidoków poza doświadczenia impresjonistów (które przecież potwierdziła fizjologia widzenia), że trzeba być ślepym, żeby nie widzieć zasadniczej różnicy między np. *Kobietą w oknie* Strzemińskiego, a którymsz z portretów kobiety Renoira czy Bonnarda”.

Poezja sztuką poznania lirycznego

Co ciekawe, Przyboś nierzadko te same kryteria stosuje do opisu i oceny poezji. I tu kwestia odkrywania, wprowadzania nowej i spójnej metody widzenia okazuje się decydująca. Dla Przybosia bowiem poezja – jak dla Strzemińskiego malarstwo – pozostaje poznaniem, poznaniem lirycznym. Bez „teorii poznania lirycznego” nie ma – powiada Przyboś – „nowej liryki”¹⁷. Próbowałby zatem podjąć dzieło Strzemińskiego w dziedzinie poezji, akceptując tym samym jego przeświadczenie, iż teoria poznania, leżąc u podstaw zrozumienia sztuki, decyduje zarazem o możliwości wprowadzenia właściwych kryteriów oceny dokonań dotychczasowych, przede wszystkim zaś staje się warunkiem stworzenia sztuki istotnie wartościowej, bo prawdziwej?

Znamienny wydaje się tytuł szkicu, z którego pochodzi przywołane zdanie: *Z „teorii poznania” lirycznego*. Wywód rozpoczyna Przyboś polemiką ze słynną tezą Peipera: poezja to sztuka słowa:

Mój spór z Peiperem zaczął się od niezgody na wykluczenie z poezji obrazu. [...] Poezja była, tak mi się zdawało, obszerniejsza niż słowa i zdania. Była – nazwałem to skromnie, żeby nie narazić się na metafizykowanie – „międzysłowiem”¹⁸.

„Międzysłowie” jako skromniejszy odpowiednik „metafizykowania”? Ciekawe.

Poezja zostaje utożsamiona z międzysłowiem, bo tu, w przestrzeni międzysłownej (a może przedślowej?), tkwi – zdaniem Przybosia – źródło szczególnej jakości poetyckiej i poezjotwórczej zarazem. Pod warunkiem wszakże, iż w międzysłowiu dostrzeżemy istotę i efekt poetyckiego procesu poznawczego, wobec siebie i wobec świata, ruch wyobraźni i uczuć.

Poezja nie jest li tylko sztuką słowa – taki sens wyłania się z polemiki Przybosia z Peiperowskim rozumieniem poezji. „Słowiarstwo” zdaje się w istotny sposób rozmijać z intencją Przybosiowej koncepcji sztuki.

Z tej miłości do słowa i do tego, co z nim można zrobić, płynie niechęć Peipera do kojarzenia go z obrazem. [...] Dążąc do absolutnej czystości poetyckiej, Peiper opowiedział się za „słowiarstwem”, za literackością, a przeciw plastyce w poezji. Jego metafora jest nieobrazowa.

W żadnej kieszeni nie rozbiję namiotu
I nie dam zakuć w łańcuch mego łóżka.

Zdania te oparte są nie na widzeniu czy zroście widzeń obrazowych, ale na grze pojęć¹⁹.

I „międzysłowia”, jak się okazuje, nie można zrozumieć i objaśnić bez przywołania sposobu myślenia leżącego u źródeł teorii Strzemińskiego.

Słowo to „pojęcie”. To „abstrakcja”. Przybosiovi chodzi, jak i Strzemińskiemu, o „doznanie”, wolne od schematów konwencji. Pisze bowiem Przyboś (a pisze, przypominajmy, o poezji):

Mówiąc z Mortensenem o teorii powidoków Strzemińskiego i widzeniu unistycznym, powołałem się na pierwsze przedstawienia wzrokowe, jakie mamy tuż po przebudzeniu [...]. W tej pierwszej chwili [...] przyjmujemy świat [...] okiem dziewiczym, reagującym [...] „naturalnie”, bez ingerencji pamięci zatrzymującej formy już widziane. [...] Mortensen

¹⁷ Przyboś, *Z „teorii poznania” lirycznego*. W: *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 28.

¹⁸ *Ibidem*, s. 19–20.

¹⁹ *Ibidem*, s. 19. Podkreśl. B. S.

kwestionował osiągnięcie takiego stanu wzroku. [...] „*Musée imaginaire*” wiecznie obecne w naszej pamięci i wyobraźni wzrokowej kształtuje także to, co aktualnie widzimy. Nie ma oka dziewiczego²⁰.

Mortensen oczywiście, zdaniem Przybosia, nie ma racji. I dlatego, choć znakomity, nie odkrywa nowego widzenia rzeczywistości; posługuje się konwencją odkrytą przez Malewicza i Mondriana, w jej ramach dokonuje „tylko częściowych wynalazków formy”.

Twórcy suprematyzmu, neoplastycyzmu podobnie jak twórca widzenia unistycznego – oni mieli to oko dziewicze. Umieci [...] wypłatać się ze wszystkich ustalonych konwencji i ujrzeć rzeczywistość tak, jak jej jeszcze żadne oko nie widziało²¹.

I to jest niekwestionowalna dla Przybosia wartość, i to wartość nie tylko w sztukach plastycznych.

Tak samo, sądzą, dzieje się, gdy się rodzi nowa poezja. Twórcy kierunków i prawodawcy stylu w poezji nie mieszczą się w zastanych konwencjach. Wypłatawszy się z nich, sięgają po to, co nie znane jeszcze i nie doświadczane. Dokąd? Do wiecznie żywej w każdej żywej liryce dziewiczej puszczy dzieciństwa i wczesnej młodości [...]. Tam, w tym mateczniku obrazów i skrytych głęboko pragnień, żyje baśniowy jednorożec dla każdego artysty inaczej przeznaczony²².

Sytuacja wyjściowa to zatem obserwacja doświadczeń malarskich i uogólnienie tego doświadczenia słowami teorii Strzemińskiego. Dopiero tak wyposażony wraca Przybóś do poezji. Wraca, by zanegować opisywanie, opowiadanie, ale także „pseudonimowanie” jako metody działań poezjotwórczych. By zrównać poezję z przeżyciem czy doznaniem.

Wiersze-westchnienia, wiersze-żale, wiersze-uśmiechy [...]. Są owocem nie pracy nad nimi i doświadczenia literackiego, ale takiej pełni i siły życia, że można już milczeć i słowo staje się niepotrzebne [...]. I wtedy właśnie [sztuka] staje się, przestaje być znakiem, bo żyje życiem całej duszy poety²³.

W szkicu *O metaforze* proponuje Przybóś znamienne rozróżnienie: „Otóż w poezji ważniejsze jest to słowo wewnętrzne od słowa-znaku”²⁴. Słowo-znak i słowo wewnętrzne. Tylko to drugie jest jakby „bramą otwierającą daleką perspektywę na pejzaż psychiczny poety”. Takie bowiem słowo

rodzi się we wnętrzu człowieka. Mówione, zdradza człowieka nie tylko tym, co znaczy, ale i tym, co jest poza jego desygnatem – we wnętrzu fizjologiczno-wzruszeniowym wypowiadającego²⁵.

²⁰ *Ibidem*, s. 24.

²¹ *Ibidem*, Podkreśl. B. S.

²² *Ibidem*, s. 24–25. Podkreśl. B. S.

²³ *Ibidem*, s. 27. Toteż dla E. Balcerzana („Sytuacja liryczna” – propozycja dla poetyki historycznej. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970, s. 333–387) owo „doznanie liryczne”, ośrodek nowej sytuacji lirycznej, staje się poezjotwórcze. Na ten ważny aspekt poetyki Przybosiowej zwraca też uwagę S. Jaworski (*Między Awangardą a nadrealizmem. Głównie kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Kraków 1976, zwłaszcza rozdz. *Dalsze dzieje Awangardy*) oraz – w nieco innym aspekcie – J. Sławiński (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965). Do tezy Sławińskiego o swoistym izomorfizmie poezji Awangardy krakowskiej nawiązuje Z. Łapiński („Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*). W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970), sytuując go w kontekście koncepcji szkoły psychologii postaci.

²⁴ J. Przybóś, *O metaforze*. W: *Sens poetycki*, s. 43.

²⁵ *Ibidem*, s. 42. Podkreśl. B. S.

Podobnie zatem jak u Strzemińskiego fizjologiczny rytm widzenia, łączący w procesie percepcji wizualnej przedmiot i podmiot. Analogia jest, jak się zdaje, daleko posunięta. Wedle Strzemińskiego, odbiór doznań dokonuje się zgodnie z fizjologicznym rytmem życia człowieka. Takie winny też być źródła sztuki wizualnej. Punktem dojścia staje się realizm rytmu fizjologicznego – widzenie „żywym materialnym organizmem swego fizjologicznego ciała”. Doznanie, które było wynikiem tak rozumianego procesu, i on przeciwstawił pojęciu, „abstrakcji”, obdarzanej chętnie przezeń używanym określeniem deprecjonującym: „idealistyczna”.

Rzekomy obiektywizm widzenia przedmiotów takimi, jakimi one są „same w sobie”, niezależnych od wzrokowego aparatu człowieka, jest w rzeczywistości odrywaniem widzenia od tego podłoża materialnego, dzięki któremu widzimy świat, jest sprowadzeniem sprawdzalnej, dającej się określić i zbadać czynności widzenia – do oderwanego pojęcia, do abstrakcji, której nadajemy byt samodzielny²⁶.

Dla Przybosia człowiek to nie tylko materia. Sprawy sztuki – przede wszystkim poezji – okazują się sprawami „ducha”. Choć i dla Strzemińskiego – jak się wydaje – tak jednostronne ujęcie ma głównie aspekt polemiczny. Jest w gruncie rzeczy sporem nie o ontologię świata, ale o jego poznawanie.

Dla Przybosia także, kiedy ocenia sztukę, kiedy określa własne zamierzenia pisarskie, ów właśnie podmiotowo-przedmiotowy aspekt procesu poznawczego ujawniony w dziele jest podstawą jego oceny, gwarancją prawdy artystycznej. Przyboś wszakże jest poetą, nie może przeto zapomnieć o słowie, które staje pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Musi zaproponować takie użycie języka, by stał się on powolny autorskiemu doświadczeniu poznawczemu. By słowa nie tyle nazywały przedmiot, były jego znakiem, ile okazały się nośne dla związanego z rzeczą doznania podmiotowego. W pewnym sensie musi odwołać się do kategorii obrazu. Pisze:

Poeta nie może się powstrzymać od wglądnięcia w rdzeń słowa, [...] musi zedrzyć zeń naskórek, dobrać się do środka, przenicować i znów je, oczyszczone z pospolitej nijakości i bezwyrazowości, użyć tak, by brzmiało i błyszczało jak nowo wynalezione²⁷.

Słowo oczyszczone z bezwyrazowości to słowo „wewnętrzne”, słowo „obrazotwórcze”, posiadające podstawową właściwość obrazu: utrwala rzecz i zrosnięte z nią „wzruszenie liryczne”. Obraz okazuje się koniecznym składnikiem poezji.

Poemat w naszym wieku jest rozbłyskiem obrazów w obrazach, wyzwoleniem w możliwie najwięźlejszym skupieniu słów energii obrazotwórczych języka. [...] przecież język nie jest niczym innym, jak tylko metaforą rzeczywistości²⁸.

²⁶ Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 232. Zob. też s. 321: „Na działanie materii zewnętrznej człowiek odpowiada całym sobą, całym swym ciałem. Odbiór doznań i ich przekazywanie nie odbywa się w bezcielesnym świecie idei, lecz w świecie realnie istniejącej materii i poprzez materię. A człowiek też jest materią. [...] Ujmowanie tego procesu wyłącznie w abstrakcyjnych kategoriach logiki nie wyjaśnia jego istoty. Odwrotnie – odrywa od podłoża materialnego, zacierza jego konkretność i ze świata materii dającej się sprawdzić i zbadać odrzuca go w świat »ogólnych idei« i »czystych pojęć« logicznych”.

²⁷ Przyboś, *O metaforze*, s. 39. Podkreśl. B. S.

²⁸ *Ibidem*, s. 40. Podkreśl. B. S.

Oto dlaczego Przyboś musi negocjować metaforę Peiperowską, metaforę określoną przezeń mianem pojęciowej (inna rzecz, czy słuszna jest jego diagnoza). I dla niego bowiem „rzeczy w sobie” to efekt intelektualnej konceptualizacji, oddalającej od przeżycia, od doświadczenia, w swej istocie antypoetyckiej.

Sąd Dąbrowskiej [iż istotą metafory jest rozpoznawanie tożsamości rzeczy, a więc „podobieństwo w podobieństwie”] przypomina nieco zdanie krytyka francuskiego R. Caillois, który, przeciwstawiając się poezji obrazu, głosi „apoezję”. Ma to być czysty rygor intelektualny, stwierdzający w naturze identityczność i ustawiczną powtarzalność zjawisk czy „rzeczy w sobie”, czy, co w tym wypadku na jedno wychodzi – pustki²⁹.

W takim ujęciu metafora zostaje niemalże zrównana z obrazem. Jej funkcją podstawową jest bowiem – jak się okazuje – zapis i przeniesienie widzenia poetyckiego. Staje się ona „figurą” poznania, ujawnia epistemologiczne zaangażowanie.

Metafora istotna – [...] to nie sztuczna błyskotka dla olśnienia na chwilę oczu i uszu słuchaczy, lecz konieczność. Powiedziałbym [...], że w prawdziwej metaforze jest coś z błysku jasnowidztwa czy bezbożnej epifanii. [...] Metafor robić nie można i nie o ich gęstość w poemacie chodzi. Chodzi o widzenie poetyckie, którego obrazowa natura, objawiając się w szczególe, rodzi metaforę. Poemat może nie zawierać ani jednej widocznej figury stylistycznej i ani jednej metafory, a mimo to być owocem widzenia, którego natura jest metaforyczna³⁰.

Kiedy więc Przyboś pisze: „niektórzy teoretycy poezji odkrywają w myśleniu metaforycznym instrument wyzwalający pełną treść tłumionego przez niedialektyczną logikę poznania ludzkiego”³¹, pisze przede wszystkim o sobie. Przywołany sąd jest znamieny dla jego myślenia o metaforze i poezji i jego – właśnie myślenie określa. Dlatego w latach dwudziestych mógł Przyboś pisać o autorze *Generala Barcza*: „W trafności widzeń poetyckich błyszczą wielkość Kadena i jego bliskość intencjom Nowej Poezji”, traktując to jako wyjątkowy dla tego pisarza komplement. Już jednak 30 lat później zdanie zmienił:

Wyobraźmy sobie, że te „figury” spotykamy nie w prozie, ale w wierszu. W Kadenowskim rubasznym tekście rzucają się one w oczy, wydają się wyszukane i niezwykle [...]. A w wierszu? Ależ to tandeta, szmira i najgorsza ramota poetycka! [...] To jedno. Po wtóre: żaden z tych „obrazów” nie jest konieczny i sens ich da się doskonale wyrazić językiem potocznym, bez porównań, dosłownie³².

Czyżby z perspektywy lat straciły na świeżości? Nie wydaje się to wytłumaczeniem jedynym. Chodzi raczej o jakość tego „obrazu”. Tu powraca motyw racy z wiersza *Meta* („Patrzę, kiedy wiersz przemieni się w racę”). Przyboś objaśnia istotę widzenia uznanego przezeń za prawdziwie poetyckie, porównując je z obrazem i widzeniem „imagistycznym”.

Pojęcie obrazu w wierszach Pounda jest [...] zbyt prozatorskie, ów „obraz” jest po staremu ilustracją statyczną, opisowo-symboliczną, czy nawet alegoryczną [...]. Zdanie poetyckie to rzutnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających „widzeń”, czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów, jak raca czy [...] jak

²⁹ *Ibidem*, s. 42. Podkreśl. B. S.

³⁰ *Ibidem*, s. 47. Podkreśl. B. S.

³¹ *Ibidem*, s. 46.

³² *Ibidem*, s. 32.

wielostopniowa rakietą nośną poezji, owego pocisku, co ma osiągnąć poprzez wyobraźnię najgłębszej, najwewnętrzniejszej istoty człowieka, tego mikrokosmosu³³.

Poezja jest bowiem sztuką widzenia, podlegającą prawu historycznej ewolucji. Zmienia się wraz ze zmianami świadomości – musi wszak sprostać nowemu, poszerzającemu się doświadczeniu poznawczemu człowieka. Jej celem jest przecież zmierzanie do prawdy widzenia, tak w sensie doświadczenia zbiorowego, jak jednostkowego, podmiotowego. Prawdziwa poezja jest zarazem prawdą widzenia, tak jak dla Strzemińskiego prawdą widzenia było malarstwo, choć fakt odmienności obu tych „widzeń”, proponowanego przez poetę i proponowanego przez malarza (u Strzemińskiego nie jest to widzenie „eksplozywne”), dowodzi, że prawda, do której obaj zmierzali, ma co najmniej różne oblicza.

„Entre-deux” i modernizm

Yve-Alain Bois przyczyną zapomnienia tekstów Strzemińskiego i Kobro wywodzi „ze specyficznej sytuacji historycznej tych tekstów, sytuacji »*entre-deux*« (między dwoma), sytuacji, która zmusza nas do innego podziału historii, każe nam odczytać pewne konieczności strukturalne, które ukrywamy pod ciężarem przypadku, każe nam nie myśleć już w kategoriach genealogii, wpływów i stylu”. Fundamentalne pytanie postawione w tych tekstach „stanowi podstawę teorii sztuki, zwanej teorią »modernistyczną«, teorii, której inicjatorem był Baudelaire, która jednakże stała się taką dopiero z chwilą pojawienia się »abstrakcji« w malarstwie”³⁴.

„Między dwoma” znaczy dla Bois: między pierwszą a drugą falą modernizmu. Tą zrodzoną przez sukces kubizmu z lat dwudziestych, i tą z połowy lat sześćdziesiątych, „formalistyczną”, tworzoną przez krytyków amerykańskich z kręgu Clementa Greenberga. W takim ujęciu „między dwoma” Strzemińskiego wiązałoby się z łączeniem strategii motywacyjnych i strategii języka modernistycznego właściwych dwom tym falom. Z drugiej wszakże strony fakt ich obecności – równoczesnej – w pismach Strzemińskiego (i Kobro) wskazuje, że nie tyle są one wynikiem istnienia „pomiędzy” tendencjami właściwymi dwóm okresom „sukcesu” teorii modernistycznej, ile współtworzą właściwości myślenia modernistycznego jako takiego. I w tym ujęciu diagnoza Bois zdaje się potwierdzać poczynione tu rozpoznania.

Dwie wyjściowe strategie to, wedle niego, esencjonalizm i historyzm. Ale nakłada się na nie strategia trzecia, w swoisty sposób modyfikująca poprzednie – cecha charakterystyczna „pierwszego momentu” teorii modernistycznej: utopia.

Choć Strzemiński przedstawia mityczny obiekt utopijnych badań malarskich jako poszukiwanie „naturalnej esencji” obrazu lub jego „esencjonalnej natury” (absolutna płaskość), jest świadom tego, że obiekt jego poszukiwań jest fikcją. [...] Fikcja: czy trzeba podkreślać mądrość tego krytycznego rozgraniczenia? Sądzę, że wynika ono z sytuacji „*entre-deux*” [...]: ani Mondrian, ani Greenberg nie mogliby pogodzić się z podobnym zrelatywizowaniem ich *credo*, tj. uhistorycznieniem go. [...] ewolucjonistyczna koncepcja

³³ J. Przyboś, *Sens poetycki*. W: *Sens poetycki*, s. 56–57.

³⁴ Y.-A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*. W zbiorze: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, s. 58.

historii uprawomocnia jakoś dzieła sztuki. [...] „każdy następny obraz abstrakcyjny ma rację bytu o tyle, o ile zdobywa nowe dane w stosunku do obrazu poprzedniego. Dlatego obraz abstrakcyjny należy malować jedynie wówczas, gdy artysta ma w nim coś do powiedzenia”³⁵.

W przypadku Strzemińskiego owo zrelatywizowanie jest naturalną konsekwencją jego teorii. Historia uprawomocnia dzieło w efekcie ujmowania sztuki w kontekście widzenia, narastania świadomości wzrokowej – procesu historycznego rozpatrywanego w kategoriach postępu, zmierzania do „prawdy widzenia”. Przeświadczenie to uchroniło Strzemińskiego przed poddaniem się wielkiemu – jak powiada Bois – mitowi wspólnemu wszystkim awangardom lat dwudziestych: marzeniu o języku „obiektywnym”, o „stopniu zero”. Marzeniu, którego doskonałym przykładem wydaje się koncepcja Kandinskiego, ale które określa także Strzemińskiego, kiedy formułuje on zasady unizmu. Myśl Strzemińskiego nieustannie oscyluje wokół biegunów: autonomii sztuki i społecznej funkcji sztuki, sztuki jako wartości samoistnej i utylityzmu, co wydaje się jednym z wariantów znamiennej dla modernizmu „dialektycznej opozycji” sztuki i życia.

Cóż bowiem znaczy cytowane zdanie, iż obraz abstrakcyjny należy malować jedynie wówczas, gdy artysta ma w nim coś do powiedzenia? Znaczący oczywiście i to, że artysta – zrównany z eksperymentatorem – mówi „formą”, odkrywa nowe rozwiązania artystyczne. Nie tylko jednak. Dlatego rację ma Bois (choć, jak się zdaje, nie wyciąga ze swojego sądu wniosków ostatecznych), gdy twierdzi, iż zdanie to (napisane w r. 1934) ma wymiar tragiczny:

Błędem byłoby sądzić, że chodzi tu tylko o piruet – jeśli Strzemiński porzuca unizm, to dlatego, że dotarł już do punktu, gdzie nie miał nic do powiedzenia w tym systemie. [...] To poczucie sytuacji bez wyjścia jest według mnie nieuchronną konsekwencją podstawowego pragnienia modernizmu (chęci zbadania każdej arbitralności) [...]. Mamy do czynienia z impasem nie tylko w sprawach formalnych, lecz także [...] politycznych³⁶.

Podobnie – przypomnijmy – tłumaczy Przyboś przyczyny odejścia Strzemińskiego od koncepcji unistycznej³⁷. Przyboś doskonale rozumie intencje twórcy unizmu. Być może dlatego, że ich sposób myślenia posiada tak wiele cech wspólnych. Cech, które wydają się w znacznym stopniu ponadindywidualne – są właściwością czasu, do którego przynależą lub raczej – który współtworzą. Sam poeta także doświadcza kryzysu, choć w mniej ostrej formie, nie tak bowiem, jak Strzemiński, daleko zabrnął w „sprawdzanie arbitralności”. Ale zapewne dlatego nie lubił swoich wczesnych wierszy, w sposób wyraźniejszy związanych z „utopijnym marzeniem”.

Strzemiński, porzucając unizm, proponuje „zbliżenie” do rzeczywistości. Owo zbliżenie nadal jest przezeń uważane za zjawisko negatywne, a antyunizm wydaje się „odejściem od zasadniczej linii pragnień naszych czasów”. Okazuje się wszakże złem koniecznym. „Nie myślę, by powtarzanie rzeczywistości było bliższe życia niż przetwarzanie rzeczywistości i jej organizowanie” – powie. A jednak mowa tu zaledwie o przetwarzaniu i organizowaniu. Rzeczywistość pozostaje punktem wyjścia i dojścia zarazem.

³⁵ *Ibidem*, s. 60, 64.

³⁶ *Ibidem*, s. 64.

³⁷ J. Przyboś, *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*. W: *Linia i gwar*, t. 1, s. 129–131.

Sens tego sformułowania ujawni się w pełni (nie pozwalając poprzestać na rozpatrywaniu sztuki wyłącznie w aspekcie jej modelującej funkcji wobec rzeczywistości społecznej), kiedy umieścimy je w polu opozycji pominiętej przez Bois. Mianowicie opozycji „doświadczenia” („doznania”) i „konwencji” („abstrakcji”), a także związanego z nią dualizmu podmiotu i przedmiotu. Pisze Bois:

nie jest pewne, czy obecny kryzys modernizmu nie wziął się z faktu, że w tworzeniu artystycznym informacja ma pierwszeństwo przed doświadczeniem³⁸.

Na tym wszakże efektownym sądzie poprzestaje. Dostrzegając ważność wspomnianej opozycji, nie aktualizuje jej jako kategorii interpretacyjnej wobec sztuki i teorii Strzemińskiego. Za decydującą przy określaniu świadomości modernistycznej uważa ją Schwartz. Budując kontekst dla „modernistycznych” koncepcji poetyckich Pounda i Eliota, pisze:

Jeśli uczeni, filozofowie i poeci dzielili pewne założenia o abstrakcji i doświadczeniu, to proponowali także podobne rozwiązania tych problemów. W niektórych wypadkach wykazywali, że możemy wyrwać się z ciasnego koła konwencji przez zwrócenie się w stronę potoku bezpośredniego doświadczenia. W innych, twierdzili, musimy nieustannie tworzyć nowe abstrakcje lub nowe konwencje, by wyzwolić się od starych. Pośród filozofów Bergson proponował pierwszą drogę postępowania, Nietzsche — drugą. Ale znajdujemy sugestie trzeciej drogi także — użycie konstrukcji, które łączą abstrakcję i doznanie, w ten sposób osiągając jedność konceptualnej formy bez wyrzekania się różnorodności zmysłowych szczegółów. Pound, Eliot i ich następcy adaptują wszystkie te postawy w różnych czasach, ale ostatnia jest szczególnie znacząca³⁹.

I dla mnie także.

Strzemiński z jednej strony zdaje się wiedzieć, że stan biernej rejestracji doznań wolnych od konceptualnych schematów nie jest osiągalny. Nakazem artysty jest tworzenie nowych rozwiązań, nowych konwencji, by wyzwolić się od starych, tych, które przestały już cokolwiek komunikować. W tym kontekście sformułowanie koncepcji unistycznej zdaje się być efektem akceptacji takiej wizji sztuki. Postulat przetwarzania i organizowania rzeczywistości, koncepcja „realizmu fizjologicznego” to jej porzucenie.

Strzemiński neguje perspektywę zbieżną — przypomnijmy — nie w imię zastąpienia jej inną konwencją organizowania przestrzeni, ale w imię widzenia prawdziwszego, zgodnego z procesem odbioru doznań. Pisze:

Doświadczenie impresjonizmu przeczy temu podstawowemu założeniu, że jesteśmy w stanie ogarnąć całą przestrzeń przy pomocy jednego spojrzenia. [...] Tak prawda naszego rzeczywistego, fizjologicznego widzenia staje w sprzeczności z wyrozumowaną logiką geometrycznych schematów perspektywy zbieżnej, trójwymiarowej⁴⁰.

I z jednej strony sąd ten odczytywać należy w kontekście praktyk malarstwa współczesnego. Jest on wtedy próbą odparcia zarzutów, że malarstwo to jest „płaskie”. Strzemiński dowodzi, że przestrzeń oczywiście jest w tych obrazach, tyle że jest to inna „koncepcja przestrzeni wizualnej”⁴¹. W tym

³⁸ Bois, *op. cit.*, s. 64.

³⁹ Schwartz, *op. cit.*, s. 6–7.

⁴⁰ Strzemiński, *Widzenie impresjonistów*. Cyt. z: *Pisma*. Opracowała Z. Baranowicz. Wrocław 1975, s. 317, 318. Dalej cytuję ten szkic również z tego wydania.

⁴¹ *Ibidem*, s. 320: „Obrazy Bonnard nie są płaskie, a ich przestrzenność wynika nie z tego, że z drobnych plam koloru tworzy on fakturę chropawą wywołując tym swoistą wibrację przy

opisowym wymiarze, zastosowanym do wyjaśnienia malarstwa czy to Bonnard, czy Matisse'a, czy wreszcie — własnego, sąd o perspektywie i koncepcja przestrzeni są zdeterminowane przedmiotem opisu, „prawdziwe” dla tego, historycznie określonego typu malarstwa. Dalej wszakże okazuje się, że nie tylko:

Tak kształtuje się nowa perspektywa — nie wyrozumowana perspektywa jednego nieruchomego spojrzenia, lecz empirycznie ustalona perspektywa widzenia fizjologicznego, widzenia takiego, jakie odbywa się w rzeczywistości⁴².

Wiąże się z tym wspomniane dążenie do przekroczenia dualizmu podmiotu i przedmiotu: realizm fizjologiczny łączy podmiotowy i przedmiotowy aspekt widzenia, odtwarzając przedmiot, artysta utrwała zarazem doznanie, stan podmiotowy, biologiczny rytm owego doznania. Przyboś powie: wzruszenie liryczne.

Strzemiński zmuszony jest więc zmodyfikować swoją koncepcję artystyczną, odejść od unizmu nie tylko dlatego, że traci wiarę w możliwość urzeczywistnienia modelującej wobec życia społecznego roli sztuki. Uświadamia sobie — co ważniejsze — niebezpieczeństwo szybkiego wyczerpywania się możliwości tkwiących w konwencji wtedy, kiedy następuje oderwanie od doświadczenia. Ale i takie rozumowanie, kiedy prowadzi do wniosków skrajnych, odsłania pewne niebezpieczeństwa, widoczne tak w koncepcji Strzemińskiego, jak i Przybosia.

Zdanie oznajmujące: „Z punktu, w którym stoję, ten obraz wygląda zupełnie tak samo, jak tamten zamek”, coś znaczy i w pewnych okolicznościach można je nawet udowodnić. Natomiast ogólne stwierdzenie, że „obraz przedstawia świat, jaki oglądam” może być, i często bywa, szczerze, ale nie znaczy nic. [...] Podstawowy błąd, przez który wielu teoretyków sztuki wkiła się w coraz większe sprzeczności, wynika, moim zdaniem, z założenia, że istnieją środki przedstawiania „wyglądów” i „przestrzeni” samych w sobie.

— pisze Gombrich⁴³.

Przyboś co prawda, tak jak i Strzemiński, nie chce przedstawiać — deklaruje to w cytowanym szkicu — rzeczy „w sobie”, ale i on zdaje się być przeświadczony, że przedstawia świat, jaki ogląda. I on wkiła się w sprzeczności, powtarzając za Strzemińskim sądy o względności perspektywy zbieżnej i w jej miejsce proponując, jako jedynie prawdziwe, widzenie ruchome przywołując nie tylko te same argumenty, ale nawet te same przykłady⁴⁴. Oczywiście nie rozstrzygnięcie ostateczne, czy perspektywa zbieżna jest „do-

samej powierzchni obrazu, lecz z ogólnej koncepcji przestrzeni wizualnej, wynikającej z praw fizjologii wzroku”.

⁴² Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 223. Podkreśl. B. S.

⁴³ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*. Przełożył J. Zarański. Warszawa 1981, s. 254–255.

⁴⁴ J. Przyboś, *Przestrzeń piechura i przestrzeń ptaka*. W: *Linia i gwar*, t. 1. Niekiedy wręcz trudno rozstrzygnąć, gdzie kończy się „głos” Przybosia, a zaczyna — referowany — Strzemińskiego. Zob. np. J. Przyboś, *Teoria widzenia — Strzemińskiego*. W: *Sens poetycki*, s. 205–206: „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 »widzimi się« malarza, tzw. deformacja jest wtedy tylko uprawniona i uwierzytelniona, gdy jest faktem widzenia”.

świadczaniem” czy „abstrakcją”, jest tu ważne, ale uświadomienie sobie istoty sporu. Argumenty Strzemińskiego są Przybosiowi potrzebne, bo tylko one pozwalają mu dowieść wyższości Bonnard nad Hobbemą, przede wszystkim zaś – prawdziwości własnego widzenia poetyckiego, a także usytuować je w rzeczywistości pozaartystycznej. Dają bowiem nie tylko narzędzia opisu sztuki i rzeczywistości zarazem, ale i ich porządkowania. Z drugiej strony sprawiają, że jest to porządek wyraźnie progresywny. A więc „awangardowy”, nadto, nie dopuszczający do głosu – właściwych wielu twórcom – nastrojów znużenia różnorodnością konwencji i ich wyraźną cząstkowością.

Owca i stado, czyli konstruktywistyczne pryncypia

Opisany przypadek dotyczy nie tylko dylematów Strzemińskiego i Przybosia. To także – w pewnym uproszczeniu – dylematy całego konstruktywizmu polskiego. Dowodem wieloaspektowości pojęcia konstrukcji oraz fakt, że w rozumieniu sztuki poszczególne jego znaczenia w różnym czasie wysuwają się na plan pierwszy, także w funkcji postulatywnej. Pouczające są tu losy Peipera i „Zwrotnicy”. Andrzej Turowski, autor monografii polskiego konstruktywizmu, pisze:

W artykule *Miasto, masa, maszyna* określił Peiper pryncypia konstruktywizmu. [...] „Budowanie dzieł sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest tylko jedynie wymaganiem samej sztuki, ale jest potrzebą samego życia. Ułatwia życie, staje się podstawą możliwości gromadnego współżycia ludzi, reguluje stosunek człowieka do człowieka [...]. Dzięki tej swojej biologicznej roli potrzeba ładu przedostała się do wszystkich gałęzi działalności ludzkiej. Nauka jest porządkowaniem, polityka jest porządkowaniem, twórczość artystyczna jest porządkowaniem”⁴⁵.

Sztuka została zatem przez Peipera włączona w rząd dyscyplin – form działalności ludzkiej, które służą budowaniu ładu. Czyni to w sposób sobie tylko właściwy, niemniej zasada nadrzędna, funkcja społeczna, pozostaje ta sama. I jest to konstatacja wyjściowa do określenia Peiperowskiej koncepcji mianem konstruktywistycznej; ważna także dlatego, że przyjęcie takiego założenia uwalnia program Peipera od sprzeczności tkwiących w refleksji Przybosia i Strzemińskiego.

Peiper nie wierzył w uniwersalny język sztuki. Domagał się autonomii sztuki, a w jej ramach – poezji, zawzięcie tropił wszelkie „zanieczyszczenia” poezji elementami czy to malarskimi, czy muzycznymi. Dążył – i to dążenie dzielił ze Strzemińskim i malarzami konstruktywistami – do określenia swoistości uprawianej dziedziny sztuki. „Języki” sztuk były nieprzekładalne, wspólne natomiast było pojęcie konstrukcji jako związku elementów „swoistych” każdej z tych sztuk. Co wszakże miało leżeć u podstaw owej konstrukcji? Tu już odpowiedzi okazywały się różne.

Dla Peipera była to idea „organiczności konstrukcyjnej”, której nośnikiem okazuje się masa-społeczeństwo.

Jest to najcudowniejszy organizm [...]; złożony i precyzyjny w swym funkcjonowaniu jak maszyna; zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; [...] spajający coraz silniej jedność całości; wytwarzający ład najkunsztowniejszy, jaki można sobie

⁴⁵ A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji (1921–1934)*. Wrocław 1981, s. 38.

wyobrazić; [...] organizm, którego budowę i funkcjonowanie wszyscy widzimy i odczuwamy, organizm, na który nie patrzymy z zewnątrz, ale w którym tkwimy, organizm, który utrzymuje się z nami naszą osobą i pracą, organizm, który tworzymy życiem każdej naszej godziny⁴⁶.

Taka wizja organizmu społecznego może budzić – i budziła – zastrzeżenia. Ważny wszakże jest tu sam sposób argumentacji Peipera, a nie zasadność koncepcji. Nie przypadkiem mówi on o „idei”. Idea ta staje się także podstawą modelu dzieła sztuki, ponieważ jest gwarancją ładu, jedności dzieła, funkcjonalnej zależności jego elementów. Owa jedność okazuje się zasadą nadrzędną i konieczną⁴⁷, implikuje jednak – jak powiedziałby Witkacy – pewną wielość; co więcej – nie jest jednością, która sugerowałaby „budowę symetryczną, więc geometryczną, więc tę budowę, na zasadzie której porządkowane były dotąd dzieła sztuki i z której wyjść nie mogą”⁴⁸.

Jeśli więc przyjmiemy, że dzieło pełni wobec rzeczywistości funkcję modelującą (oczywiście pośrednio, poprzez kształtowanie świadomości społecznej), to owo modelowanie zyskuje u Peipera sens szczególny. Nie oznacza zależności jednokierunkowej. Postulat budowy artystycznej jest dla niego postulatem życia. Ale ani dzieło nie narzuca swego porządku życiu (choć przywołane w cytowanym fragmencie szkicu cechy organizmu społecznego są niewątpliwie pochodną Peiperowskiego rozumienia sztuki), ani nie jest życiu powolne, nie odtwarza rzeczywistości. Postuluje Peiper kreacyjność sztuki. Zarazem jednak, proponując ideę „organiczności konstrukcyjnej”, musi założyć, że dzieło ekwiwalentyzuje życie, rzeczywistość, w szczególności rzeczywistość społeczną.

Organizm „hipnotyzuje, oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instynkt ładu, potem nowy obraz ładu, potem nową ideę ładu”⁴⁹. Turowski, komentując to zdanie Peipera, przywołuje sąd Lama:

stopniowanie: „instynkt”, „obraz” i „idea ładu”, trafnie oddaje poszczególne fazy ewolucji świadomości awangardowej, rozwijającej się „od przecucia poprzez wizję do formuły pojęciowej”⁵⁰.

– z czym można się zgodzić, przyjmując wszakże, iż Peiper w cytowanym zdaniu tyleż określa ewolucję własnej świadomości, ile prezentuje wizję pożądaną ewolucji świadomości społecznej: od instynktu ładu do idei ładu. Proces ten dotyczy także artysty. W szkicu *Miasto, masa, maszyna* pisze Peiper:

Gdyby nawet wewnętrzne potrzeby sztuki nie wymagały odnowienia zasad konstrukcyjnych, ten nowy obraz ładu musiałby automatycznie przedłużyć się w świat twórczości artystycznej. Wewnętrzne potrzeby sztuki czynią ten proces pożądanym i wzywają do jego świadomego przeprowadzenia⁵¹.

⁴⁶ T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*. W: *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979, s. 19. BN I 235.

⁴⁷ Zob. *ibidem*, s. 18–19: „Poszczególne części dzieła pozostawać będą względem siebie w stosunku ścisłej zależności funkcjonalnej i ta zależność będzie jedyną jednością dzieła. Budowa dzieła sztuki stanie się znacznie bardziej skomplikowaną. Związek poszczególnych części stanie się coraz bardziej odległy, ale niemniej ścisły. Jedność dzieła nie będzie refleksem jedności tematu lub jedności schematu, ale rezultatem nieodwracalnego, organicznego układu jego części”.

⁴⁸ Peiper, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁰ Turowski, *op. cit.*, s. 39.

⁵¹ Peiper, *op. cit.*, s. 20.

Już teraz zatem, w tym wczesnym szkicu, wyraźnie rysuje się odmiennosc Peiperowskiego ujęcia relacji: sztuka – rzeczywistość społeczna, od tej, którą znamy z publikowanych nieco później szkiców Strzezińskiego. Wybiera bowiem Peiper rozwiązanie pośrednie: w jednej i drugiej sferze dostrzega tę samą zasadę ładu, budowania i ją czyni podstawą koncepcji dzieła. Do niej także odsyła proponowana zasada odpowiedności. Wnikliwie określa Turowski ten szczególnie w ramach konstruktywizmu status Peipera:

W tej wypowiedzi [tj. w tekście *Miasto, masa, maszyna*] zamknęły się wszystkie późniejsze i podstawowe napięcia konstruktywizmu. Wyzwalając się z dychotomii nurtu sztuki abstrakcyjnej wskazywał Peiper prawdziwą i nową płaszczyznę sztuki niwelującej antagonizm dziedzin działalności artystycznej i społecznej, kształtujących ostatecznie rzeczywistość. Autor artykułu postawił centralny problem nowej myśli konstruktywistycznej pogodzenia istnienia dzieła sztuki z negacją wyobcowanej sfery „wyższej działalności”. Określił niejako bieguny tej samej postawy, które w kilka lat później wyrażą się w teorii Strzezińskiego i Szczuki⁵².

Jedna kwestia wymaga tu dodatkowego wyjaśnienia. Czy bowiem porządek, ład są cechami, immanentnymi właściwościami świata? I czy „idea” ładu jest odkryciem i zarazem odbiciem owego porządku? Gdzie w takim razie miejsce postulowanej kreacyjności sztuki?

Peiper w logice widział narzędzie twórczego opanowywania i porządkowania świata. Z drugiej strony i on, co znamienne, mówi o widzeniu. O zrastaniu się widzeń. O narastaniu widzeń⁵³. I dla niego ważny pozostaje poznawczy aspekt sztuki. Próbuje w efekcie związać sztukę z procesem percepcji rzeczywistości, choć ma to dla jego koncepcji o wiele mniejsze znaczenie niż dla Przybosia. Mniej też w rezultacie poświęca mu uwagi. Poznajemy świat – powiada Peiper – całościami. Całościami coraz bardziej szczegółowymi i dlatego zasadą budowy poematu staje się układ rozkwitania – swoisty odpowiednik podmiotowej percepcji świata⁵⁴. Te całości to Przybosiove „obrazy”, choć Peiper starannie unika tego pojęcia. Mówienie o obrazie groziłoby bowiem nie tylko przejęciem języka służącego opisowi innej dziedziny sztuki, ale przede wszystkim – przypisaniem sztuce poetyckiej właściwości przynależnych malarstwu. Zamiast pojęcia obrazu proponuje więc pojęcie widzenia, co nie zmienia istoty rzeczy, wyraźniej nawet implikuje pamięć poznawczych źródeł sztuki i sugeruje prymat percepcji wzrokowej. Nie sposób nie zauważyć, że i Peiperowskie „widzenia” są w szczególności sposób „mentalne”, czyli – zgodnie z diagnozą Łapińskiego sformułowaną na użytek analizy poezji Przybosia⁵⁵ – stają się składnikiem pola fenomenologicznego. To „pojęcia” – twierdzi Przyboś. Doświadczenie i pojęcie. Dla Peipera wszakże nie ma tu dualizmu, tym bardziej – przeciwstawności. Te obrazy stanowią efekt doznania i zarazem są „mentalne”. Tylko dlatego mogą być „całościami”. Praca koncepcyjna umysłu jest bowiem równoczesna z postrzeganiem. Postrzegając, konstruujemy. I to odpowiedź na pytanie o porządek świata.

Sztuka nie istnieje w opozycji do świata, nie obowiązuje tu też zasada komplementarności. Przestrzeń sztuki jest obrazem świata istniejący w swia-

⁵² Turowski, *op. cit.*, s. 40.

⁵³ T. Peiper, *Poezja jako budowa*. W: *Pisma wybrane*, s. 216, 230.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 228–230.

⁵⁵ Łapiński, *op. cit.*

domości społecznej, której częścią jest świadomość artysty. Dlatego tak ważne miejsce w systemie Peipera przypada „intuicji”, „obrazowi”, wreszcie — „idei” ładu, które istnieją w społeczeństwie. I dlatego „doświadczenie” i „koncepcja” okazują się wedle niego — inaczej niż u Przybosia — niesprzeczne. Dla Przybosia „prawdziwy” oznaczało: zgodny z doświadczeniem wizualnym. Postulował więc powrót do doznania „czystego”, do „pierwotnego doświadczenia” wolnego od „martwych” schematów⁵⁶. Z tego względu tak bardzo interesowało go „międzysłowie”. Chciał przedstawiać świat w momencie stawania się w oku i wyobraźni człowieka — uważał, że „wrozumowana logika”, „pojęcie” (tj. także „martwa metafora”) fałszują widzenie, oddalają od „prawdy” doświadczenia podmiotowego. Oczywiście, choć Przyboś nie formułował tezy o jedności „doznania” i „abstrakcji”, odwrotnie — częściej je przeciwstawiał, to poezja jego — z perspektywy czasu — okazuje się świadectwem tej jedności, choć nieco inaczej niż w poezji Peipera realizowanej.

„Zrywam to słońce z wystawy sklepowej, wmyślam je w chochoły z woni kobiecej” — pisze Peiper⁵⁷. „Wmyślam” — miast fingowanej czynności fizycznej podmiotu wierszy Przybosia tu mamy proces czysto myślowy. Doznanie podmiotu nie jest „łączone” z przedmiotem, „przenoszone” na przedmiot i podmiot nie musi z tego procesu zdawać relacji. Jest z przedmiotem tożsame.

Srebro, skóra jezdni, pryska w boki auta,
wiozącego radość tłustą jak koło⁵⁸.

Logika i gramatyka, do których odwoływać musi się budowa poetycka, są może systemami umownymi, ale nie obawia się Peiper, że fałszują „doznanie”. Stają się integralnym składnikiem dzieła, podstawą całości, całość tę organizują jako całość właśnie. Są wyrazem twórczej woli i mocy człowieka. Jeśli nawet nie tłumaczą świata, to konstruują jego obraz, realizują ideę ładu⁵⁹. Jak wszystkie systemy tworzone przez człowieka, okazują się częścią kultury, oddalającej od natury. W procesie tym uczestniczy także sztuka⁶⁰. Taki sam bowiem okazuje się podmiot działań społecznych i artystycznych — kreacyj-

⁵⁶ Zob. J. Przyboś, *Realizm „rytmu fizjologicznego”*. W: *Linia i gwar*, t. 1, s. 139. Podkreśl. B. S.: „Rozwój widzenia, a więc i utrwalania tego, co się ujrzano, czyli malarstwa, zależy od dwóch czynników: od coraz ściślejszej obserwacji i od coraz większej wierności dla spostrzeżeń wzrokowych. Nikt [...] nie narysuje kija wetkniętego w wodę jako linii prostej, nie złamanej. Ponieważ tak kij widzimy, tak go wbrew wiedzy o tym, że nie przestał być prosty, rysujemy. Bo malarstwo jest sztuką oka, a nie zmysłu dotyku, zgodnie więc z prawdą oka przedstawia również złudzenia wzrokowe. Wyostrenie oka, coraz większa jego bystrość i chwytność dopiero wtedy przyczyni się do rozwoju malarstwa, jeśli bystrości towarzyszy śmiałość w odrzucaniu konwencji nabytych w ciągu lat nauki, a nie opartych na treści wrażeń wzrokowych”.

⁵⁷ T. Peiper, *Kwiat ulicy* (z tomu *Żywe linie*). W: *Pisma wybrane*, s. 303.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Zob. Peiper, *Poezja jako budowa*, s. 227–228: „Logika, pojmowana właściwie, nie jest nieprzyjacielem sztuki; byłoby błędem uważać ją za sojusznika realizmu czy naturalizmu; nie jest ona narzędziem odzwierciedlania świata; na odwrót. [...] jest ona narzędziem opanowywania i porządkowania świata. [...] logika może być węgielnicą budowy artystycznej. Może nawet być inspiratorką nowych planów budowy”.

⁶⁰ T. Peiper, *Droga rymu*. W: *Pisma wybrane*, s. 49.

na świadomość człowieka. Dlatego w programie Peipera twórczość artystyczna mogła znaleźć się obok nauki i polityki – dziedzin pracy ludzkiej, której istotą jest budowanie ładu.

Rozwiązanie takie niewątpliwie łączyć należy z konstruktywistycznym rozumieniem funkcji artysty czy – szerzej – bycia artysty w świecie: nakazem konstruowania, tworzenia, kreowania nowej rzeczywistości. W społeczności ludzkiej, w kulturze, na obrazie, w wierszu. Turowski w swej pracy o konstruktywizmie zwraca uwagę na wieloaspektowość terminu „konstrukcja”, w efekcie – wielość kontekstów, które uruchamia. Trzy z nich uznać trzeba za podstawowe dla samookreślenia się i zatem określenia konstruktywizmu polskiego, tak w synchronii – powiada Turowski – jak w diachronii.

Przed wszystkim konstrukcja uprawniała takie rozumienie twórczości, które było przeciwstawiane odtwórczości, naśladownictwu, reprodukowaniu. [...] W drugim znaczeniu pojęcie konstrukcji było określeniem kreacji, przeciwstawionej destrukcji. Konstrukcja pozwalała na zespolenie rozbitych i rozproszonych części, prowadziła do ukształtowania jedności dzieła artystycznego. Ujawniała się więc w działaniu, odnosiła do procesu artystycznego. [...] Wreszcie, [...] pojęcie konstrukcji utożsamiane było z ładem, porządkiem, organizacją – przeciwstawianymi chaosowi, bałaganowi, przypadkowości⁶¹.

Drugi i trzeci sens pozwala – nie tylko potencjalnie – rozszerzyć zakres stosowalności pojęcia „konstrukcja”. Objąć nim – jak czyni to Peiper (i nie tylko on) – wszelkie dziedziny kulturotwórczej działalności człowieka. Konstruujemy, tworząc nowe przedmioty materialne, formułując prawa, systemy naukowe, tworząc porządek społeczny, idee polityczne, wreszcie – tworząc sztukę. Szereg ten sugeruje możliwość uwzględnienia czwartego aspektu pojęcia „konstruowania”, aspektu, z którego bierze początek wątek produktywistyczny myśli konstruktywistycznej, tak ważny dla określenia konstruktywizmu rosyjskiego, choć istniejący także w polskim, szczególnie u Kobro, Strzebińskiego i Malewicza⁶².

Składniki tego szeregu, w swoisty sposób powołane przez działania konstruktywistyczne, posiadają bardzo istotną cechę wspólną. U podstaw wszystkich tych składników, włącznie z „konstruowanymi” przedmiotami materialnymi, tkwi idea ładu, całości, której elementy są z sobą funkcjonalnie powiązane. Najpierw bowiem jako idea konstrukcji przedmioty owe istnieją w świadomości człowieka. Urzeczywistniając zaś ją, w procesie poznawczym z powrotem do idei ładu dają się sprowadzić. Konstruująca świadomość podmiotu ludzkiego, tj. twórczego, okazuje się tu punktem wyjścia i punktem dojścia. Sedno rzeczy zaś zdaje się tkwić w konstruktywistycznym rozumieniu procesów poznawczych.

Trafnie notuje Turowski na marginesie komentarza do koncepcji Stażewskiego: poznaniu, związanemu z pragmatyką życia społecznego, przeciwstawia Stażewski akt poznania swoiście artystycznego, które

wynika ze zmysłowych zdolności podmiotu poznającego-twórcy, a realizuje się w pełni dzięki porządkującej funkcji umysłu. Tak rozumiany akt twórczy jest zorganizowanym, ustawnie kontrolowanym sposobem sensualno-racjonalnego ujmowania świata.

⁶¹ Turowski, *op. cit.*, s. 127–128.

⁶² Zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa 1979.

Związany z procesem konstruowania, wyraża się w działaniu nie tyle konstruującym przedmiot, co nadającym mu porządek. Pierwszy poziom tego zabiegu [...] jest ujęciem w „treści świadomości” elementów świata. (Strzemiński na tym poziomie nie odwoływał się do rzeczywistości, lecz do definicji obrazu). Drugi natomiast, właściwy poziom poznania artystycznego wskazywał już nie na rzeczy, lecz na sposoby funkcjonowania elementów i przedmiotów, które to sposoby w trakcie tego procesu mają się realizować. Artysta współczesny musi uświadomić sobie konieczność posłużenia się „wtórnym procesem konstruowania” [...]. Poznanie realizowane przez konstruowanie jest budowaniem porządku, jest twórczością wyrażającą się podporządkowaniem elementów wprowadzonych do obrazu, a motywowanych charakterem rzeczywistości. Stąd z jednej strony konstruowanie oparte jest na zmysłowej percepcji świata i metafizyce aktu, z drugiej zaś na racjonalizowanym schemacie matematycznych obliczeń, który jest wartością wniesioną do obrazu przez podmiot twórczy⁶³.

Elementy świata zewnętrznego nie istnieją dla podmiotu jako takie, w momencie percepcji stają się „treściami świadomości”. Dla Stażewskiego zatem rzeczą oczywistą jest, że swoisty proces konstrukcyjny dokonuje się już na tym, poprzedzającym niejako akt twórczy, etapie poznawczym. W efekcie sztuka musi stać się „wtórnym procesem konstruowania”.

Ze względu na to, że bezpośrednie poznanie całej pełni rzeczywistości jest niemożliwe, nie pozostaje nam nic innego jak arbitralne konstruowanie rzeczywistości [...].

— pisał Ortega y Gasset⁶⁴. Cytuję te słowa, by, uświadamiając różnicę, pokazać specyfikę myślenia konstruktywistycznego. Dla Peipera „arbitralne konstruowanie” nie jest efektem niedostatku naszych władz poznawczych. Jest właściwością procesów poznawczych, w szczególności poznania artystycznego. Ujęcie to pozwala Peiperowi, tak jak i Stażewskiemu, wyminąć niebezpieczeństwa wikłania się w kolejne opozycje i sprzeczności, które sprzecznościami pozostają, nawet jeśli nazwiemy je „dialektycznymi”.

Druga rzecz, czy dla poezji taka klarowność i jednoznaczność, swego rodzaju systemowość, nie mogą okazać się zabójcze. Fakt odchodzenia zwrotniczan od programu Peipera, a w końcu i samego Peipera, potwierdzały tę wątpliwość. Kolektywizm w sztuce działa przeciwko artystom. Rację miał Döblin, radząc Marinettiemu:

Niech Pan nie zapomina, że nie ma sztuki, lecz są tylko artyści, z których każdy rozwija się na swój sposób, i że z każdym trzeba się inaczej obchodzić. Nie ma żadnych literackich artykułów masowych czy uniwersalnych. [...] Niech Pan już więcej nie idzie na hodowlę stada; dużo przy tym hałasu, a mało wełny. Niech Pan wyprowadzi swą owcę w suche miejsce. I chroni swój futurizm⁶⁵.

Błąd taki, wpisany niejako w koszty przyjęcia czy formułowania programu konstruktywistycznego, Peiper popełnił. Strzemińskiego zaś i Przybosia „po-między” okazało się szczególnie płodne artystycznie. Nadto, obnażając jego „modernistyczny” rodowód, niekonsekwencje koncepcji artystycznej związane z przeświadczeniem o doskonaleniu się widzenia i wiarą w postęp

⁶³ Turowski, *Konstruktywizm polski*, s. 191–192. Podkreśl. B. S.

⁶⁴ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*. Przełożył P. Niklewicz. W: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Wstęp J. Szackiego. Wybór S. Cichowicza. Warszawa 1982, s. 155.

⁶⁵ C. Baumgarth, *Futurizm*. Przełożył J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 142.

w sztuce⁶⁶, możemy co najwyżej zaproponować „postmodernistyczną” świadomość skazania na wielość języków, przyjmowanych ze złą wiarą i rozbijających jedność podmiotu. Jedność i swoistość, które dla Przybosia były wartością podstawową. I w tym kontekście ambiwalencje istniejące w myśleniu poety uznać musimy – jak czyni to Bois, analizując przyczyny „*entre-deux*” Strzemińskiego – za swego rodzaju strukturalną konieczność.

⁶⁶ Zob. Przyboś, *Realizm „rytmu fizjologicznego”*, s. 140: „Jak idee Helmholtza muzyków, odkrycia fizjologów ośmieliły do doświadczeń malarzy. Doświadczenia te zmierzały do coraz wierniejszego przedstawiania wrażeń wzrokowych, a więc do coraz dokładniejszego realizmu malarskiego. Jedynie rzetelnego realizmu – nie zanieczyszczonego przymieszką niemalarskiej, niewzrokowej wiedzy o przedmiocie”.