

# Zdzisław Łapiński

---

## "Ja piszę, ty malujesz"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 39-48

---

1978

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zdzisław Łapiński

**„Ja piszę, ty malujesz”**

1

„Ja piszę, ty malujesz”, powiedział (*Chleb i róże*, 268<sup>1</sup>). Ale także: „czytając maluję” (*Tęcza na burzy*, 205).

Na ślad bliskiej więzi, jaka w poezji Juliana Przybosa połączyła sztukę słowa ze sztuką wizualną, trafić może czytelnik, nim jeszcze czytelnikiem się stanie, tzn. zanim podejmie interpretację znaczeniową zdań. Tomik *Sponad* przypomina nam (aż zbyt naocznie), że wiersz jeszcze przed ukształtowaniem się w przestrzeń semantyczną już jest przestrzenią — zestrojoną graficznie na płaszczyźnie.

Jednak rzecz nie tych spraw będzie tyczyła. Ani też tych podobieństw rodzinnych między poezją a plastyką, które sugerował Przybós w ostatnich swych książkach, kiedy słowo wspierało się o współwystępujący na kartce obraz. Utwory ilustrowane to rozdział osobny.

Chodzi raczej o taki wzajemny stosunek obu dziedzin sztuki, w którym słowo wytrąca obraz — malarski — z jego pozycji bytowej, pozbawia go sa-

Poezja  
i plastyka

---

<sup>1</sup> Cyfry po tytułach wierszy wskazują stronie *Utworów poetyckich* Juliana Przybosa (Warszawa 1971).

Malarskie  
reguły  
konkretyzacji

modzielności i przekazuje go nam w nowej formie istnienia, istnienia językowego, podczas gdy obraz, czy suma różnych obrazów, odciska piętno na imaginatywnej władzy utworu.

W niejednym wierszu Przybosia wizualność układa się w zgodzie z regułą malarską, ale nie określoną, lecz po prostu — malarską. Drobną akcją stowarzyszona z tymi motywami to czynność przerabiania danych widzenia w pewien trwały, choć czysto psychiczny wytwór. Najczęstszy gest — taki oto:

Uniósłszy ten krajobraz oprawiony w me ramiona  
zawieszę ci go na wietrze,  
by ożył.

Przyjmij go, proszę.

(Widokówka, 99)

Jakie jednak są te krajobrazy, gdy przestają być jednym z przedmiotów w odtwarzanym świecie, a stają się zasadą ustanawiającą wygląd owego świata? Skąd czerpie Przyboś wzory widzenia? Na kim — by sparafrazować jego własne, stawiane Mickiewiczowi, pytanie — na kim ćwiczył swe oko?

Przybosia  
wzory  
widzenia

Wpatrując się w pejzaże liryczne Przybosia powstałe u schyłku lat trzydziestych, w okresie jego pobytu we Francji, mamy poczucie, że wpisane jest w nie doświadczenie wzrokowe kogoś, kto mocno przeżył malarstwo uprzedniego półwiecza:

Blask lauru — całym drzewem nad głową  
i obłok tak świetlisty jak w dzień pożar...

Czy to ja przesuwam swój cień fiołkowy  
wzdłuż złocistych liczydeł słońca: wzdłuż cytryn,  
aby pojąć... lecz jak pojąć nieskończoność dwubłękitną:  
wniebowstąpienie morza?

(Czy uwierzysz, 110)

Kiedy zbliżamy się do ostatniej linijki tego utworu — „Ach, tylko oczami wierzę”, chciałoby się powtórzyć okrzyk Cézanne'a: „Monet to tylko oko! (...) Ale co za oko!”<sup>2</sup>.

Albo inny utwór, *Ląd* (108):

<sup>2</sup> Por. A. Vollard: *Słuchając Cézanne'a, Degasa i Renoira*. Tłum. K. Dolatowska. Warszawa 1962, s. 67.

Patrzę — obszar ze wzroku jak z kotwicy się zerwał!  
 Ustawiczne wybuchy zieleni — jak ustalę je dotykami,  
 jak oswoję je na drzewa?  
 Zamiast cieni — wir ciemności — dzikiej.

Patrzę — ze ziemi  
 wyprowadzę oczami — górę,  
 tak uderzeniem serca wzruszając jej granit,  
 by ten ład — w jednym skurczu — zaistniał?  
 ... jakby go piorun dopiero co zranił.

Nic — tylko zaczynająca wzburzonych fal linia.

Można przyjąć, że wiersz ten nie powstałby bez udziału malarza, o którym gdzie indziej mówi Przyboś, że — „gałązką kwitnącego migdału / przywrócił mi wzrok nad światem” (*Cztery strony*, 87).

Utwór ten prowadzi ponadto w kierunku jeszcze innej tradycji. Lepiej ją uwydatni kolejny wiersz, *Z morza na horyzont* (109):

Tu wszystko oczekuje pierwszego człowieka,  
 ludzie — nie odróżniam jeszcze ich twarzy od głazów,  
 oto wiatr pierworodny mnie dotknął,  
 wyspę pod stopy wezmę, rękami powtórzę,  
 świat rozstrzygnę na nowo,  
 od razu:

Udźwignąć, udźwignąć tę linię zastygającą a lotną  
 gór,  
 by stały się wyciągnięciem ramion nad głową!

Tradycję tę wolno chyba nazwać tradycją Cézannowską.

Oko Cézanne'a

## 2

„Ostatnie i najwyższe honory w dniu jego pogrzebu — wspomina Kornel Filipowicz — oddała mu natura. Pogoda była tego jesiennego dnia olśniewająca, niebo czyste, powietrze spokojne, barwy drzew — gorejące i mieniące się wszystkimi odcieniami czerwieni i złota. Kiedy trumna posuwała się powoli w górę, na cmentarz gwoźnicki — było tak jak w jego wierszach: cały widzialny dookoła świat był w ustawicznym ruchu, horyzont przesuwiał się, plany krajobrazu tasowały się, widok otwierał i zamykał, lasy nasuwały się na lasy, drzewa zbliżały się, okręcały jak w tańcu i odchodziły, aby za chwilę powró-

Natury pompa  
*funerbris...*

cić i ukazać w innym układzie jakąś nową, nie widzianą przedtem kreację swojej postaci. Wszystkie te elementy krajobrazu miały nie tylko kształty i kolory, odznaczały się także solidnymi właściwościami fizycznymi, miały swoją masę i ciężar, zdawały się wyzwalać z siebie energię. Wchodziły z sobą w związki, oddziaływały na siebie, mocowały z sobą, wypierały się, cofały, wznosiły i zapadały. Jakby jakiś wielki, naturalnych wymiarów model świata został nagle, na pokaz, uruchomiony i zaczęły w nim działać w przyśpieszonym tempie wszystkie góro- i przyrodotwórcze siły, te same, które w ciągu milionów lat kształtowały oblicze ziemi”<sup>3</sup>.

Powyższy, syntetyczny krajobraz, odczytany za Przybosiem przez powieściopisarza, porównajmy z wrażeniami, jakich historykowi sztuki dostarczyły pejzaże Cézanne’a (z drugiej połowy lat osiemdziesiątych):

i zapis  
percepcji  
pejzażu  
Cézanne’a

„Percepcja obrazu poczyna się od ogólnych plam barwnych, które w ciągu kilku sekund zamieniają się w zjawiska posiadające swoją objętość, w cząstki przestrzeni (...). Skutkiem działania gam chromatycznych wylaniają się drzewa, pagórki i ziemia, i formują się dosłownie na naszych oczach (...). W fazie końcowej, najważniejszej, konstrukcje kolorystyczne odrębnych składników zlewają się ponownie w jednolitą harmonię mas barwnych, cząstki pejzażu zespalają się i widz odbiera przestrzeń jako całościowy obiekt sferydalny (...). Chociaż jednak na zewnątrz panuje wzniosły spokój, to krajobraz pełen jest wewnętrznego ruchu i zmian. Składniki dalszych planów zaczynają się nieoczekiwanie wysuwać naprzód. Kształty trójwymiarowe nieco się obracają w przestrzeni i, jeśli skupimy na nich wzrok, ujawniają swą chwiejność”<sup>4</sup>.

Narzucony przez obraz rytm, w jakim go odbieramy, ulega gwałtownemu przynagleniu w latach dziewięćdziesiątych:

Rytm obrazu  
i odbioru

„W *Górze św. Wiktorii* (1906; Muzeum Sztuki im. Puszkina w Moskwie) powietrze, ziemia i drzewa zmieszane zostały

<sup>3</sup> K. Filipowicz, „Profile” 1970 nr 12; przedr. pt. *Krajobraz Przybosia*. W: Julian Przyboś. *Życie i dzieło poetyckie*. Pod red. S. Fryciego. Rzeszów 1976, s. 157.

<sup>4</sup> T. Piercewa: *Prostranstwiennyye i cwietyowyje postrojienija w piejzażach Siezanna*. W: *Zapadno-jewropiejskoje iskustwo u toroj połowiny XIX wieka*. Moskwa 1975, s. 159—160.

w jednym wicherze barw. Wzrok wyrywa na chwilę z płótna jakiś określony kształt, dostrzega przestrzenne położenie doliny, formy rozmieszczonych w niej domów, kępy drzew — ale w trakcie patrzenia wszystko zaraz się rozpada w wartkim podmuchu kolorów, w wiecznej transformacji materii. Jedyne góra św. Wiktorii zachowuje swój kształt, ale wśród otaczającego ją świata tylko ona jest tak długowieczna i niezmienna. Odnosimy wrażenie, że to, co działo się w tej dolinie u podnóża góry przez setki i tysiące lat: rozkwit i przekwitanie, wyłanianie się nowych form i rozpad dawnych, przemiany samego powietrza — odsłoniło się w jednym obrazie przed intuicyjnym wejrzeniem artysty”<sup>5</sup>.

Spośród wniosków, jakie podsuwają nam dwa powyższe świadectwa, chciałbym wybrać tylko najprostszy, dotyczący podobieństwa między ruchomymi głębinami Cézanne’a i Przybosia. Właściwa analiza porównawcza musiałaby pokazać, jakie następstwa dla odbiorcy ma fakt, że malarz ten organizuje swą przestrzeń głównie przy pomocy koloru, a poeta — przy pomocy gramatyki. Bowiem Przyboś posługuje się wprawdzie językiem także w jego funkcji nazywającej i bez tej funkcji nie mógłby się obejść, ale tym, co u niego przestrzeń naprawdę buduje — na podobieństwo Cézannowskiego koloru, który równocześnie „nazywa” barwę przedmiotu i współtworzy dookólną przestrzeń — jest semantyka form gramatycznych. Najbardziej zauważalne bywa działanie na przyimkach. Jednak orkiestracja form językowych jest znacznie bogatsza i obejmuje cały system przypadków gramatycznych. Otóż istnieje pogląd, według którego system przypadków byłby pochodny wobec stosunków przestrzennych. Bez względu na zasadność hipotezy lokatywnej, możemy stwierdzić, że Przyboś postępuje tak, jakby chciał przywrócić domniemany stan wyjściowy języka i sprowadzić bardziej rozwinięte funkcje do funkcji przestrzennych, redukując tym samym nasze kategorie pojęciowe do kategorii wizualnych. Dodajmy jeszcze, że jeśli przypadki ustalają u Przybosia we-

Kolor  
i gramatyka

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 164.

wnętrzną przestrzeń poetycką, to kierunkowość nadają jej składniki deiktyczne. Składniki te relatywizują świat wobec podmiotu — podmiotu spostrzeżeń i wypowiedzi.

Szczegółowsza analiza, wychodząca od powyższych obserwacji, ukazałaby swoistość rodzajową obu sztuk, wymagania, jakie narzuca materiał, i odkryłaby zapewne pod ogólnikowym wrażeniem zbieżności efektu estetycznego istotne jego zróżnicowanie. Ale wpieryw rozjaśnić należy jeszcze jedną kwestię.

### 3

Rozbieżność  
postaw  
twórczych

Zastanawia mianowicie, że za wspomnianą zbieżnością przeżyć estetycznych, jakie wynosi odbiorca, kryje się tak różna u obu artystów postawa wobec samego aktu twórczego.

Z wyznań Przybosa i ze wspomnień jego przyjaciół wyłania się wprawdzie osobowość skupiona bez reszty na dziele tworzenia — poezji i siebie, osobowość rygorystyczna, ale jest to zarazem ktoś, kto czuje współmierność środków i celu. Inaczej Cézanne. Tutaj informacje biograficzne przekazują wizerunek gwałtownika, borykającego się z niemożliwym.

„(...) świat się ufnie oczom powierzał”, mógł powiedzieć Przybós w utworze opiewającym narodziny wiersza (*Ciężar poematu*, 107).

I oczy Cézanne'a — chce je unieruchomić, wpatruje się z wysiłkiem, niemal do wytryśnięcia krwi, zwierzęco, chce cały zamienić się we wzrok.

Ramiona Przybosa, tak dobrze znane z wierszy i z fotografii — wyprzedzają go, wzniesione, w dążeniu ku krajobrazom, które przeżywa w marszu. Napięcia motoryczne, wyczuwane — aż po intonację — w jego poezji, są doznaniem piechura, który wie, jak łatwo jest biec i wdzierać się w głąb rzeczywistości. I ręce Cézanne'a, gdy „kotlet bierze do ręki i odry-

wa mięso od kości palcami”<sup>6</sup>, te same ręce, którymi rozbijał w drzazgi swe płótna i którymi, jak niemo-  
wa, próbował się wypowiedzieć:

„No więc, mam mój motyw (tu łączy dłonie) (...) Motyw to jest coś takiego (...) (tu powtarza swój gest, rozwiera dłonie z rozstawionymi palcami i znów je zbliża do siebie, powoli, powoli; potem je zwiera w coraz to mocniejszym splocie). No i mam go (...)”<sup>7</sup>.

Ręce Cézanne’a wypowiadają świat, który trzeba uchwycić, ujarzmić — ale na odległość, i żywio-  
łowość własnej natury, którą bierze się w karby, której nie zezwała się, by wtargnęła w świat odtwa-  
rzany<sup>8</sup>.

Ramiona  
Przybosia  
i ręce  
Cézanne’a

<sup>6</sup> Odnotowała to Mary Cassat; cyt. wg P. Cézanne: *Listy*. Zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald. Przekł. i przedm. J. Guze. Warszawa 1968, s. 205.

<sup>7</sup> Z rozmów, jakie Cézanne prowadził z Joachimem Gasquet; cyt. wg A. Stokes: *Cézanne*. London bd, s. 2—3.

<sup>8</sup> Jak zauważa Meyer Schapiro (*Paul Cézanne*. New York 1952): „W wielu jego płótnach oglądany z wysoka krajo-  
braz odcięty został od widza równoległe biegnącymi na pierwszym planie barierami lub odgrodzony skałą czy drze-  
wem. (...) Często też sam teren, sięgający daleko w głąb, jest poszarpany i trudno dostępny, pozbawiony wyraźnych szlaków, oznaczonych drzewami i budynkami, jakie w naj-  
wcześniejszym pejzażu zachodnim wiodły nas wzdłuż i wszerej  
ziemi. Wyodrębniona i podziwiana przez Cézanne’a przy-  
roda istnieje głównie dla oka. Nasze pożądanie czy nasza  
ciekawość znajdują tu niewiele pożywki dla siebie. (...) Nie  
znaczy to jednak, iż żaden impuls nie popycha nas, byśmy  
poddali całą przestrzeń badaniu. Ale badamy ją wyłącznie  
przy pomocy wzroku”. Trafność tych uwag jest bezsporna.  
Wątpliwość budzi dopiero dalszy komentarz: „jest to prze-  
strzeń, która zaspokaja Cézannowską potrzebę oderwanego,  
kontemplatywnego stosunku do świata. Stąd ów niezwykle  
spokój, jaki panuje w tak wielu jego widokach — rzeczy-  
wiste s tłumienie pożądan” (s. 14). Dosyć skandaliczny roz-  
dzwięk w objaśnieniach do dzieł Cézanne’a, konflikt między  
poszukiwaczami kontemplacji a poszukiwaczami dramatu jest  
zapewne pochodny wobec decyzji co do samego przedmiotu  
dociekań — czy będzie nim określony moment w naszym  
odbiorze dzieła, moment, który uznamy za konstytutywny  
dla obiektu estetycznego, czy też rozszerzymy nasze docie-



Tortury duchowe Cézanne'a w obliczu rzeczywistości, ich fizjologiczny, barokowy wyraz, jaki dochodzi do nas z różnych relacji, to przejmujący dowód, że technika (malarska) może być metafizyką i że żadna inna metafizyka dla artysty — jako artysty — nie istnieje.

Sądzę, iż dramat i wielkość Cézanne'a nie zostaną strywalizowane, jeśli owe treści techniczne uznamy za podstawowe. W jego wizji malarskiej kryje się pewna prawda o naszym widzeniu, która ujawniona została i sformułowana zaskakująco późno — dopiero przez psychologię eksperymentalną naszego stulecia. Prawda ta mówi, że sytuacją wzorcową jest dla czynności percepcyjnych sytuacja widza aktywnego, poruszającego się w przestrzeni i dokonującego ręcznych działań na rzeczach.

Następstwa tego mogą być dla malarstwa zabójcze, jeśli chce ono szukać nie warunków przygodnych czy odświętnych widzenia, ale jego fenomenologicznej istoty. Tragedią Cézanne'a było, że za wszelką cenę pragnął uchwycić i utrwalić tę właśnie istotę. Jeżeli jej nie osiągnął, to wszakże zbliżył się do niej bliżej niż ktokolwiek przed nim czy po nim.

W jego obrazach żywo się wyczuwa tłumione napięcia. Wbrew kontroli narzuconej przez artystę mięśniom własnego oka, pracują one niestrudzenie. W rezultacie jest tak, jakby aktywność widza przeniosła się na zewnątrz a nieruchomy świat wykonywał za oglądającego go malarza gwałtowną gestykulację.

Wydaje się, że poprzez twórczość Cézanne'a i Przybosa można dobitnie ukazać całkowity przewrót, jaki w podziale uprawnień między malarstwem a poezją dokonał się od czasów Lessinga. Skoro

Aktywna  
percepcja a  
poszukiwanie  
istoty

Przewrót anty-  
-Lessingowski

---

kania na bieg równoprawnych momentów, na całość zdarzeń percepcyjnych. Trzeba tu wyznać, że opowiadając się za tą drugą koncepcją, występujemy przeciwko uznanym autorytetom w zakresie wiedzy o Cézannie, wśród nich zaś przeciw uczonym tej miary co Karl Badt.

jednym z zadań sztuki jest przedstawiać rzeczywistość znieruchomiałą, poza wymiarem czasu, rzeczywistość przedmiotów, to oczywiście tylko malarstwo ma po temu właściwe narzędzia. Literatura natomiast musi rozstrzygnąć antynomię, jak przy pomocy następujących po sobie słów uchwycić rzeczy, które znajdują się obok siebie, równocześnie. Kiedy jednak przyjmiemy, że wszelkie zjawiska ujęte za pośrednictwem zmysłów docierają do nas sukcesywnie, wówczas wspomniana antynomia wędruje z kartki papieru na płótno. Odtąd poezja rozporządza instrumentem opisu, opisu sensorycznego, a więc rozwijającego się w czasie, tak jak i jego przedmiot. A to, że nasze spostrzeganie powierzchni płótna także przebiega następczo, wprowadzie nieco łagodzącej wewnętrzną sprzeczność utworu malarzkiego, lecz pod warunkiem, że ten współczynnik zdarzeń wzrokowych celowo będzie wykorzystany. Zerwanie z fikcją pozaczasowej percepcji — w życiu i w sztuce — nastąpiło już wcześniej i była w tym wielką zasługą impresjonizmu, ale dopiero Cézanne stanął z pełną wiedzą wzrokową przed faktem, że obraz musi się liczyć także z czuciowo-ruchowymi właściwościami naszych spostrzeżeń.

Łatwość Przybosiowego współzycia z pejzażem nie jest bez związku z jego odkryciem, że właśnie liryka — na mocy prawideł spostrzegania i zasad języka — przeznaczona została, by wypowiedzieć to, co plastycy nazywają „motywy”.

Jan Józef Lipski napisał kiedyś mniej więcej tak — że dopiero Przyboś rozwiązał zagadnienie tzw. poezji opisowej, rzecz, która od epoki Lessinga wydawała się niemożliwa<sup>9</sup>. Ten sąd Lipskiego, z pozoru skrajny, jest — jak zawsze u tego krytyka — oparty na bardzo trzeźwych przesłankach. Istotnie, Przyboś — nie on jeden wprowadzie, ale z największą

Odrzucenie  
i odkrycie  
antynomii

<sup>9</sup> J. J. Lipski: *Próba klasycyzmu*. „Współczesność”, 1961 nr 19, s. 5.

chyba konsekwencją — uchylił antynomię. Zamiast opisywać „opowiadał”, jak pisze Ważyk, „wąwóz, polaną, las”<sup>10</sup>. Natomiast Cézanne antynomię dostrzegł tam, gdzie nikt jej przed nim nie domyślał się nawet — i usiłował jej sprostać.

\* \* \*

Malarstwo jest dla Przybosia czynnością poznawczą, próbą świadomości wzrokowej; podobnie poezja, ma ona uobecnić bezpośrednie dane, wśród których probierczą rolę pełnią spostrzeżenia.

Ale uobecnić, to nie tylko dostarczyć wiedzy, to także zaprawić w pewnej umiejętności i wreszcie uczynić z dzieła poetyckiego jedno z wcieleń naszego istnienia — istnienia w środowisku słownym, które swoją energią, swym rytmem zmysłowo doznawanym, odtwarza i porządkuje nasze istnienie w środowisku biofizycznym. Dlatego też w ostatecznym rachunku nie artysta, który rzutuje czasoprzestrzeń na dwuwymiarową płaszczyznę, ale artysta ową przestrzeń organizujący — będzie dla Przybosia wzorem, gdy da jedną z najtrafniejszych swych autodefinicji. Definicja ta warta jest odrębnych rozważań. Tutaj można ją tylko przytoczyć: „poeta przestrzeni — prearchitekt” (*Rzut pionowy*, 208).

Istnienie  
w słowie  
i organizacja  
przestrzeni

<sup>10</sup> A. Ważyk: *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 147.