

W opracowaniach o sztuce i krytyce artystycznej refleksja krytyczna Juliana Przybosia postrzegana jest przede wszystkim w kontekście jego walki o rehabilitację oraz zachowanie dorobku i myśli o sztuce Władysława Strzemińskiego. Spojrzenie to, choć ze wszech miar słuszne, wydaje się jednak niepełne. Przyboś faktycznie był żarliwym „wyznawcą” wizji sztuki Strzemińskiego, ale zarazem równie gwałtownie protestował przeciwko recepcji w Polsce tasyzmu, słynął z wielowątkowych polemik, ponadto rozwijał utopijną koncepcję architektoniczno-społeczną przestroni nasyconej pierwiastkiem estetycznym, w końcu mierzył się z przewartościowaniem w sztuce lat 60. XX wieku, które tyleż go zaskoczyło, co rozczarowało.

W pewnym stopniu jednowymiarowy obraz Przybosia-krytyka utrwalił się na skutek braku opracowania jego działalności w tym obszarze. Brakuje zresztą nie tylko tego typu omówienia, ale też osobnego wyboru tekstów krytyczno-artystycznych autora *Z ponad*. Jedynie część z nich trafiła do zbioru tekstów *Linia i gwar*, wydanego jeszcze w 1959 roku¹. Kolejne z nich można odnaleźć w antologii *Pisma rozproszone*, wydanej w 2019 roku². Inne nadal pozostają rozrzucone po czasopiśmie.

Gdyby chciało się wskazać tekst stanowiący manifest postawy poety jako krytyka sztuki w międzywojniu, to będzie nim opublikowany na łamach trzeciego numeru „Linii” w grudniu 1931 roku *Unizm*, napisany zresztą na prośbę Strzemińskiego³. Autor wpisał się wówczas w model krytyki, wyróżnionej przez Wiesława Juszcza jako krytyka „komentująca”, którą można określić jako subiektywną, podmiotową i impresyjną⁴. W świetle tej koncepcji krytyk podąża śladem artysty, wychodzi od dzieła, nadaje mu sens i w pewnym

stopniu je współtworzy. Opowiada się po stronie twórcy, jest nastawiony entuzjastycznie i stara się wyeksplikować jego intencje. Wkrótce Przyboś bronił Strzemińskiego nie tylko z uwagi na tkwiące w jego teorii sztuki ziarna określonych wartości, lecz także w opozycji do – postrzeganej jako zaściankowa – koncepcji sztuki narodowej, rozwijanej w kręgu oficjalnego mecenatu państwowego II Rzeczypospolitej⁵. Wiedziony popularnym w owym czasie hasłem poszukiwania „stylu narodowego”, sugerował nawet, że to właśnie propozycje Strzemińskiego są najbardziej narodowe, gdyż własne, a nie zapożyczone stylistycznie i ślepo naśladowane, ewentualnie jedynie ikonograficznie wzbogacone pierwiastkami rodzimymi⁶. Plasującą się dokładnie w opozycji do pogardliwie traktowanej sztuki oficjalnej koncepcję unizmu postrzegał jako oryginalne osiągnięcie polskiej sztuki i logiczną konsekwencję przemian sztuki współczesnej. Co więcej, uznał wówczas, że estetyka unistyczna mogłaby być modelem dla form przedmiotów użytkowych, wystroju wnętrz i architektury. Znamienne jest to, że wymienione tu argumenty: o oryginalności unizmu, o odrzucaniu form sztuki obcej i o utylitarnej funkcji sztuki będą powracać z żelazną konsekwencją w krytyce sztuki rozwijanej przez Przybosia po II wojnie światowej.

Zanim Przyboś ujawnił się jako powojenny propagator idei Strzemińskiego, w pierwszych latach po wyzwoleniu zabrał głos w dyskusjach o temacie malarskim i realizmie w malarstwie, atakując zwłaszcza Tadeusza Dobrowolskiego. Buntował się wobec – jego zdaniem – upraszczającej

¹ Przyboś 1959.

² Przyboś 2019.

³ Przyboś 2019: 97–99.

⁴ Juszcza 1973: 18.

⁵ Szyderczy ton na temat zaściankowości w sztuce polskiej pobrzmiewa w artykule pt. *Huculę sztuki*, opublikowanym w „Głosie Porannym” w 1932 roku: „Kto ośmiela się nawiązywać do kubizmu, kumać się z malarstwem francuskim! Obrza to boska i zberezienstwo! A nasza, swojska, krowa krasula – to co? To pies?! Namalować-że ją, solidnie, a z wymieniem jak się patrzy!”. Przyboś 2019: 99.

⁶ W tych kategoriach Przyboś oceniał koncepcję unizmu Strzemińskiego na łamach „Linii” w 1931 roku. Przyboś 2019: 98.

interpretacji przestrzeni wewnątrzobrazowej, forsowanej przez Dobrowolskiego, opartej na normie jeszcze XIX-wiecznej. W jego opinii należało uwzględnić inne sposoby budowania przestrzeni malarskiej, wypracowane przez postimpresjonistów i kubistów. Podając przykład Bonnarda nawoływał do „próby oka” i domagał się konfrontacji nie tylko z Dobrowolskim, ale także z zaangażowanym w tę dyskusję Jackiem Woźniakowskim⁷. W ten sposób pierwsze powojenne teksty wzbudziły trwałą w pisarstwie Przybosia o sztuce skłonność polemiczną. Będzie on uczestnikiem sporów wokół sztuki na różnych poziomach refleksji krytyczno-artystycznej. Głośne i nieco późniejsze polemiki, do których będzie jeszcze wypadało powrócić, dotyczyć będą samej krytyki artystycznej i sposobu jej uprawiania, a także kierunku przemian sztuki nowoczesnej.

W 1951 roku Przyboś powrócił do Krakowa po kilku latach pobytu w Szwajcarii, gdzie pracował w służbach państwowych jako dyplomata. W wieku 50 lat poeta objął stanowisko dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, które piastował do 1955 roku. Z jego lat krakowskich pochodzi wspomnienie Jerzego Tchórzewskiego, w którym odmalował on portret literata, utrzymującego zażyłe stosunki z kręgiem krakowskich artystów nowoczesnych⁸. Przyboś odwiedzał artystów w ich pracowniach, spotykał się z nimi w kawiarniach, brał udział w „wystawnych” okazjach towarzyskich, takich jak imieniny Tadeusza Kantora, „urodziny” Jonasza Sterna (celebrujące jego „powtórne” symboliczne narodziny) czy wieczorki towarzyskie u Marii Jaremy i Kornela Filipowicza, podczas których toczył dyskusje o sztuce z Dunikowskim, Pugetem czy Kantorem. Ten rys towarzyski Przybosia zaprzyjaźnionego z krakowskimi „nowoczesnymi” jest o tyle ważny, że w samej już krytyce będzie on wkrótce polemizował z Mieczysławem Porębskim i Tadeuszem Kantorem na temat kierunku, jaki obrała w kraju sztuka nowoczesna w okresie poodwilżowym.

Najpierw więc w kręgach towarzyskich, a wkrótce na łamach czasopism Przyboś ujawnił się jako żywo zainteresowany sztuką współczesną komentator, aktywnie uczestniczący w jej ocenie, toczący o nią spory, które Tchórzewski nazwał wręcz „zażartymi bojami”. Malarz podkreślał, że największy sprzeciw budzili w pocie plagiatorzy, wykorzystujący osiągnięcia innych, których traktował jako samozwańcych nowatorów i bełkotliwych awangardzistów. Walczył więc ze sztuką

nieautentyczną i kopiowaną z gotowych obcych wzorów⁹. Krótko mówiąc, nie znosił naśladownictwa i zdecydowanie je odrzucał. „Dzieło artysty powinno być, według Przybosia, «samoswoje» – jeśli takie nie jest, nie jest po prostu twórczością” – to jeszcze jedno dosadne świadectwo Tchórzewskiego¹⁰. Za „samoswoją” należałoby uznać twórczość samodzielną i autentyczną – to były niepodważalne kryteria wartościowania, które doszły do głosu w tekstach krytyka w latach 50., w momencie, gdy zaczął pękać kreowany przez władzę monolit kultury socrealistycznej.

Jaskrawym przykładem wypominania polskim twórcom, szczególnie w malarstwie, prowincjonalizmu i płytkiego naśladownictwa awangardy nowoczesnego malarstwa są rozważania Przybosia wokół Wystawy Młodej Plastyki z 1955 roku¹¹. Poeta dostrzegł i pochwalił fakt, że młodzi odcinali się od nakazów socrealizmu, przeciwstawiając się zarówno „sentymentalno-dydaktycznym obrazkom, jak i monumentalnym «kobyłom» historyczno-współczesnym”. Ale już ich programowy sprzeciw wobec postimpresjonistycznego koloryzmu budził w nim reakcje ambiwalentne. Paradoksalnie wobec własnych korzeni awangardowych Przyboś patrzył na osiągnięcia polskiego koloryzmu z uznaniem, pamiętając dobrze, że w sporze z piewcami sztuki narodowej z okresu międzywojnia kolorysty i awangarda znaleźli się w tym samym obozie marginalizowanej opozycji. W jego spojrzeniu na koloryzm w żadnym stopniu jednak nie zagrał czynnik sentymentalny wobec tego niegdyśszego przymierza dwóch formacji o zupełnie odmiennych preferencjach estetycznych, lecz autentyczny podziw dla stylistycznej odrębności i różnorodności wypracowanej przez polskich kolorystów na gruncie postimpresjonistycznych inspiracji. W tym sensie jasne było dla niego, że ci najlepsi, do których zaliczał Cybisa, Eibischa, Pronaszkę i Taranczewskiego, już dawno weszli na grunt własnego, indywidualnie traktowanego stylu i od dawna nie mieli już nic wspólnego z „receptami francuskimi”, co im przecież w międzywojniu nieustannie zarzucano. Tymczasem w malarstwie młodych dostrzegał nieuzasadniony bunt wobec koloryzmu, który zamiast prowadzić do konstruktywnej korekty, przyjął postać walki z kolorem jako takim. Malarstwo młodych postrzegał jako „brudne, szare, ziemiste”, gdyż skażone

⁷ Przyboś 1959: 121–126.

⁸ Tchórzewski 1976: 216–219.

⁹ Tchórzewski 1976: 219–220.

¹⁰ Tchórzewski 1976: 220.

¹¹ Przyboś 2019: 205.

naśladowaniem zachodnich wzorów na podstawie kiepskiej jakości czarno-białych reprodukcji.

Surowa ocena wystawy w Arsenałe wywołała sprzeciw części krytyki. Polemika z Marcinem Czerwińskim przyniosła postulaty poprawy jakości języka opisującego sztukę i przemyślenia sposobu uprawiania krytyki¹². Przyboś przestrzegał przed pułapkami zawitych, niezrozumiałych sformułowań, z nowomową i bełkotem, które zamiast wyjaśniać dzieło współczesnego artysty, zaciemniają go, wzbudzając tumult pseudointerpretacji. Upominał się nie tylko o urodę języka, ale także o jego bezpośredniość. Domagał się ponadto (wprost atakując Czerwińskiego) uważnej lektury tekstów, aby polemika mogła opierać się na argumentacji i odpowiedzialności za słowo¹³.

Nacisk na oryginalne jakości dzieła sztuki widać natomiast w innym tekście z 1955 roku, napisanym przy okazji wystawy rysunków Adama Marczyńskiego w krakowskim Pałacu Sztuki¹⁴. U Marczyńskiego uwagę krytyka przykuwa „przewrażliwa, znikliwa, aluzyjna kreska”, znana mu wcześniej z jego ilustracji utworów poetyckich. W najnowszych pracach krakowskiego artysty dostrzega zmianę sposobu widzenia. W barwnej monotypii artysty pt. *Okno wiejskie* Przyboś podziwia „śmiałe oderwanie konturu od plamy barwnej” i „widzenie rozwijające się wśród kształtów wzajemnie się nie tylko kontrastujących, ale przekształcających dzięki grze kolorowego światła i cienia”. To podejście określa w duchu *Teorii widzenia* Strzemińskiego – jako nową zdobycz świadomości wzrokowej.

Sposób interpretowania rysunków Marczyńskiego jest jaskrawym dowodem na to, że od twórcy unizmu Przyboś czerpał znaki orientacyjne do poruszania się po terytorium sztuki tego czasu. W dziele teoretycznym Strzemińskiego odnalazł przekonującą koncepcję przemian form sztuki skorelowanych ze zmiennością świadomości widzenia. Stanowiła ona dlań wyznacznik wartościowania, którego nie wahał się użyć z pełnym przekonaniem jako nie tyle bierny obserwator sztuki, ale raczej jako czynny propagator określonych wartości. Jak dowodzi Piotr Juskiewicz, Przyboś, choć wypracował

subiektywny wzorzec odbiorczy sztuki na podstawie rozważań Strzemińskiego, dążył zarazem do jego obiektywizacji, wspierając się chociażby nauką o percepcji¹⁵. Teoria Strzemińskiego była dla Przybosia osiągnięciem godnym kontynuacji, co jednak nie oznacza to, że był on ideologiem neokonstruktivistycznej doktryny. Propozycje Strzemińskiego potraktował raczej jako wzorzec dążenia ku niezależności myślenia i samodzielności praktyki artystycznej.

Spojrzenie Przybosia wynikało nie tylko z konsekwentnego podkreślania rangi dokonań Strzemińskiego, ale także z orientacji w tendencjach sztuki zachodniej, nabytej podczas wizyt w Paryżu. Należałoby krótko przypomnieć w tym miejscu okoliczności pobytów poety nad Sekwaną¹⁶. Po raz pierwszy wyjechał do Paryża na początku 1937 roku na roczny pobyt w ramach stypendium rządu polskiego. Przebywał tam ponownie od listopada 1938 roku, tym razem na stypendium literackim przyznany przez rząd francuski, do Polski wrócił dopiero w połowie lipca 1939 roku. Ponownie w Paryżu pojawił się w październiku 1948 roku w okresie pełnienia wspomnianej już służby dyplomatycznej w Szwajcarii. Potem peregrynacje nadsekwańskie zagęszczają się: odwiedza Paryż we wrześniu 1956 roku, ponownie jest nad Sekwaną w maju 1957 roku w związku z pokazem prac Kobro i Strzemińskiego na wystawie sztuki abstrakcyjnej w Galerii Creuze¹⁷. Wówczas klaruje się pomysł zorganizowania tam wystawy całej polskiej awangardy konstruktywistycznej. Jesienią Przyboś przebywa w Paryżu w związku z przygotowaniem do tej ekspozycji, zatytułowanej „Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce”, otwartej w połowie listopada 1957 roku w Galerii Denise René. Do kraju powraca w ostatnich dniach grudnia 1957 roku.

Przy okazji wyjazdów do stolicy Francji w drugiej połowie lat 50. Przyboś rozprawiał się z mitem artystycznego Paryża. Podążał przy tym pod prąd wobec większości krajowych komentatorów, gdyż nie poddawał się łatwo legendzie „stolicy sztuki” o liczbie galerii równej liczbie dni w roku, jak to ujął w 1958 roku Zbigniew Herbert w pierwszych miesiącach swojego dwuletniego pobytu nad Sekwaną¹⁸. Przeciwnie, galerie te – pisał – były okupowane przez handlarzy i spekulantów, nie warto było poświęcać im czasu i uwagi. W obszernym

¹² Przyboś 2019: 224–225.

¹³ W podobnym tonie w nieopublikowanym tekście z około 1966 roku pt. *Słowo o języku krytyki malarskiej* Przyboś zarzuca językową dezynwolturę Mieczysławowi Porębskiemu, piszącemu o Andrzeju Strumille. Dziwi go wówczas język „metafor, hiperbol i peryfraz”, który jego zdaniem jest niejasny i na domiar złego nic nie znaczący. Przyboś 2019: 930–931.

¹⁴ Przyboś 2019: 203–204.

¹⁵ Juskiewicz 2005: 217.

¹⁶ Duk 1976: 434–537.

¹⁷ Chodzi o wielką wystawę *50 lat malarstwa abstrakcyjnego* przygotowaną w Galerii Creuze w Paryżu w maju 1957 roku z okazji wydania przez Michela Seuphora *Dictionnaire de la peinture abstraite*.

¹⁸ O Zbigniewie Herbercie jako krytyku sztuki zob. Pyzia, Ruszar 2020.

artykule *Maj malarski w Paryżu czyli owies i ryż* z 1957 roku za Seuphorem powtarzał, że w Paryżu jest wszystkiego za dużo – „za dużo obrazów i rzeźb, za dużo książek, za dużo sztuk teatralnych”¹⁹. Przyboś patrzył na Paryż realistycznie, zapewne uodporniony na mirażę tęsknot za Zachodem po tym, jak lata stalinowskie spędził w Szwajcarii. W tym sensie górował nad innymi komentatorami z krajowej sceny artystycznej, gdyż był dobrze zorientowany w meandrach paryskiego życia artystycznego, a zarazem pozostawał wobec niego zdystansowany i oceniał go chłodno. Wielką liczbę artystów nad Sekwaną skomentował następująco: jeśli nawet zestawimy obok siebie tysiąc malarzy, to będzie wśród nich liczyć się tylko jeden. W centrum uwagi poeta stawiał wówczas unikatowość i ponadprzeciętność jednostki, a na marginesie obserwacji artystycznego Paryża pisał o wyjątkowości i rzadkości prawdziwej sztuki, której trzeba wypatrywać niczym „ziarnka ryżu w korcu owsa”. Jego zdaniem, w przeważającej większości współczesnego malarstwa panował „chaos, bezkierunkowość i błazenada”, bez ogródek donosił o nagromadzonej w stolicy Francji wielkiej ilości szmiry i knociarstwa, słowem – to owies przeważał w Paryżu, a nie ryż.

Perspektywa paryska pozwoliła jednak Przybosiowi wejść w dyskusję o najnowszych dążeniach w sztuce oraz znaleźć punkty odniesienia dla uaktualnienia swych sądów i ocen. Fascynowała go paryska celebrycja „belle époque”, którą niemal na każdym kroku dostrzegał w modzie, w stylu bycia, w filmie czy na wystawach. Kiedy jednak zetknął się po raz pierwszy bezpośrednio z tasyzmem, szybko uznał ten nurt za ślepią uliczkę współczesnego malarstwa²⁰. Tasyzm początkowo kojarzył mu się z „pointyлизmem abstrakcyjnym”, gdzie plama barwna została „uwolniona od służebności” i zaistniała sama dla siebie. Widział w tym zresztą dalekie echa późnego Moneta, którego *Les Nymphéas* podziwiał w Orangerie. Jednak nie tylko z pointyлизmem poeta wiązał tasyzm, lecz dostrzegał też jego związek z nadrealizmem, ale nie malarskim, lecz poetyckim, spod znaku „écriture automatique”. Absolutna przypadkowość, nieograniczony chaos, „święty nieład” – oto ideały poetyckiego nadrealizmu, które Przyboś widział w tasyzmie, a poprzez analogię do poezji, nazwał go nawet „malowaniem automatycznym”. Krytyk oceniał tę praktykę jednak negatywnie. „Nigdy jeszcze w dziejach malarstwa nie

prowokowano tak do hazardu i nigdy z większym wysiłkiem nie robiono tak byle czego” – pisał. Tak rozumiany tasyzm uznał za zaprzeczenie wszelkich zasad kompozycyjnych i negację dotychczas znanych form sztuki malarskiej. Inne cechy tasyzmu, takie jak demonstracja samej materii malarskiej i „obnażanie materiału malarskiego”, nie złagodziły stanowiska krytycznego poety. Ostatecznie uznał tasyzm za kierunek bezpłodny, gdyż nie rozwijający widzenia. Natomiast zbliżone efekty dostrzegał w niektórych przedwojennych jeszcze pracach Karola Hillera, którego nazwał nawet „pretaszystą”, ubolewając, że żaden ze współczesnych malarzy nie poszedł jego śladem, lecz wszyscy szukali wzorów obcych.

Przez pryzmat paryskich spostrzeżeń Przyboś spojrział też na tasyzm w polskim malarstwie jako na najnowszą modę i przejaw nowinkarstwa. W jego przekonaniu w rezultacie bezkrytycznej recepcji tasyzm hamował możliwości rozwoju sztuki w Polsce i odwracał uwagę artystów od spuścizny polskiej awangardy. Uważał ponadto, że nurt ten, który określał pogardliwie „plamkarstwem”, sam w sobie jest dowodem kryzysu myśli plastycznej, gdyż w swej programowej celebrycji przypadku i samej czynności malowania zaprzecza idei postępu świadomości wzrokowej, a także jest zjawiskiem niebezpiecznym, gdyż zagraża jakości form użytkowych, powstających na bazie doświadczeń malarstwa²¹.

Negatywny stosunek do tasyzmu Przybosia doszedł do głosu we wspomnianej już polemice z Porębskim i Kantorem z 1957 roku, która rozwinęła się przy okazji II Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Jej ciężar gatunkowy wynikał stąd, że dotyczyła kwestii newralgicznej – kierunku rozwoju sztuki w Polsce²². Zdaniem Piotra Piotrowskiego, spór Przybosia z Porębskim i Kantorem był w jakimś stopniu przejawem różnic pokoleniowych, a co za tym idzie – było to starcie różnych koncepcji tradycji nowoczesności. Porębski i Kantor utrzymywali mianowicie, że oparta na racjonalnych podstawach tradycja konstruktywistyczna przynależy do minionej epoki, która odeszła wraz z II wojną światową, a współczesny świat wymaga uwzględnienia pierwiastka irracjonalnego, wyobraźni i instynktu. W sensie artystycznym ten kierunek eksploracji rzeczywistości wyrażały dokonania i kontynuacje nadrealizmu, do których adwersarze Przybosia zaliczali – zresztą trafnie – tasyzm. W momencie kiedy spór ten wybuchł, kierunek poszukiwań większości artystów nowoczesnych

¹⁹ Przyboś 1959: 217.

²⁰ Po raz pierwszy krytyk omawiał tasyzm w artykule *Nowiny malarskie* napisanym po pobycie w Paryżu we wrześniu 1956 roku. Przyboś 1959: 198–206.

²¹ Przyboś 2019: 283.

²² Polemikę tę streszcza Piotr Piotrowski. Piotrowski 1999: 50–54.

w Polsce potwierdzał diagnozę Kantora i Porębskiego. W opozycji do taszizmu dla Przybosia źródłem sztuki malarskiej pozostawało widzenie, nie powielane wedle cudzych wzorów, lecz oparte na własnej wrażliwości wzrokowej oraz specyfice światła i niepowtarzalnym kolorycie charakterystycznym dla danej szerokości geograficznej (inny jest on jego zdaniem we Francji, a inny w Polsce). Twierdził dalej, że studium natury wymaga „oka zdobywczego” i twórczej fantazji plastycznej. Wyrażał przekonanie, że malarstwo rozwija się poprzez odkrywanie dotychczas nie znanych aspektów wizualnych. Rzecz jasna przekonywał, że w Polsce może powstać sztuka oryginalna, lecz trzeba szukać własnej do niej drogi właśnie poprzez rozwijanie widzenia. W swej argumentacji ocierał się jednak o paradoksy, a nawet rodzaj sprzeczności. Postulował studium natury, ale antynaturalistyczne, gdyż tylko takie miało prowadzić do odkrywania wyglądków jeszcze nieujrzanych, a w konsekwencji – do zrębów nowego stylu. Piotrowski słusznie jednak dostrzega w spojrzeniu Przybosia głos profetyczny, który już w latach 60. znalazł potwierdzenie w próbach odnowienia i rekapitulacji tradycji konstruktywistycznej.

Bezparadoksy ton polemiki świadczy ponadto, że w rozwiniętym przez Przybosia typie odbioru krytycznego sztuki mieściła się silna polaryzacja koncepcji sztuki, które krytyk aprobował bądź odrzucał. W odniesieniu do sztuki w zasadzie sprawdza się opis jego postawy, jaką przyjął wobec zjawisk literackich. Wynikała ona z nastawienia zaangażowanego i czynnego, z chęci kształtowania zjawisk, a przynajmniej wskazywania dla nich właściwej drogi. W krytyce literackiej Przyboś „błogosławi lub wyklina”, „gani i chwali”, „prostuje i nawraca”²³. Przeciwwstawienie aprobaty i odrzucenia można dostrzec też w jego tekstach z zakresu krytyki sztuki. Ten rys temperamentu pisarskiego Przybosia i charakterystyczny dlań osobisty stosunek do opisywanego fenomenu Piotr Juszkiewicz nazywa „eksponowaniem mówiącego w tekstach «ja»”²⁴. W wypadku większości innych autorów – uzasadnia badacz – podmiot schodzi na plan dalszy pod naporem problematyki samego medium, tymczasem u Przybosia, podobnie zresztą jak w jego krytyce literackiej, pierwszorzędne znaczenie ma subiektywny osąd.

Trzeba podkreślić, że krytyczne uwagi na temat taszizmu Przyboś sformułował niejako na marginesie głównego celu pobytów w Paryżu w 1957 roku, jakim była organizacja

wystawy „Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce”, przybliżającej po raz pierwszy międzynarodowej publiczności dzieła Strzemińskiego, Kobro, Stażewskiego, Berlewiego i Malewicza²⁵. W przywoływanym już tekście z maja 1957 roku Przyboś trafnie diagnozował zainteresowanie dla Polski nad Sekwaną, które niepomniernie wzrosło po październiku 1956 roku. „Jest dziś moment stosowny, żeby wyjść na rynek światowy z oryginalnymi dziełami naszych współczesnych filozofów, pisarzy i artystów” – uzasadniał²⁶. I sam postanowił przyłożyć do tego rękę, podejmując starania o zaprezentowanie na paryskiej scenie dokonań polskich konstruktywistów. Przypomnijmy, że zanim doszło do tej wystawy Przyboś przyjrzał się sztuce nieprzedstawiającej na wystawie w Galerii Creuze. Za najciekawszy uznał wówczas nurt sztuki kinetycznej, reprezentowany przez Victora Vasarely’ego, Jeana Tinguely’ego, Jesús Rafaela Soto i Yaacova Agama. Dostrzegł w tym nurcie potencjał do eksperymentowania w zakresie aranżacji przestrzeni, a zatem dążenie, które na dobre doszło do głosu w latach 60. także w Polsce. Zarazem widział podobieństwo poszukiwań i oryginalne osiągnięcia na gruncie „malarstwa ruchu” u trójki polskich artystów: Strzemińskiego, Marii Jaremy i Hillera. „Sialiśmy [. . .] nie tylko owies, ale i ryż u siebie. Chodzi teraz o to, żeby bujne po upadku socrealizmu życie malarskie wydało również słodkie owoce bez przemiału ich w młynie paryskim na owsiankę. Hodujmy upragniony ryż w Polsce” – konkludował, wyrażając po raz kolejny wiarę w możliwość oryginalnych osiągnięć sztuki krajowej²⁷.

W swym założeniu wystawa w Galerii Denise René miała być niepowtarzalna i na trwałe zmieniać obraz historii sztuki. W kręgu Madame René, którą komisarz wystawy nazwał z uznaniem „papieżycą abstrakcji”, poznał wówczas osobiście wyróżniające się osobowości op-artu i sztuki kinetycznej, czyli artystów, o których kilka miesięcy wcześniej z zaciekawieniem pisał: Vasarely’ego, Soto i Richarda Mortensena. Wszyscy oni zachwycili się nieznanymi im dziełami łódzkiej awangardy. I tym razem Przyboś niestrudzenie szukał analogii wśród artystów polskich. Za prekursora realizowanych przez tych artystów poszukiwań uznał Henryka Berlewiego i jego koncepcję „mechanofaktury”, niegdyś w Polsce wyśmiewaną, a teraz potwierdzającą swą oryginalność i potencjał w powiązaniach ze sztuką najnowszą. Kiedy razem z Janem Brzękowskim

²³ Heska-Kwaśniewicz 1983: 89.

²⁴ Juszkiewicz 2005: 214.

²⁵ Luba 2017: 60–74.

²⁶ Przyboś 1959: 221.

²⁷ Przyboś 1959: 230.

odwiedził Jeana Arpa w podparyskim Meudon i zapoznał się z jego koncepcjami rzeźby, analogię odnalazł w kompozycjach przestrzennych Katarzyny Kobro, a także w jej rozważaniach teoretycznych z lat 30., które potraktował jako „najważniejszą teorię rzeźby nowoczesnej”²⁸.

Co prawda pisząc o wystawie polskich konstruktywistów w Paryżu, w pewnym stopniu Przyboś przyjął rolę sędziego we własnej sprawie, ale widać też w jego opinii na temat znaczenia tej ekspozycji uniwersalny dla wszelkiej chyba istotnej krytyki sztuki czynnik patrzenia poza teraźniejszość, rodzaj wieszczona na temat przyszłości sztuki na podstawie obserwacji współczesnych wydarzeń. Sam formułował to tak: „Lecz tylko ta wystawa się liczy, którą zamykając, ma się wrażenie, że się otwiera drzwi do przyszłości malarstwa”²⁹. Dodać wypada, że podobny profetyczny ton Przyboś przyjmował w krajowej dyskusji na temat abstrakcji. Odpowiadając na pytanie, jaką drogą podążać powinna sztuka przyszłości, Przyboś stawiał za wzór oczywiście Strzemińskiego. O nim pisał na dziesięciolecie śmierci: „Strzemiński nie powtarzał i nie naśladował, lecz poszukiwał i znajdował, był odkrywcą i twórcą samowładnym”³⁰. W pierwszej kolejności zatem sztuka powinna rozwijać się samodzielnie, nie naśladować – uparcie przypominał. Ale jaki miał być ten nowy kierunek? W tekście *Ku sztuce nowego realizmu* z 1959 roku Przyboś zachęcał do podążania drogą powidoków Strzemińskiego, czyli „dzieł nowego, dotychczas nieznanego w historii malarstwa realizmu”³¹. Ciekawe, że wkrótce Pierre Restany uczynił z określenia „nowy realizm”, którym posłużył się Przyboś, hasło wywoławcze dla nowego kierunku w sztuce, chociaż odniósł je do praktyki, jak ją ujmował, poetyckiego recyklingu rzeczywistości na drodze wykorzystania „rzeczy znalezionych”, a nie nowego widzenia.

Projekt sztuki przyszłości wywiedziony z analizy dokonań polskich artystów awangardowych w wizji poety był jednak znacznie szerzej zakreślony. Piotr Juskiewicz wskazuje najważniejsze elementy wizjonerskiej koncepcji Przybosia, wiążąc ją z propozycjami nowego kształtowania przestrzeni życia, zmianami architektonicznego otoczenia człowieka i regeneracyjną funkcją sztuki³². Już w końcu lat 50. myśl krytyczna o sztuce Przybosia zmierzała w stronę kreślenia

wizji przyszłości, dla której nadrzędną kategorią estetyczną było pojęcie przestrzeni. Nieprzypadkowo w bloku tekstów o sztuce, umieszczonym w zbiorze szkiców *Linia i gwar*, dwa ostatnie poświęcił rozważaniom właśnie na temat przestrzeni, dając temu wyraz już w ich tytułach: *Nowa przestrzeń* i *Przeźródlenie w malarstwie abstrakcyjnym*³³. Oba eseje powstały pod wpływem pobytu poety w Paryżu, ale odbiegały od przywoływanych wcześniej tekstów pisanych w bardziej lub mniej widoczny sposób w duchu relacji i komentarzy do paryskich wystaw. Tym razem w meandrycznej formie eseju Przyboś rozwinął koncepcję o charakterze niemal teoretyczno-doktrynerskim. Wspominane już odwiedziny Arpa były jedynie punktem wyjścia dla szerszej charakterystyki przemian rzeźby współczesnej, a zwłaszcza jej relacji wobec przestrzeni. Jeśli Przyboś przywoływał Kobro, to nie tylko po to, aby podkreślić jej wyjątkowe miejsce w historii rzeźby nowoczesnej, ale także po to, aby wykazać, że jej kompozycje są „zapowiedzią tej architektury przyszłości, w której zniknie rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrz”³⁴. Poeta roztoczył dalej utopię „architektury bez architektury”, lekkiej i powiązanej z otoczeniem, niedostrzegalnej i „doskonale zjednoczonej z przestrzenią” na wzór unistycznych kompozycji Kobro. Kierunek tego typu rozwiązań dostrzegł w realizacjach wcielanych w życie przez Franka Lloyda Wrighta. W jego ujęciu szykowała się więc radykalna rewolucja przestrzeni życia na nowo definiująca kształt terenów zurbanizowanych, obalająca dotychczasowe rozumienie i kształtowanie architektury.

Bliski jest czas, kiedy powstaną [...] naddomy, konstrukcje włączone w przestrzeń organicznie i od niej nieodkreślone nieruchomymi ścianami, przenośne jak samolot. Będą to tyleż wnętrza, co zewnątrz. Ale tej przestrzeni przyszłości nie zwiastuje już Arp, zapowiadają ją i przyzywa forma Strzemińskiego i Kobro³⁵.

Wizja Przybosia była nawet śmielsza. Z okien samolotu podziwiał płynne, wijące się linie autostrad, które przywoływały na myśl organiczną formę rzeźb Arpa. W tej wizji naddomy przyszłości zamieniły się w „kompozycję przestrzeni, w rytm czasoprzestrzenny” Kobro i Strzemińskiego – ostatecznie odrywając się od ziemi, a ich forma była plastycznym wyrazem widzenia nieustannej przemienności żywiołów.

²⁸ Przyboś 1959: 237.

²⁹ Przyboś 2019: 309.

³⁰ Przyboś 2019: 521.

³¹ Przyboś 2019: 390.

³² Juskiewicz 2013: 146–148.

³³ Przyboś 1959: 231–253.

³⁴ Przyboś 1959: 238.

³⁵ Przyboś 1959: 243.

Niezależnie od utopijnego charakteru rozważań Przybosia o przestrzeni przyszłego życia i jej wymiaru estetycznego, przykład Biennale Form Przestrzennych z połowy lat 60., omawiany zresztą przez badaczy z różnych perspektyw³⁶, pokazuje, że myśl Przybosia padła na podatny grunt. W batalii o kształt sztuki nowoczesnej, którą poeta toczył przez całą drugą połowę lat 50., jego koncepcja ostatecznie zwyciężyła. Jako uczestnik pierwszych edycji Plenerów w Osiekach i swoisty patron Biennale w Elblągu, a także w obliczu reinterpretacyjnych wobec konstruktywizmu dążeń młodego pokolenia Przyboś stanął obok Stażewskiego w roli autorytetu oraz nestora awangardowej myśli i wiary w jej moc zmieniania świata.

Paradoksalnie jednak sama sztuka przeobrażała się w zaskakujący dla Przybosia sposób. Na przykład w połowie lat 60. krytyk niechętnie patrzył na happening i różne przejawy pop-artu. Nie był zwolennikiem tego typu nowości w sztuce, lecz konsekwentnie bronił „szkoły polskiej” przed naporem obcych wpływów. Nieustannie domagał się też krytyki, która by „rozdzieliła i oceniała”³⁷. Tego typu krytyczne refleksje wywołała w nim sztuka amerykańska podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych w 1966 roku, a także scena paryska, której ponownie i po raz ostatni przyjrzał się na przełomie maja i czerwca 1969 roku. Paryski Salon Majowy w jego opinii kipiał od „nie sztuki” i jawił się co najwyżej jako „lunapark z zaskakującymi efektami artystycznej zabawy”³⁸. Sztuka audiowizualna była w jego odczuciu naiwna jak zabawki dla dzieci. Nie wykluczał jednak, że z owych laboratoryjnych działań i raczkujących dopiero koncepcji wyłoni się coś wartościowego, być może mógł to być nawet załączek nowego stylu przyszłości. W tekstach z ostatnich lat Przyboś rozważał możliwość pojawienia się, jak ją nazywał, „sztuki integralnej”, łączącej działania malarza, inżyniera i muzyka. Szybko powróciła też wiara w dziedzictwo pierwszej awangardy: być może – zastanawiał się poeta – spełni się sen Strzemińskiego i Mondriana – „sztuka wniknie w życie” i wyłoni się „nowy świat techniko-sztuki”.

Bibliografia

- Duk 1976 = Józef Duk, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Przybosia*, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i opracowanie Janusz Stawiński, Warszawa 1976: 434–537
- Heska-Kwaśniewicz 1983 = Krystyna Heska-Kwaśniewicz, *Julian Przyboś jako krytyk literacki*, w: *O Julianie Przybosiu: wspomnienia, studia, szkice*, Katowice 1983
- Juszczak 1973 = Wiesław Juszczak, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman, Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973: 9–20
- Juszkiewicz 2005 = Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Juszkiewicz 2013 = Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013
- Kitowska-Łysiak 1999 = Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999
- Luba 2017 = Iwona Luba, *Awangarda w CBWA*, Warszawa 2017
- Piotrowski 1999 = Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999
- Przyboś 1959 = Julian Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959
- Przyboś 2019 = Julian Przyboś, *Pisma rozproszone*, red. Agnieszka Kwiatkowska, Joanna Grądziel-Wójcik, Jerzy Borowczyk, Poznań 2019
- Pyzia, Ruszar 2020 = Justyna Pyzia, Józef M. Ruszar (red.), *Kłusownik i myśliwi. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, Kraków 2020
- Tchórzewski 1976 = Jerzy Tchórzewski, *Człowiek, który widział w nocy*, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wstęp i oprac. Janusz Stawiński, Warszawa 1976: 211–225

³⁶ Por. Kitowska-Łysiak 1999: 71–102; Juszkiewicz 2013: 139–176.

³⁷ Przyboś 2019: 634–635.

³⁸ Przyboś 2019: 849.

Summary

'A grain of rice in a bushel of oats': Julian Przyboś as art critic

The text discusses the activity of the avant-garde poet and essayist Julian Przyboś (1901–1970) in the field of art criticism. It first presents his associations with the experimental milieu of Władysław Strzemiński and his pioneering promotion of the concept of Unism, before more broadly examining Przyboś's critical position following the Second World War. The critic's activities in achieving the rehabilitation of Strzemiński are discussed in detail, including his contribution to the organisation at the prestigious Galerie Denise René in Paris of the exhibition *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*. The author emphasises that Przyboś regarded the work of Strzemiński not only as a historical achievement by the Polish

avant-garde, but also as a point of reference for the present. The text next examines the role of Przyboś as a critic of the reception of Tachisme and Art Informel in Polish art. The author provides evidence that Przyboś not only protested against the imitation of Western models, but also disagreed with the theoretical justifications for Art Informel, which in his opinion contradicted the artistic tradition which derived from perceptual experience. Dismissing Art Informel as a widespread artistic fashion, he praised the work of artists who followed the path of adherence to the development of visual awareness.