

JUDYTA DĄBROWSKA

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-4320-8894>

O WIĘZI ARTYSTY I KRYTYKA PRZYPADEK MIECZYŚŁAWA PORĘBSKIEGO

ON THE BOND BETWEEN ARTIST AND CRITIC. THE CASE OF MIECZYŚŁAW PORĘBSKI

Summary: The aim of the article is to present the specificity of this part of the critical work of Mieczysław Porębski (1921–2012), an outstanding Polish historian and art critic, which includes his relationships with two artists: Tadeusz Kantor and Jerzy Nowosielski. Therefore, texts about them collected and published in two books by Porębski will be discussed here. On their basis, some features of cooperation between the critic and the artist will be demonstrated, as well as the effects of many years of friendship and mutual influence.

Keywords: Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, art criticism, art

Mieczysława Porębskiego (1921–2012) – wybitnego polskiego historyka i krytyka sztuki, a także kuratora wielu wystaw w Polsce i za granicą – zwykło określać się mianem krytyka towarzyszącego, krytyka-poety lub nawet krytyka-artysty¹. Wpływ na to miała jego szczególna postawa w tym zakresie, a więc wieloletnie towarzyszenie twórcom w ich pracy oraz obejmowanie zainteresowaniem głównie przedstawicieli swojego pokolenia, co wynikało z przekonania o łączącej ich wspólnocie doświadczeń i podobnym postrzeganiu świata. W ten sposób badacz mógł dobrze rozumieć twórcę i trafnie (współ)odczuwać jego emocje. Taka postawa zbieżna jest zatem z tym, co Wiesław Juszczak określił wręcz osobnym mianem „krytyki komentującej”: subiektywnej, wychodzącej od dzieła śladem artysty i twórczej, gdzie kwestia wartościowania ukryta jest już w samym doborze opisywanego materiału². Krytyczne komentowanie, polegające w praktyce Porębskiego na „równoprawnym dialogu z twórczością artystyczną”, nigdy nie mogło być skończone, ostateczne³. Stanowiło proces ciągły, stale sztuce towarzyszący, którego nie wolno przerwać. Te właśnie uwarunkowania wpłynęły na podejmowanie przez Porębskiego roli krytyka i artysty jednocześnie. Przez cały okres swojej działalności prowadził on ponadto osobny metanamysł nad krytyką, co było efektem jego zainteresowania w równym stopniu dziełami i ich recepcją⁴.

W niniejszym artykule chciałabym skupić się na dwóch szczególnych publikacjach badacza, świadectwach jego głębokich relacji z artystą: tzw. *Desce* (1997) oraz *Nowosielskim* (2003). Oba te zbiory tekstów krytycznych stały się swoistymi pomnikami wieloletniej przyjaźni autora kolejno z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Nowosielskim. Te właśnie relacje najbardziej, można powiedzieć, inspirowały go do pogłębiania teoretycznego namysłu nad sztuką

¹ Zob. A. Baranowa, *Dzikie oczy erudyty. Porębski jako krytyk*, „Nowa Dekada Literacka” 2013, nr 3, s. 27–33; T. Fiałkowski, *Krytyk jako artysta*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 39 [dostęp: 31.12.2023].

² W. Juszczak, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4, s. 51–52.

³ A. Baranowa, op. cit., s. 32–33.

⁴ K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, R. 75, nr 3, s. 599–600.

oraz wpływały na rozwijanie jego warsztatu pisarskiego. Wzajemne wpływy pomiędzy artystą a towarzyszącym mu krytykiem w istocie inspirowały obie strony, kreując opartą na więziach emocjonalnych, zdeterminowanych podobną historią i wrażliwością, swoistą wspólnotę duchową dwóch odrębnych jednostek, połączonych równie dla nich istotną sprawą sztuki.

Co ciekawe w tym kontekście, normatywne koncepcje teoretyczne Porębskiego odnośnie do roli współczesnej twórczości artystycznej zamykają się pomiędzy sformułowaniem manifestu „realizmu spotęgowanego” w 1946 roku a koncepcją „realizmu eschatologicznego”, wykształconą w latach 80⁵. Pierwszy opracowany został przezeń wspólnie z Kantorem i opublikowany na łamach „Twórczości”, druga powstała podczas spędzanych wraz z Nowosielskim wakacji w Ustroniu. Manifest miał charakter szeroko zakrojonego postulatu odnośnie do pożądanego kształtu sztuki po wojnie. Idea swoście uduchowionego realizmu pojawiała się zaś w twórczym dialogu i dzięki zgłębieniu osobistej wizji artysty-przyjaciela, którą badacz w pewnym stopniu przyjął za własną.

Głównym założeniem praktyki Porębskiego – krytyka towarzyszącego – było więc istnienie w ciągłej relacji z artystą, nieustanne wpływanie i poddawanie się wpływom. W jego dojrzałej pracy dostrzec można, że w miejsce początkowo dość ustalonych poglądów względem twórczości artystycznej, aplikowanych i weryfikowanych na „materiale”, w późniejszym czasie wykreował się swoisty duet twórczy artysty i krytyka, którzy właśnie dzięki współpracy uczestniczą w kształtowaniu nowego oblicza sztuki. Wówczas dojść może do obustronnej wymiany kompetencji krytycznych i artystycznych czy wręcz zacierania jasnych granic ich pracy. Kierunki poszczególnych inspiracji stają się niekiedy nie do wyszczególnienia, zaś pytanie, który z nich jest artystą, a który krytykiem, nie jest tu kwestią zasadniczą.

Istotna dla wykreowania takiej wspólnoty doświadczeń była podobna perspektywa oglądu świata. Badacz wielokrotnie podkreślał swoje przedwojenne wykształcenie, za którym szła znajomość łaciny i konkretnych lektur

⁵ Według Krystyny Czerni ta druga idea dopowiedziała pierwszą, zamykając krytyka całościową wizję świata. Zob. eadem, *Historia jednej przyjaźni*, [w:] M. Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2023, s. 272.

(Witkacy, Céline), które odróżniać go miało od absolwentów odmiennego nauczania po wojnie i stanowiło wyjątkowo trudną do pokonania dla kolejnych pokoleń barierę dla zrozumienia jego pism (podkreślaną także przez uczniów krytyka⁶). Ponadto odrębne doświadczenie wspólnoty tych, którzy przeżyli II wojnę światową – pokoleniową apokalipsę – i żyli już „po drugiej stronie” (wedle słów samego krytyka) było, zdaje się, kluczowe dla jego postawy. W rozmowie przeprowadzonej na wystawie malarstwa Nowosielskiego w 1993 roku z Agatą Ławniczak Porębski przyznał: „Bo myśmy byli już po swoim końcu świata [...] i jakby napromieniowani tamtą grozą, próbujemy czasem o niej mówić”⁷.

Upadek wiary w stabilny dotychczas system wartości miał dla wchodzących wówczas w życie dwudziestokilkulatków znaczenie kluczowe. Przekreślał dotychczasowe dogmaty i kazał na ich gruzach tworzyć nowe, zmuszając do szybszego ukonstytuowania własnych poglądów – wyznaczników już nie tylko odziedziczonej i wyuczonej – ale samodzielnie konstruowanej i dojrzalej tożsamości⁸. Poglądy polityczne poszczególnych członków II Grupy Krakowskiej (w tym Kantora i Nowosielskiego) przenikały się także z religijnymi i artystycznymi, tworząc *sui generis* amalgramat przemielonych przez doświadczenie wojny oglądów świata, które skutkowały wykształceniem się zbioru odrębnych indywidualności artystycznych. Dążeniem każdej z nich było poszukiwanie innego języka plastycznego dla wyrażenia osobistej, a zarazem wspólnej całemu pokoleniu postawy wobec świata.

Artysta potrzebuje bowiem krytyka jako swobodnego *porte-parole* oraz pierwszego odbiorcy dzieł, krytyk zaś rozwija swoją wrażliwość dzięki zaznajomieniu się z warsztatem twórcy. W przypadku Porębskiego przypadająca na

⁶ Z człowieka robi się klasyk. O Mieczysławie Porębskim rozmawiają: Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska i Marta Wyka, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 3, s. 8.

⁷ M. Porębski, *W Pompei widziałem freski (rozmowa na wystawie z Agatą Ławniczak)*, [w:] idem, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 229–230.

⁸ Porębski właśnie przez pryzmat różnic światopoglądowych i osobowościowych opisuje swoje ówczesne relacje z kolegami. Zob. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 32 i nn.

okres wojny nauka w szkole sztuk pięknych wraz z adeptami malarstwa była formą wykształcenia także swoistego ducha artystycznego, która dokonała się właśnie dzięki wejściu w odpowiednie środowisko⁹. Dalszy wpływ na postawę badacza miały również zajęcia prowadzone przez niego dla studentów Akademii Sztuk Pięknych, potem historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Porębski przyznał, że praktyka nauczania w tych dwóch nieco różnych środowiskach pozwoliła mu zdać sobie sprawę z tego, co składa się na zespół istotnych informacji dla badacza sztuki, a więc nie tylko treść i ikonografia dzieła, lecz także w równym stopniu cały jego komponent techniczny: np. rozmiar i oznakowanie blejtramu¹⁰. Ponadto, można powiedzieć, owo kompleksowe doświadczenie przyczyniło się do dostrzeżenia przezeń w kontakcie ze sztuką rangi nie tylko patrzenia, ale także (o)czytania i pisania¹¹.

Przyczyna, dla której Porębski zajął się akurat krytyką artystyczną, nie jest do końca jasna. Wyniknęła ona – jak interpretować można wspomnienia badacza po latach – dość przypadkowo, podobno była wynikiem niewystarczającego talentu malarskiego do zostania dobrym artystą¹². Nieco odmiennie wspomina to Nowosielski:

Byliśmy w jednej szkole. Jeden z nas miał zostać malarzem, drugi zaś teoretykiem sztuki. [...] Czy kompetencja krytyka jest niekompetencją malarza? Kto jest kto? [...] Co sprawiło, jaki „Geniusz”, jakie „przeznaczenie”, że Porębski stał się pisarzem, choć mógł być świetnym malarzem, a ja, który nie rokowałem takich nadziei, bo nie miałem takich rysunków ani takiej wrażliwości, wybrałem drogę malarza? Nie wiem, i teraz, kiedy nasze losy się jakby spełniły, późno o to pytać¹³.

Prawdopodobnie indywidualne ścieżki kariery rozwinęły się w środowisku młodych adeptów Kunstgewerbeschule niejako naturalnie, jako wynik

⁹ Ibidem, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 10.

¹¹ Ibidem, s. 12.

¹² Ibidem, s. 33.

¹³ Eadem, *Historia jednej przyjaźni...* op. cit., s. 252, 255.

wrodzonych predyspozycji, wyprofilowanych także przez przyjmowane wówczas w obrębie koła towarzyskiego role. Porębski swoją pracę krytyczną i teoretyczną miał rozpocząć od towarzyszenia swoim przyjaciołom w ramach II Grupy Krakowskiej. Jak sam przyznał, był „mózgiem grupy” i dlatego przypadło mu w udziale wygłaszanie okolicznościowych wykładów z historii sztuki oraz pisanie tekstów towarzyszących wystawom.

Swego rodzaju wspólnota samokształceniowa, której więzi wzmacniane były przez szczególną sytuację działalności po części konspiracyjnej, z pewnością wywarły wpływ na sposób postrzegania i uprawiania przez Porębskiego krytyki bliskiej artystom, bo powstającej w wyniku rozmów z nimi, kolektywnego przeżywania oraz szczegółowej znajomości technik artystycznych. Źródłem krytyki była dla niego twórczość, którą należało odpowiednio skomentować, a w razie potrzeby wyjaśnić, nie zaś tworzenie w oderwaniu od niej normatywnych traktatów w oparciu o same tylko lektury. Obraz, jaki wylania się z tych kilku krótkich wspomnień o początkach pracy krytycznej badacza, pozwala stwierdzić, że pociąg do sztuki, który łączył wówczas studentów okupacyjnych warsztatów, wyewoluował w przybranie postaw niejako analogicznych, które uzupełniały się we wspólnym eksplorowaniu plastycznych i literackich języków wyrażania tajemnicy istnienia.

TOWARZYSZENIE ARTYŚCIE PO „POŻEGNANIU Z KRYTYKĄ”

W 1983 roku Porębski, dojrzały i doświadczony badacz, publikuje drugą wersję swojej książki *Pożegnanie z krytyką*, która w większej mierze, niż pierwsza (z 1966 roku), ma faktycznie charakter performatywny. Badacz umieścił w niej teksty pisane w latach 1956–1978, zamykając w ten sposób etap swojej pracy jako krytyka asystującego aktualnym prądom w sztuce. Uznawszy, że pokolenie artystów bliskich mu wrażliwością i spojrzeniem na świat już spełniło swoją główną rolę, skupił się na towarzyszeniu niektórym z nich w dalszej pracy oraz na podtrzymywaniu pamięci o ich twórczości. Nie pisał już tekstów krytycznych o artystach młodszej generacji, nie mógłby bowiem równie trafnie wyczuć ich perspektywy i scharakteryzować jej w odpowiedni sposób. Przyglądał się jednak z ciekawością ich pracy jako aktualizującej w nowych warunkach wciąż te same uniwersalne prawdy. Sam zaś objął

zainteresowaniem całość współczesnej kultury i prowadził na szerszym już poziomie refleksję nad specyfiką twórczości w Polsce.

Osobne tomy publikowane przez Porębskiego już po owym „pożegnaniu”, wspomniana *Deska* oraz *Nowosielski*, przybierają więc charakter retrospektywny, a namysłowi podlega wówczas także własna, towarzysząca właśnie, relacja z twórcą. Zebranie i wydanie na nowo powstałych w ciągu lat esejów – kolejnych świadectw namysłu i weryfikacji własnych poglądów – podporządkowanych fenomenowi jednego artysty, ukazuje w istocie własny proces rozwoju krytyka, który poddawany był kształtowaniu przez twórcę. Forma metakomentarza do własnej pracy krytycznej, jaką przyjmują te publikacje, nie ma charakteru teoretycznego, a bardzo prywatny: Porębski zdaje relację z własnej praktyki krytycznej i ponawia wyznanie swojej wiary w celowość oraz uniwersalność sztuki.

Impulsem do wydania książki o Kantorze była śmierć artysty w 1995 roku. Porębski zatytułował części kolejno: *Świadectwa, Rozmowy i Komentarze*, co, jak sam podkreśla we wstępie, ukazuje jego – krytyka – proces formułowania koncepcji o stylu artysty¹⁴. Poprzez wspomnienia, na które składają się wspólny manifest „realizmu spotęgowanego”, listy artysty, fotografie i pierwsze próby krytycznej interpretacji twórczości, droga naturalnie wiedzie do rozmów, podczas których owe jednostronne ze swej istoty interpretacje zestawiono z perspektywą twórcy. Wówczas dopiero, podkreśla autor, pojawia się możliwość komentowania, rozumianego tutaj jako prowadzenie zapisków w formie notatek, pamiętnika czy sprawozdania, dopisywanych z dzisiejszej perspektywy do tego, co zdarzyło się kiedyś, a co w książce zebrane zostało w rozdziałach poprzedzających. Porębski buduje więc tu nową perspektywę, w której zarówno działalność artysty, jak i jego własna praktyka jako krytyka mu towarzyszącego, podlegają po latach nowemu, unifikującemu spojrzeniu. Pojawia się nowy sposób oglądu procesu twórczego, swoista metaperspektywa obejmująca dzieło w powiązaniu z kontekstem osobistym (listy Kantora) i krytycznym (ówczesne interpretacje). To zaś pozwala na wciąż nowe aktualizacje, które nieustannie pogłębiać i poszerzać się będą o jeszcze nowsze, formułowane już w odmiennych kontekstach, ustawiczne próby zrozumienia.

¹⁴ M. Porębski, *T. Kantor. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. I–II.

W *Desce* odnaleźć można więc m.in. jeden z pierwszych tekstów krytycznych Porębskiego z 1943 roku, „towarzyszący” spektaklowi *Balladyna* Kantora (o formie wiersza awangardowego), który – jak skomentował to autor – wyrażał jego potrzebę „wtrącenia się” i powiązania ogniw fragmentarycznej z założenia inscenizacji reżysera¹⁵. Nie brak tu także komentarzy dotyczących jego własnej postawy jako młodego krytyka (nierzadko z dozą autoironii), w której Porębski upatruje jednak świadectwa autentycznych trudności w podejmowaniu tak trudnego zadania: „Pisać o artyście – rzecz to właściwie beznadziejna, choć w końcu jakoś tam przydatna”¹⁶. Autor zauważa tu także ewolucję swoich poglądów w stosunku do twórczości Kantora. Dystans czasowy pozwala mu wprowadzić wyzwolone już z wszelkich przejawów wystudiovania świadectwa emocji, jakie dziś towarzyszą mu w kontakcie z pamiątkami po artyście („Cytuję, bo cóż? Wzruszenie. Mój Boże!”¹⁷). Podkreślono tu również wpływ stylu artysty na wizualny nawet kształt krytycznej publikacji: układ tekstu *Iluzja, przypadek, struktura*, posklejany niejako z różnych fragmentów efekt równolegle prowadzonego namysłu autora, powstał w odpowiedzi na eksperymenty Kantora z taszyzmem¹⁸.

Zapisy rozmów z artystą uzupełnione są o swoiste didaskalia, gdzie krytyk notuje towarzyszące mu wówczas myśli o charakterze dygresyjnym, prezentujące odmienne zdanie od tego wypowiedzianego przez twórcę lub mające postać dopowiedzenia. Wszystkie one są świadectwem możliwej różnorodności recepcji, która staje się impulsem do przypomnienia sobie spraw prywatnych, stymulować może interpretację inną niż zamierzona przez autora lub też uzupełniać własną sprzed lat. Rozmowy krytyka z artystą (teoretyka z twórcą) są w istocie dialogiem przyjaciół, których połączył wspólny czas i miejsce, a wyniesionym stąd doświadczeniom nadali oni wspólny kształt sztuki i „opakowującego”¹⁹ ją komentarza. Mówienie o realizowanej razem

¹⁵ Ibidem, s. 20.

¹⁶ Ibidem, s. 46

¹⁷ Ibidem, s. 82.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 61–68.

¹⁹ Porębski w trakcie rozmowy konstatuje, że jego wczesne próby komentarzy spektakli Kantora były pierwszą formą ambałazy. Zob. ibidem, s. 113.

twórczości to rodzaj rozmowy także o wydarzeniach budujących ich prywatną wspólnotę doświadczeń. Perspektywa lat (wywiady te przeprowadzili na przełomie 1989 i 1990 roku²⁰) siłą rzeczy skutkuje ujmowaniem przywoływanych wydarzeń w sposób bardziej syntetyczny, wyrwytkowy oraz równoczesnym uzupełnianiem ich o porządkujące wnioski i interpretacje – efekty późniejszych doświadczeń i namysłu.

Przywołanie tu treści rozmów dosłownie, bez ubierania jej w formę tekstu wspomnieniowego krytyka, unaocznia procesy konfrontacji ich perspektyw i daje świadectwo zażyłości, które trudno byłoby zaprezentować w tekście sprawozdawczym. Nośnikiem przekazu myślowego i emocjonalnego stają się tu bowiem nie tylko przywołane wypowiedzi, ale także sposób ich sformułowania (nieciągly, uwarunkowany tokiem rozmowy oraz emocjami) i ukazanie prawideł pamięci, która jedne wspomnienia zachowuje „jak żywe”, inne należy z niej powoli wydobywać, a niektórych zupełnie nie uwzględni. Nie jest tutaj celem dokładne zgłębienie różnic pomiędzy dialogiem mówionym i jego zapisem a jednorodnym tekstem. Z interesującej nas perspektywy wypada stwierdzić jedynie, że zapis rozmowy i towarzyszących jej myśli lepiej oddaje także uwikłanie twórczej działalności w rozliczne a zarazem kluczowe dla niej konteksty, które w opracowaniach w postaci jednolitego tekstu trudno uwzględnić. Wszystko to daje czytelnikowi możliwość unaocznienia kontaktu z artystą i wyrobienia własnego doń stosunku, nie zapośredniczonego, a jedynie sprowokowanego cudzą (krytyczną) perspektywą.

Cykl *Komentarzy* składa się ze skróconych tekstów Porębskiego o Kantorze, opublikowanych w latach 1994–1995 na łamach czasopisma „Ex Libris”, ułożonych tu w sekwencję przypominającą następujące po sobie akty w teatrze. Wokół kolejnych *Otwarc* i *Domknięć* koncentrują się sceny ukazujące w porządku chronologicznym fragmenty artystycznej drogi owego *l'homme de théâtre*. Jego twórczość malarska i teatralna traktowana jest tu całościowo, jej rozwój i przekształcenia opisane zostały w kontekście doświadczeń prywatnych i uzupełnione o informacje dotyczące np. miejsc wystawiania spektakli. Krytyk przyjmuje tu, można stwierdzić, swą rolę bardziej tradycyjną: „tłumaczy” więc pracę twórcy w kolejnych latach, poczynszy od pierwszej

²⁰ Ibidem, s. 92.

okupacyjnej inscenizacji *Balladyny*. Robi to językiem dość prostym i treściwym, uzupełnia o elementy teorii sztuki, a dzięki spojrzeniu z perspektywy lat wpisuje ponadto swoje komentarze w uogólnione wnioski dotyczące istotnych cech artysty. Jego ton jest pełen aprobaty, a narracja podejmuje miejscami iście Kantorowską atmosferę twórczą: „W Teatrze Informel czyhające w szafach i kufrach wiejskiej rezydencji bezoformie wysypuje się, przygniata i ubezsensownia już i tak absurdalną witkiewiczowską akcję dramatu”²¹. Bezprecedensowa specyfika artystycznych zamierzeń autora *Umarłej klasy* każe także krytykowi szukać nowych słów i takich słownych koligacji, które nie tylko nazwą nowe zjawiska, ale także oddadzą ich eksperymentalny charakter.

Tok rozważań rytmizowany bywa – na podobieństwo teatralnej akcji – zabiegami językowymi: czasem autor stosuje czas *praesens historicum*, poprzez który insynuuje, jakoby życie artysty rozgrywało się niczym spektakl przed oczami czytelnika, zaś w obrębie sceny znaleźć można odpowiednie tło (wydarzeń historycznych) i przedmiotów (tu np. parasol i drzwi), o których informuje krótkimi wtrąceniami, często także zapisuje je majuskułą²². Dzięki takiej formie wyraźnie wyczuć można specjalny stosunek krytyka do artysty, nazwanego tu nie bez przyczyny Mistrzem. Porębski rozumie jego twórczość, wpisując ją w naturalny, zdawałoby się cykl rozwoju malarstwa późnej awangardy („Teatralizacja obrazu. Oczywiście konsekwencją informelu był happening”²³), co z jednej strony ukazuje dwoistość kreacyjnej działalności Kantora, który sam nie precyzował swojej pracy jako malarza czy reżysera, z drugiej zaś prawdopodobnie dla samego krytyka stanowi punkt odniesienia dla jej zrozumienia właśnie. Podobne wykształcenie obydwu (wydział malarski ASP) wpłynęło na postrzeganie przez nich teatru jako rozszerzenia malarstwa. W komentarzach nie odnajdzie się więc pogłębionego kontekstu historii teatru i dramatu. Krytyk sztuk plastycznych stał się tu dzięki przekraczającemu dziedziny sztuki artyście krytykiem teatru, i to w jego eksperymentalnym wydaniu (analogii szukać można także w relacji Porębskiego i Tadeusza Różewicza). Postawa Porębskiego sugeruje więc, że dobra krytyka rodzi się w pierwszej kolejności ze wspólnoty

²¹ Ibidem, s. 169.

²² Ibidem, s. 161.

²³ Ibidem, s. 168.

doświadczeń, uzupełnionej o głębokie i wieloletnie relacje, wiedza teoretyczna stanowi zaś uzupełnienie dla jego pracy. Ta natomiast w wyniku tego procesu sama może stać się osobną pracą twórczą.

Komentarze przypominają swoistą opowieść o artyście, tworzą więc znów jego mitologię (one także uzupełniane są kolejnymi komentarzami, pisanymi *post factum* z myślą już o publikacji tomu). Jak sugeruje konstrukcja książki, stanowią rezultat zarówno zdarzeń, których artysta i krytyk byli czynnymi uczestnikami, ich twórczych reakcji, jak i konfrontacji poglądów. Autor *Deski* dopiero po latach mógł skonstruować wywód, który łączył w sobie efekt krytycznych interpretacji, powstających na bieżąco, ze strukturyzującymi je i nadającymi im wymiar naukowy obserwacjami historyka sztuki, zwykłego badacza zjawiska dopiero po ich zakończeniu. Obie ścieżki zawodowe Porębskiego, a także jego prywatne zainteresowania (ostatni „akt” to już *Polskie zaduszki*) zbiegły się tu w jedno, dając efekt w postaci tekstów odpowiadających na społeczną potrzebę wskazania trafnej konkretyzacji w przypadku dzieł artysty tak niepowtarzalnego, ale nie rezygnujących przy tym z wysokiego poziomu przekazywanych informacji. Taka formuła nie mogłaby powstać, gdyby przedmiotem opisu krytyka nie był wyjątkowy artysta.

Na uwagę zasługuje zbieżność interesujących ich tematów (wychodzenie poza malarstwo i sztukę oraz problem polskości – ten ostatni Porębski eksplorował pod koniec swojej kariery), nie sposób jednak precyzyjnie wskazać kierunków ich wzajemnych inspiracji w tym zakresie. Owo połączenie ról artysty i krytyka oraz ich wieloletnia zażyłość (w cytowanych tu listach Kantor zawsze zdrabniał imię przyjaciela), kolejne szczeble namysłu, w którym nie da się rozdzielić tego, co prywatne, od sfery publicznej – wszystkie te składowe pozwoliły autorowi *Komentarzy* na wzniesienie swoistego pomnika pośmiertnego dla twórcy. W dbałości o przetrwanie pamięci i zgodnie z językiem artysty, operującym tak pryncypialnie ambiwalencjami konstruowanych wyrażen, pomnik ów przybrać musiał miano (i poniekąd także formę)... deski.

O również głębokiej, ale odmiennej w swym wyrazie relacji krytyka z artystą dowiedzieć się można dzięki lekturze *Nowosielskiego*. W tomie z 2003 roku zebrano teksty Porębskiego o malarzu, powstałe z różnych okazji, poczynawszy od 1956 roku, tutaj ponownie przejrane i uzupełnione. Część z nich pierwotnie miało kształt osobnych artykułów w gazetach, niektóre

pochodzą ze wstępów do katalogów wystaw. Ich mało zróżnicowana strona formalna nie jest ściśle określona, balansuje pomiędzy interpretacją a komentarzem. Na inną więc niż w *Desce* konstrukcję owej krytycznej książki wpłynął charakter twórczości artysty, co wymagało od Porębskiego przybrania odpowiedniej postawy. Już nie uczestniczącej – tak jak było w przypadku Kantora – w procesie kreacji (każdy spektakl w koncepcji założyciela *Cricot 2* był przecież wciąż odrębną „próbą generalną”), tutaj bowiem krytyk staje się raczej obserwatorem, który poprzez prywatną recepcję ustosunkowuje się do treści i odnajduje swoją pozycję w dyskusji o uniwersaliach. W odniesieniu do Nowosielskiego droga rozważań wiedzie Porębskiego od wyszczególnienia w jego twórczości cech formalnych – szczególnej odslony awangardy, ale nie odrzucającej tradycji malarskich (ten rozdział nazwie *Wprowadzeniem*) – by potem niejako powrócić do artysty, jego biografii i praktyki, w celu odkrycia świata odsłanianego nam w dziełach (*Eschatologia*). W dalszej kolejności Porębski zamieszcza rozważania o roli artysty i jego twórczości wobec tematów, które ukazuje (*Sztuka i artysta*), by zakończyć *Umiejscowieniem* – tekstami, które wpisują dzieło Nowosielskiego w miejsce i czas powstania oraz znaczeniowego funkcjonowania (Polska i szerzej tradycja europejska).

Eseje wchodzące w skład tego tomu ukazują ewolucję dokonującej się równocześnie myśli badacza o sztuce i metafizyce. Malarstwo Nowosielskiego, odwołujące się do teologii ikony, inspiruje autora książki do poszukiwania w różnych kierunkach takich kontekstów, które tej sztuce – na każdym nieomal szczeblu balansującej „pomiędzy” (obrazem a ikoną, realizmem a metafizyką, tradycją zachodnią i wschodnią) – pozwoliłyby nadać uchwytłą tożsamość. Podchodzi do niej z różnych stron: raz analizuje aspekty formalne (podłoże, kompozycje), kiedy indziej grę semantyczną (symbol a znak), jeszcze w innym miejscu np. zgłębia osobowość artysty. Rozważania te wymagają odeń sięgania naraz do zasobów wiedzy teoretycznej, obycia kulturowego i znajomości sytuacji historyczno-społecznej swojego regionu. Jego gotowość odbiorcza musi więc opierać się o szeroką erudycję, która w przypadku tego wyjątkowego malarstwa pozwoli wyłuskać przydatną analogię. Znajdują tu bowiem uzasadnienie w równej mierze rozważania na kanwie Witruwiusza *Książ o architekturze*, Wittgensteina refleksji o „grach językowych” kolorów, Marcela Maussa, poezji (tu np. Norwida) czy te dotyczące grecko-katolickiej

liturgii i rodowodu proporcji hierarchicznych. Kluczową rolę odgrywają wpływy bizantyńskie i rosyjskie (także te z czasów Piotra Wielkiego). Malarstwo Nowosielskiego jest, jak nazywa to w toku swoich rozważań Porębski, malarstwem otwartym – otwiera zarazem na wiele światów, uosabia ideał twórczości o nieskończonej możliwości interpretacji²⁴. Krytykowi pozostaje więc niejako „dostroić się” do niego – towarzyszyć, pogłębiać swoją wiedzę, wyszukiwać konteksty i nazywać to, co w wyniku nieuświadomionych nawet procesów w umyśle artysty doczekało się wyrażenia na płótnie. Przekraczająca granice sfery prywatnej i zawodowej przyjaźń to forma równoległego rozwoju, spójonego kluczowymi wydarzeniami z życia.

Tego malarza i krytyka również połączyła wspólnota doświadczeń wojennych i ich reperkusji, kontynuowana poprzez wspólne wyjazdy i wymiany poglądów. Relację tę można określić jako bliższą i w większym stopniu prawdziwie towarzyszącą, niż tę, która łączyła Porębskiego ze starszym od niego Kantorem. Jeśli tam nie dało się ściśle wskazać kierunków wzajemnych wpływów, to tutaj problem pojawia się już na etapie charakterystyki osobowości twórczej. Na wyjątkową zażyłość pomiędzy Nowosielskim a Porębskim wskazuje Krystyna Czerni, pisząc, iż obaj wzajemnie pomagali sobie w pracy – krytyk dzięki artyście weryfikował swoje teorie, artysta znalazł zaś w nim swojego najwierniejszego egzegetę²⁵. Dotkliwie odczuł więc Porębski brak zrozumienia dla dzieł malarza podczas wystawy „Présences polonaises” w paryskim Centrum Pompidou (1983)²⁶. Podstawowym błędem nieorientowanych w specyfice kraju istniejącego na styku Wschodu i Zachodu zagranicznych krytyków było wyjście od awangardowej formy dzieł Nowosielskiego (które w tym ujęciu okazały się wtórne w stosunku do innych artystów), nie zaś traktowanie jej jako wyniku określonej treści. Znalazło tu potwierdzenie przekonanie Porębskiego odnośnie do wspólnoty doświadczeń i wyobraźni – nie jedynie znajomości teorii sztuki – jako podstawy dobrze wykonywanej pracy krytyka.

Język esejów zebranych w *Nowosielskim* (zapewne także w wyniku pośpiesznego przygotowywania ich do druku) jest mało różnorodny pod względem

²⁴ M. Porębski, *Nowosielski...* op. cit., s. 55.

²⁵ Ibidem, s. 255.

²⁶ Zob. ibidem, s. 281.

syntaktycznym. Na tym tle odróżnia się jedynie zapis rozmowy z Marią Ławniczak oraz końcowy esej autorstwa Krystyny Czerni *Historia jednej przyjaźni*. Brak tu eksperymentów formalnych. Ton wypowiedzi autorskich jest, by tak rzec, bardziej uogólniony, bazujący nie na konkretnych faktach, a na szerszych rozpoznaniach. Nawet analizy trzech wybranych przez krytyka obrazów malarza (tworzących w jego mniemaniu tryptyk) czy polichromii cerkwi w Białym Borze są tutaj wybranymi przykładami, będącymi polem do eksperymentalnych dociekań krytyka lub ilustrującymi ogólną postawę Nowosielskiego jako artysty. Porębski nie posługuje się tu grammi słownymi w takim stopniu, jak robił to wcześniej. Zaintrygowany odrębnością twórcy skupił się na nazywaniu proponowanych przezeń jakości (malarstwo otwarte, „osobność” portretowanych modeli, rzeczywistość przemienienia) i rozpoznaniu własnego miejsca w konstruowanym przez malarza swoistym układzie współrzędnych, których centrum to Polska. Wyraźnie zaznacza się tutaj jego perspektywa jako obserwatora, z zapalem dociekającego różnych treści i znaczeń tego malarstwa, zaś prowadzona narracja przeniknięta jest – tak jak ono samo – atmosferą metafizycznej tajemnicy.

KRYTYCZNY AMBALAŻ

Gdy
Coś chce się przekazać bardzo ważnego
I istotnego,
I własnego
Ambałaże!
Gdy coś się chce uchronić,
Zabezpieczyć,
Aby przetrwało.
Utrwalić,
Uciec przed czasem
Ambałaże!
[...]

T. Kantor²⁷

²⁷ Cyt. za: M. Porębski, *Ambałaże, ambałaże*, [w:] *Ambałaż „Holdu pruskiego” – obraz Tadeusza Kantora w Sukiennicach*, Kraków 2000, s. 8.

Przyjęta przez Porębskiego pozycja krytyka towarzyszącego uzależniona była w dużej mierze od postawy samego artysty. Trudna droga dotarcia do treści istotnych prowadzi bowiem jedynie poprzez eksplorację ludzkiego ducha, tutaj ducha artysty o szczególnym powołaniu. Niemożność faktycznego poznania owej prywatnej rzeczywistości skłania krytyka do pisania jedynie o twórczej atmosferze i ewokowanych przez dzieła subiektywnych odczuciach. Stąd, wyszczególniona jako osobna w *Desce*, koncepcja komentarza krytycznego – referowania własnej gotowości recepcyjnej jako wyniku ukontekstawiającej interpretacji i weryfikujących ją rozmów z artystą. Wraz z upływem czasu szczegóły faktograficzne umykają. „Cóż bowiem pamiętać się najmocniej? Aurę, emocje. Wszystko inne to cofająca się ich tropem, jakże często zawodna, rekonstrukcja”²⁸ – przyznaje Porębski po latach, dopisując nowe komentarze do własnych komentarzy twórczości Kantora.

W toku lektury tekstów krytycznych badacza rzuca się w oczy autorska strategia misternego konstruowania takiej otoczki wokół artystycznego świata, aby na plan dalszy zeszła kwestia dociekania do sedna „sensu dzieła” (tutaj nazwania wprost wartości, do których twórcy się odnoszą) oraz słuszności obranej przez krytyka próby konkretyzacji. Jeśli autor wyraża tu *explicitie* jakąkolwiek opinię, to dotyczy ona charakteru współczesnej kultury, determinującej artystyczne działania. Brak w tym wypadku także szczegółowego roztrząsania zamiarów twórcy. „Malarza bowiem o intencje lepiej nie pytać – napisze później – Mogły być i bywają różne. Nie one jednak się liczą. Liczy się dzieło, gest artysty, który tłumaczyć sobie można różnie, również zresztą i z jego – czemuż by nie – pomocą”²⁹.

Komentarz stał się tu swoistym „opakowaniem” treści, a więc rodzajem krytycznego ambalażu. Jego celem nie jest dopowiadanie czegokolwiek lub ingerencja w twórczy zamysł. Swoiste zakonserwowanie świata artystycznego, uchwyconego w pewnym momencie jego rozwoju za pomocą tekstu, który niejako „zbiera” różne przejawy twórczej aktywności, dokonało się ponadto w opakowaniu przezroczystym – chroniącym jedynie to, co w środku, ale niezasłaniającym sobą niczego. Nienadającym nazw ani nienadbudowującym

²⁸ Idem, *T. Kantor....* op. cit., s. 27.

²⁹ Idem, *Ambalaże, ambalaże...* op. cit., s. 7.

treści poprzez hasłowe zachęty, które uformowałyby u odbiorców nieadekwatne do stanu faktycznego wyobrażenie na temat dzieła (na wzór strategii reklamowej). Zadaniem cienkiej warstwy pozornie niewidocznej materii krytyki było jedynie utrwalenie wizerunku i nadanie mu cech stałości – na chwilę, bowiem żywa wyobraźnia artysty wciąż ewoluuje.

Delikatne zamglenie treści, które dokonuje się poprzez warstwę najcieńszego choćby „opakowania” krytycznego, kompensowane jest eksplikacjami autorskich poruszeń i emocji. Wraz z upływem czasu owa przezroczysta warstwa staje się grubsza i coraz bardziej oddziela nas od samego dzieła, zamazując jego kontury. Powiększający się dystans czasowy pomiędzy odbiorcami a artefaktem uzupełniany być musi poprzez rozbudowywanie komentarza. Kolejne warstwy ambalażu to więc nawarstwiający się świadectwa krytyka, próbującego łączyć coraz odleglejsze od siebie światy w taki sposób, aby zachować wrażenie nieustającej i niezależnej od czasu artystycznego przekazu. Nabierająca swoistej trwałości (dzięki właśnie powiększonej objętości) konstrukcja owych krytycznych ambalaży coraz lepiej, można powiedzieć, konserwuje raz uchwycony moment artystycznego świata. Odbiór dzieła przez kolejne pokolenia dokonywać się musi poprzez lekturę najpierw owych nawarstwiających się tekstów – po to, by jak najlepiej zrozumieć kontekst i uniknąć przypadkowych i nietrafionych prób konkretyzacji. Zadaniem podjętym przez Porębskiego, który zakończył już etap „towarzyszenia” swojemu pokoleniu artystów, pozostaje podtrzymywanie żywotności tych dzieł, które jego samego niegdyś poruszyły, a więc nieustające tworzenie aktualizujących wciąż na nowo ich wymowę komentarzy, będących ostatnią, *nomen omen*, „deską ratunku”³⁰ dla zachowania pamięci o minionej i zamkniętej już twórczości.

Działalność artysty i krytyka to w tym ujęciu zatem ciągła i nawarstwiająca się praca, której nie można zobaczyć efektów końcowych, a jedynie poszczególne etapy. Podzielana przez nich obu perspektywa manifestowała się w różnych, ale równoległych i równie twórczych działaniach, prowadzących wspólnie do rozwoju sztuki. Z każdym z artystów osobno krytyk szukał ekskluzywnej wspólnoty wrażliwości. U podstawy relacji Kantora i Porębskiego

³⁰ Zob. idem, *Od autora*, [w:] *T. Kantor...* op. cit., s. II.

była to m.in. właśnie idea ambalażu jako rodzaju twórczej postawy wobec relikwów przeszłości. Jeśli przedmiotu artysta dotknąć może „również i przez znaczące ukrycie”³¹, to czyż analogiczną realizacją takiego właśnie aktu nie będzie przydający znaczenia dziełu krytyczny komentarz?

BIBLIOGRAFIA

- Baranowa A., *Dziki oczy erudyty. Porębski jako krytyk*, „Nowa Dekada Literacka” 2013, nr 3, s. 27–33.
- Czerni K., *Mieczysław Porębski (1921–2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, R. 75, nr 3, s. 591–605.
- Czerni K., *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992.
- Fiałkowski T., *Krytyk jako artysta*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 39.
- Juszczak W., *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 4, s. 38–55.
- Porębski M., *Ambalaże, ambalaże*, [w:] *Ambalaż „Hołdu pruskiego” – obraz Tadeusza Kantora w Sukiennicach*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 5–10.
- Porębski M., *Nowosielski*, Kraków 2023.
- Porębski M., *T. Kantor: Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997.
- Z człowieka robi się klasyk. O Mieczysławie Porębskim rozmawiają: Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska i Marta Wyka*, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 3, s. 8–23.

³¹ Idem, *Ambalaże, ambalaże...* op. cit., s. 7.

NOTA O AUTORCE

Judyta Dąbrowska – absolwentka historii sztuki oraz krytyki literackiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie doktorantka programu Nauki o Kultu-rze i Religii w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Ja-giellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują głównie teorię sztuki oraz współczesną krytykę artystyczną.

Kontakt: judyta.dabrowska@doctoral.uj.edu.pl