

Instytut Sztuk Pięknych UMCS

PIOTR MAJEWSKI

*Pojęcie metafory w języku polskiej krytyki artystycznej
w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku*

The Concept of Metaphor in the Language of Polish Art Critics
in the Second Half of the Nineteen-Fifties

Po pierwszej wystawie Grupy 55 Marcin Czerwiński pisał: „Jest to malarstwo konstruujące [...], gdzie dysponuje się elementami doświadczenia w sposób dowolny. Jak w każdej metaforze intelektualnej rodzą się tu kształty umowne – pół symbole a pół skróty, pół zjawy a pół prorocstwa”¹. Dostrzegał on w tym malarstwie rodzaj zafascynowania przestrzenią. Na przykład w obrazie Mariana Bogusza *Symfonia liturgiczna Honnegera* potężna bryła człowieka umieszczona w jakimś odrealnionym otoczeniu wyraża – zdaniem Czerwińskiego – „siłę formującą tę nową przestrzeń i wzajem przez nią formowaną”². W kontekście zaś

¹ M. Czerwiński, *Grupa Staromiejska*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 49, s. 5. Posługując się określeniem „metafora”, Czerwiński nawiązywał do założeń programowych Grupy 55. W manifestie tej grupy (kwiecień 1956) metaforyczność pojawiła się jako postulat artystyczny: „Użycie współczesnych środków formalnych przez artystę chcącego wypowiadać konkretne i kontrolowane treści stawia go przed zagadnieniem metafory plastycznej. W ten sposób metafora staje się podstawowym problemem współczesnej plastyki, a dotychczasowe eksperymenty dotyczące wizualnej strony przedmiotów zastąpione być muszą poszukiwaniem plastycznej metaforyki”. Podaje za: *Galeria Krzywe Koło* [katalog wystawy retrospektywnej], Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 63.

² *Ibid.*

nowej „przestrzeni” życia politycznego i społecznego czasów „odwilży”, wnikliwy widz uczył się – być może – nowej metafory, zachęcającej go do przeciwstawienia się tym „siłom”, które dotąd ograniczały jego aktywność, jak to robi tajemnicza postać z obrazu Bogusza.

Przyznając określeniu „metafora” rację bytu w odniesieniu do malarstwa Grupy 55, Marcin Czerwiński kładł nacisk na dwa aspekty sztuki artystów warszawskich. Po pierwsze, zwracał uwagę na technikę przedstawiania opartą o dowolność komponowania w obrazie elementów zaczerpniętych ze świata realnego. Po drugie zaś, akcentował celowość takiego postępowania, skierowanego na kreację znaczeń.

Można by postawić pytanie, czy metafora – w tym rozumieniu – dotyczy związków między pojęciami, na które konwencjonalnie wskazują przedstawione przedmioty, czy raczej istotne są tu relacje między wyobrażonymi przedmiotami, których analiza daje rozwiązanie „figury”, prowadzi do nadbudowania się drugiego znaczenia poprzez rozwinięcie pierwszego? Czerwiński nie formułował jednoznacznej odpowiedzi. Odkrycie treści metaforycznej w obrazie jest dla niego procesem intelektualnym. Istotną i ogólną właściwością „obrazu metaforycznego” jest zmuszenie wyobraźni widza do wysiłku niezbędnego, aby zrozumieć porównanie zawarte w metaforze, która jest rodzajem wieloznaczności w obrazie: „pół prorocstwem, pół symbolem, pół skrótem”. Nawet w tej krótkiej próbie zastosowania terminu „metafora” wobec malarstwa widać oczywiste związki jego rozumienia z tym, które jest typowe dla językowej poprzedniczki przenośni malarskiej. Tak jak w poezji mechanika tworzenia znaczeń oparta jest o kreatywne właściwości wyrażen metaforycznych, tak w sztuce artyści o władnięci ideą przekraczania „biernego” naśladowania rzeczywistości w kierunku sztuki intelektualnej uczynili z metafory wzorzec kreacji znaczeń w obrazie. Sami artyści podpowiadali postawę intelektualną w obcowaniu z obrazami „metaforycznymi”: „[...] malarstwo jest manifestacją określonego przeżycia psychicznego i światopoglądu”³. Epizodyczny styl Grupy 55, zwłaszcza walor „plakatowości” malarstwa, świadczył o próbie przełożenia struktury wyrażenia metaforycznego znanego z języka, nacechowanego paradoksalnością zestawionych ze sobą słów, na język znaków plastycznych. Dlatego Czerwiński akcentował w obrazach Grupy 55 dowolność komponowania form malarskich jako cechę tej sztuki pozwalającą zastosować tu termin „metafora”. Zarówno „poetyckie” użycie form plastycznych, jak też zamysł konstruowania przekazu wizualnego mogły stać się źródłem – typowego dla przenośni – „znaczenia niespodziewanego”.

³ Katalog wystawy prac Grupy St-53 Katowice, Grupy R-55 Poznań, Grupy 55 Warszawa, malarstwo, rzeźba, grafika, rysunek, CBWA, Poznań 1957.

Dzięki takim krytykom, jak Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski, kategoria metafory znalazła się poza ramami programu Grupy 55, stała się poręcznym słowem-kluczem otwierającym tajniki sztuki „nowoczesnych” drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Zwłaszcza krytycy bezpośrednio zaangażowani w promowanie programu „nowoczesności” stosowali termin metafora jako pojęcie estetyczne, a zarazem wartościujące. O ile więc Czerwiński powściągliwie odnosił się do „pół symboli, [...] pół prorocत्व” artystów z Grupy 55, to Urszula Czartoryska dopatrywała się w ich wytworach „najogólniej zinterpretowanej obyczajowości, wrażeń wojennych i utrwalonej w dziele sztuki atmosfery współczesności”⁴. W innym miejscu hasło metafory utożsamiała z samą nowoczesnością. „Z pewnością każdy z <<nowoczesnych>> – pisała Czartoryska – [...] wymaga od siebie maksymalnego wyczulenia na metaforę, na przekazywanie odbiorcy oceny zjawisk oraz wiedzy o świecie, psychice ludzkiej i stosunkach międzyludzkich”⁵. Autorka postulowała wręcz tworzenie obrazów *sub specie* metaforycznej interpretacji, gdzie zadaniem artysty miało być przekazanie treści ogólnych związanych ze współczesnością.

Innym popularyzatorem pojęcia „metafory” był Janusz Bogucki, który w sztuce połowy lat pięćdziesiątych – jej nurcie figuratywnym, pozostającym pod wpływem surrealizmu – dostrzegał silną „tendencję kształtującą i rozwijającą umiejętność plastycznej metafory”⁶. Właśnie dzięki szczególnej „zawartości” treściowej tego typu poszukiwań artystycznych, dotyczącej wszystkiego tego, co dla współczesności wydawało się być ważne i charakterystyczne, skłonny był on rozszerzyć zjawisko na pokrewne malarstwu dziedziny twórczości. Twierdził mianowicie, że tendencja metaforyczna, osiągając „prawdziwą nadczytelność”, obecna jest również we współczesnym filmie, plakacie i plastyce użytkowej.

Nie był on w tym odosobniony, skoro Aleksander Wojciechowski wiązał metaforę plastyczną z szeroko pojętym „eksperymentowaniem” w obrębie formy scenicznej w teatrze Tadeusza Kantora⁷, a Jan Kott otwarcie stwierdzał, że zarówno Cricot 2, jak też teatr Mirona Białoszewskiego na Tarczyńskiej w Warszawie, czy gdański teatr Bim-Bom, to „teatry poetyckiej i intelektualnej metafory, zaskakujące świeżością środków plastycznych”, w których nasycona polityką swobodna gra wyobraźni służy „moralnemu oburzeniu i rewolucji moralnej”⁸.

⁴ U. Czartoryska, *W poszukiwaniu nowoczesnej estetyki*, "Nowy Świat" 1956, nr 18, s. 1-2.

⁵ *Idem*, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 22.

⁶ J. Bogucki, *O nowoczesnych*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5-6, s. 58.

⁷ A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska 1945-57*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 4-5.

⁸ J. Kott, „Nowości potrząsa kwiatem...” [*Problem polityczności nowej sztuki*], „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 23, s. 12.

Hasło metaforyczności – eksplorowane przez artystów i popierane przez krytyków związanych z ruchem „nowoczesnych” – pojawiało się wszędzie tam, gdzie eksperyment dyktował kształt dzieła, nawet jeśli jawiło się ono jako proste, naiwne, ale pełne pomysłowości i fantazji. W ten sposób Jacek Woźniakowski pisał o twórczości artystów z lubelskiej grupy „Zamek”: „Z różnych rzeczy (...) powstają dziwne przedmioty, przedmioty metaforyczne, przemysłne konstrukcje, które nie służą niczemu tylko poezji i wyobraźni”⁹.

Z drugiej strony metaforą posiłkowano się tam, gdzie sens przedstawienia wynikał z wzajemnych relacji między elementami obrazu. Ewa Garztecka na przykład pisała po wystawie Jerzego Nowosielskiego w „Krzywym Kole”: „Obrazy jego nie są lustrzanym odbiciem rzeczywistości. On zjawiska wybiera [...], traktuje je jako budulec do stworzenia konstrukcji obrazu [...]. Zestawieniom przedmiotów nadaje sens metafory”¹⁰.

Pojawiły się również opinie, w świetle których problem metafory był niczym innym, jak rodzimą odmianą znanej z surrealizmu techniki *dépayement*, a było to uzasadnione wciąż odradzającymi się w Polsce fascynacjami surrealizmem, których wyrazem w drugiej połowie lat pięćdziesiątych były żywe kontakty niektórych polskich artystów, m.in. Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Tchorzewskiego, Zbigniewa Makowskiego, Władysława Hasiora, Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa z ruchem międzynarodowego postsurrealizmu „Phases”¹¹.

Wyróżnione głosy krytyki artystycznej uzmysławiają wprawdzie „aktualność” pojęcia „metafora” w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, lecz nie wyjaśniają, dlaczego właśnie w tym czasie pojęcie to zrobiło tak znaczną karierę. Przyczyny tkwiły bezsprzecznie w zwrocie ku proawangardowym koncepcjom sztuki oraz ku estetyce efektu, zaskoczenia, wstrząsu. Od początku przemian „odwilży” artyści i krytycy wspólnie kroczyli po linii obrony idei artystycznych wyrzuconych przez doktrynerów socrealizmu na śmietnik historii. Nie może więc dziwić entuzjastyczna akceptacja i promocja ze strony krytyki głoszonych przez artystów haseł i aspiracji. Jednak wystąpienie kategorii „metafory” w języku krytyki artystycznej nie było tylko siłą ciężenia mody i próbą zmonopolizowania rodzimej sztuki jedną formułą twórczości. Stało się tak też dlatego, że metafora jako kategoria interpretacji sztuki stwarzała nowy sposób ujmowania twórczości artystycznej, w którym obraz traktowany jest jako tekst, jako czytelna struktura znaczeń. Było to silnie związane z typowym zjawiskiem dla XX-wiecznych teorii sztuki,

⁹ J. Woźniakowski, *Grupa Zamek*, „Kamena” 1959, nr 13-14 [dział plastyczny „Struktury” nr 3], s. 7.

¹⁰ E. Garztecka, *Wystawy J. Nowosielskiego i W. Borowskiego*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 4.

¹¹ A. Kotula, *Malarstwo symbolizmu i surrealizmu*, „Życie Literackie” [dodatek „Plastyka”] 1958, nr 22, s. 6-7.

jakim stało się przenikanie kategorii językowych do interpretacji sztuki. Językowe wykładnie sztuki cieszyły się rosnącym uznaniem przynajmniej od czasów, gdy Benedetto Croce pojął estetykę jako *Linguistica generale* – naukę o ludzkiej ekspresji¹² – i zapoczątkował badania ujmujące wytwory kultury w szeroko rozumianych kategoriach językowych. Nie wchodząc w zawłości lingwistycznych wykładni sztuki, warto pamiętać, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, a więc w okresie, gdy koncepcja dzieła metaforycznego znalazła się w centrum zainteresowania rodzimych artystów i piewców „nowoczesności”, w badaniach literackich ugruntowana już była metoda krytyczna wylansowana przez anglosaską tradycję krytycznego objaśniania i oceny dzieł literackich, w której kategoria metafory odgrywała kluczową rolę¹³. Ogólnie rzecz ujmując, podstawą jej była koncepcja dzieła jako przedmiotu estetycznego, samowystarczalnego, autonomicznego oraz obdarzonego samoistnym znaczeniem, którego dynamikę krytyk miał za zadanie wyjaśnić. Szczególna rola, przypisana w tej tradycji krytycznej kategorii metafory, wpłynęła na ustalenie przedmiotu krytyki: odkrywania jednoznaczowego, ulotnego znaczenia symbolicznego obrazów poetyckich. Lansowane przez ten ruch (zwłaszcza *New Criticism*) postawy wobec literatury i krytyki, zajmujące w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znaczącą pozycję w badaniach literackich, okazały się nie bez wpływu na krytykę artystyczną.

Również na rodzimym gruncie odwołanie się do pojęcia metafory stwarzało sposobność interpretacji wytworów sztuki w aspekcie ich znaczeń i wyrażanych przez nie głębszych i ukrytych treści. Warto pamiętać, że właśnie posiłkując się kategorią metafory, rodzimi krytycy starali się odsłonić zawartość treściową sztuki „nowoczesnych”, jej przesłanie i wielorakie odniesienia. W interpretacjach tych uderza zwłaszcza ujmowanie losu człowieka jako czegoś tragicznego i skomplikowanego.

Dla niektórych krytyków odwołanie do pojęcia metafory dawało asumpt do snucia refleksji światopoglądowych właśnie w duch refleksji egzystencjalnej, dla których pobudką było obcowanie z wytworami artystów nowoczesnych. Niemal jako komunał tamtych czasów można potraktować opinię Janusza Boguckiego – dodajmy: wartościującą – jakoby „malarstwo figuratywne podejmowało wielkie filozoficzno-moralne problemy epoki”¹⁴. Pisane w tym duchu niezliczone emocjonalne sprawozdania krytyki przypisywały artyście rolę wyraziciela społecznych nastrojów i cywilizacyjnych zagrożeń, o których można było jakoby

¹² Zob. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari 1902.

¹³ Na ten temat zob. J. Strzetelski, *Angielskie i amerykańskie badania nad metaforą*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 1.

¹⁴ J. Bogucki, *W 9 lat później*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 6, s. 3-7.

„czytać” z jego obrazów. Symptomatyczna jest na przykład interpretacja „obrazów metaforycznych” Tadeusza Kantora, w których Bogucki cechę wspólną dostrzegął w „ścieraniu się form”, kształtem przypominających organizmy, z formami o charakterze mechanicznym. Zdaniem autora, wyrażały one „pewną wyolbrzymioną grozę jednego z podstawowych konfliktów w rozwoju materialnej i duchowej kultury XX wieku”, mianowicie „wieloznacznie i wielowarstwowo” informowały o zagrożeniu, jakie niesie rozwój stechnicyzowanej cywilizacji dla życia organicznego i człowieka¹⁵.

Pojęcie metafory występowało bardziej w znaczeniu umownym, niż miałoby odnosić się do jakichś raz określonych i stałych cech malarstwa. Chodziło bardziej o to, aby wskazać na zainteresowanie artystów pewnymi treściami ogólnymi, które w charakterystyczny dla siebie sposób „zakodowali” oni w obrazach i grafikach, a do których dostęp, przynajmniej po części, otwierały wnikliwe i upoetyczone sprawozdania krytyki. Tak więc, język krytyki artystycznej często charakteryzował właściwości malarstwa właśnie przez proste, niekiedy banalne przypisywanie mu właściwości ewokowania pewnych odczuć potocznych, odwołując się do bliżej nieokreślonego „oddźwięku emocjonalnego” tej sztuki oraz jej wyrazu, wyrazu – powtórzmy jeszcze raz – który reprezentował pewien typ światopoglądu, inspirowany filozofią egzystencjalizmu. Dalece autonomiczny wobec dzieła język krytyki powtarzał utarte, stereotypowe sformułowania, często frazesy, maskując je błyskotliwą, efektowną formą literacką. Charakterystyczne było to, że równie dobrze jak do sztuki figuratywnej język ten stosował się też do malarstwa *informel*¹⁶. Oba nurty, które – jak wiadomo – w programie Galerii Krzywe Koło uznane były za dominujące, wzajemnie na siebie wpływały, a w krytyku sztuki znalazły prawdziwie lojalnego zwolennika, który na dzieło patrzył przede wszystkim jako na wyraz uniwersalnych i charakterystycznych dla współczesności treści, najbardziej korespondujących z filozofią egzystencjalizmu. Warto podkreślić ten aspekt wystąpienia metafory w rodzimej sztuce, który sprzyjał jej rozumieniu jako formuły wyrazowej dla typowych w pierwszych dekadach powojennych, katastroficznych nastrojów i przeczuć.

Tropiona skwapliwie przez krytykę metaforyka katastrofy miała swoje źródła w fascynacjach światopoglądem egzystencjalizmu. Powodów tej zbiorowej cele-

¹⁵ J. Bogucki, *Z powodu krakowskiej wystawy „nowoczesnych”*, „Życie Literackie” 1955, nr 50, s. 5 i 9.

¹⁶ A. Osęka tak pisał o malarstwie *informel*: „Malarstwo posługujące się gwałtownymi zestawieniami form jest adekwatne w stosunku do gwałtownych i niepoznawalnych procesów zachodzących w świecie (...) jest wykładnikiem dokonujących się w świecie katastrof, zamętu, tragicznych spięć między jednostką a społeczeństwem”. (A. Osęka, *Powrót symbolizmu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9, s. 10).

bracji pierwiastków egzystencjalnych w sztuce można się dopatrywać w charakterystycznych dla drugiej połowy lat pięćdziesiątych postulatach wyjścia z izolacji i otwarcia na kulturę Zachodu¹⁷. Powszechnie wiadomo, jak ogromną popularnością cieszył się egzystencjalizm na Zachodzie, szczególnie zaś we Francji w okresie po wyzwoleniu. Sartre, Camus, Simone de Beauvoir byli przewodnikami i wzorcami, którymi karmiło się młode pokolenie. Ten klimat kulturalny utrzymał się do końca lat pięćdziesiątych. Poczynając od filozofii, ideologii politycznych, kończąc zaś na literaturze, sztuce, kinie i dziennikarstwie – środowisko kulturalne pozostało pod władzą nielicznych idei, za to wielu klisz, takich jak „absurd ludzkiego istnienia”, „alienacja”, „zaangażowanie”, „sytuacja” *etc.*¹⁸ W drugiej połowie lat pięćdziesiątych ten asortyment egzystencjalnych pojęć wszedł w powszechne użycie w języku krytyki artystycznej w Polsce i rozwijany w wielorakich wersjach, bardziej lub mniej upoetycznionych, z powodzeniem nadawał się do interpretowania sztuki, często zastępując kryteria wartościowania. Niosło to też za sobą pewne niebezpieczeństwo. Formułowane przez krytyków oceny dotyczyły nie tyle samego dzieła – to jakby mniej się liczyło – co raczej postawy, pewnych zasad i idei kierujących artystą. W tej bitwie ideologii najbiedniejsze dzieło mogło być uznane, o ile głośniejsze niż inne „wykrzyczało” pożądane świadectwo swego zakorzenienia w europejskim „światopoglądzie”.

Interpretacja wytworów sztuki współczesnej jako świadectw błąkania się artysty pośród fantasmagorii „życia wewnętrznego” i egzystencjalnych klisz, mających niejako normować sytuację człowieka współczesnego, a wraz z tym specyficzne rozumienie metafory jako pojęcia ogólnie wskazującego na owe „bogactwo” treści, najpełniej chyba ujawniło się w reakcjach krytyki artystycznej towarzyszących dużej i szeroko komentowanej wystawie „Metafory”, zorganizowanej przez Ryszarda Stanisławskiego i Mariana Bogusza w roku 1962 w Sopocie i w stołecznej „Zachęcie”¹⁹. Ekspozycja objęła różnorodne zjawiska artystyczne w sztuce polskiej, nie tylko powojennej, ale też okresu 20-lecia międzywojennego, a nawet przełomu XIX i XX wieku. Źródła sztuki pokazanej na wystawie „Metafory” były wielorakie. Patronami tego nurtu byli polscy symboliści: Jacek Malczewski i Witold Wojtkiewicz. Pokazano rysunki Brunona Schulza i malarstwo Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Artesowców” – Marka Włodarskiego

¹⁷ W. Włodarczyk, „*Nowoczesność i jej granice*”, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 26.

¹⁸ Na ten temat zob. np.: M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 16 i nn.

¹⁹ *Metafory. Malarstwo. Rzeźba. Grafika*, wstęp R. Stanisławski [kat. wystawy], CBWA Zachęta, Warszawa 1962.

i Jerzego Janischa, prace Leona Chwistka i Bronisława Linke. Wystawa objęła wybór twórczości artystów powojennego nurtu figuratywnego, między innymi: Tadeusza Brzozowskiego, Marii Jaremiąki, Tadeusza Kantora, Erny Rosenstein, Jonasza Sterna czy Bronisława Szwacza. Pokazano także prace członków Grupy 55: Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka z okresu „metaforycznego”. Włączono do wystawy „realistyczne” obrazy Andrzeja Wróblewskiego, Adama Hoffmana i Andrzeja Strumiły, niezwykle płótna Eugeniusza Markowskiego i Jerzego Tchórzewskiego, pełne kabalistycznych znaków obrazy Zbigniewa Makowskiego, również przykłady polskiego postsurrealizmu (Jerzy Skarżyński, Kazimierz Mikulski, Anna Güntner), sztuki „prymitywizującej” formę (Jan Spychalski, Jan Nowosielski), prace młodych, obiecujących artystów: Władysława Hasióra i Jerzego Stajudy, a także przykłady rodzimego malarstwa *informel*.

Jeśli niektórzy krytycy poddali się urokowi tytułu ekspozycji i poszukiwali przenośnej wymowy zgromadzonych na niej prac, to często przypisywali artyście zamiar budowania „metafory człowieka współczesnego zażenowanego absurdalnym spektaklem świata” (Zbigniew Florczak) bądź akcentowali funkcję apelatywną tego rodzaju twórczości przejawiającą się w płynącej z prac nauce moralnej, krytyce społecznej i obyczajowej (Joanna Guze, Elżbieta Sztekker), bądź też widzieli w tym świadectwo „dramatów ogólnych” oraz osobistych często tragicznych i lirycznych nastrojów artysty (Andrzej Osęka, Ignacy Witz)²⁰.

Wystawa ta przyniosła też nagromadzenie głosów krytycznych wobec przesadnego używania pojęcia metafory, a przy tym nieustannego rozciągania jego zakresu. Nie obyło się bez krytyki samej kategorii metafory plastycznej. I tak na przykład, Andrzej Osęka rozprzestrzenianie się tego terminu tłumaczył skłonnością do nieuzasadnionego mitologizowania przez rodzimych artystów i krytyków niektórych pojęć, takich właśnie jak „metafora” czy „struktura”, oraz dominacją w sztuce współczesnej, wywiedzionych z surrealizmu „stereotypów dwuznaczności, niesamowitości i tajemnicy”²¹. W myśl scenariusza wystawy – kontynuował Osęka – kategoria metafory miała być osłoną dla sztuki fantastycznej, której inspiracją była twórcza fantazja. W innym miejscu Osęka krytycznie oceniał „fantastykę” w malarstwie polskim tego czasu²². Wyrastała ona co prawda na mocno przetworzonym podłożu zmysłowym, ale swój ponadzmysłowy kształt

²⁰ Z. Florczak, *Dwugłos o „Metaforach”*, „Nowa Kultura”, 1963, nr 3, s. 3; J. Guze, *Metafory*, „Świat” 1963, nr 2, s. 12-13; E. Sztekker, *Malarstwo wyobraźni, scenografia, rzeźba*, „Głos Nauczycielski” 1962, nr 51-52, s. 4; A. Osęka, *Metafory*, „Polska” 1962, nr 12; J. Witz, *Metafory*, „Życie Warszawy” 1962, nr 309, s. 4.

²¹ A. Osęka, *Metafory*, „Przegląd Kulturalny” 1963, nr 1.

²² *Idem*, *Demonologia [Wystawa pt. "Polskie malarstwo fantastyczne" w Sopocie]. Operacje plastyczne*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 45, s. 8.

zawdzięczała procesom świadomościowym karmiącym się katastroficznymi wyobrażeniami, obrazami zagłady i totalnej destrukcji. Również Zbigniew Florczak rozgraniczał to, co jest dziełem fantazji, od tego, co można w sztuce nazwać metaforą. Tę ostatnią pojął jako „figurę retoryczną (przedstawioną w znakach właściwych dla sztuki), która potoczne znaczenie rzeczy czy zjawisk zastępuje innym znaczeniem, pozornie obcym – a jednak trafnym i wywołującym nową przyjemność poznawczą, jaka towarzyszy odkryciu”²³. Ten wątek dyskusji najlepiej rozwinęła Irena Jakimowicz²⁴.

Oddzielając sztukę „posługującą się metaforą” od sztuki fantazji, podjęła próbę uściślenia obu pojęć. Na fantazję spojrzała z szerszej perspektywy, tj. z punktu widzenia filozofii, określając ją jako „siłę albo zmysł wewnętrzny, *malownię*”. Wedle Jakimowicz, działania artysty zainspirowanego fantazją są w pewnym stopniu nieświadome. Pracując bezwiednie, może on stworzyć dzieło piękne. Wychodząc od rzeczywistego świata kształtów, barw, wzruszeń i namiętności, dzięki tej sile duchowej, jaką jest fantazja, artysta chroni sztukę przed „pustą dekoratywnością i czczą igraszką form”²⁵, powołuje do życia świat nowych form, często „pozostających na marginesie biologii i marzenia”. Takiego braku świadomości nie ma zaś w przypadku „dzieła metaforycznego”. Metafora jest w dużym stopniu zamierzona i zwykle stanowi ucieleśnienie treści intelektualnych. Rozróżnienie to poprowadziło autorkę do krytyki koncepcji wystawy, która zbyt pochopnie rozszerzała zakres kategorii metafory na wszelkie przejawy „sztuki wyobraźni”. W dalszej części wywodu Jakimowicz wyróżniała dwa typy przekazu metaforycznego w sztuce. W pierwszym przypadku efekt metafory mogą wywołać nietypowe zestawienia przedmiotów, które „pełne przenośnego wyrazu raz coś symbolizują”, innym razem mogą sugerować najbardziej nawet abstrakcyjne idee. Prosty przykładem tego typu przekazu mogą być zoomorficzne ilustracje Brunona Schulza: pojawiające się w jego rysunkach twory, które zachowują postać człowieka, ale straciły ludzką twarz, zamienioną w zwierzęcy pysk. Ludzie-psy, ludzie-tygrysy to metafory stanowiące wizualizację potocznych przenośni językowych. W tym przypadku ma zastosowanie wszystko to, co dotyczy metafory z języku. Metafora powstaje tutaj wtedy, gdy zastępujemy jeden termin drugim na podstawie wspólnych im obu cech semantycznych. Możemy na przykład zasugerować się obrazem człowieka-lwa, ponieważ niekiedy łączy te stworzenia odwaga lub szlachetność. Po drugie, o metaforze można mówić, gdy „forma plastyczna odziana jest w szatę retorycznej figury”²⁶, tak jednak, że w grę

²³ Z. Florczak, *Granice metafory*, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 2, s. 22-27.

²⁴ I. Jakimowicz, *Metafory*, „Współczesność” 1962, nr 20/124, s. 10.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

wchodzą jednoznaczne i zrozumiałe porównania. Przykład tego rodzaju „metaforyzowania” w sztuce znaleźć można w malarstwie Jerzego Nowosielskiego, gdy zwyczajny, codzienny temat artysta ubiera w szaty bizantynizującego *disegno*. W ten sposób pozornie błaha rzeczywistość umieszczona zostaje w aurze wartości *greco modo* i nabiera przez to niespodziewanie wzniosłej perspektywy.

Mieczysław Porębski malarską metaforą nazywał w tym czasie „transcendencję malarską” i przypisywał tę szczególną właściwość, ogólnie rzecz biorąc, sztuce XX wieku²⁷. Wyrażać się ona miała w takim ułożeniu zaczerpniętych ze świata realnego form przedstawionych, że znaczenie obrazu wychodziło poza to, do czego te elementy się odnoszą – tak, że kompozycja ucieleśniała i reprezentowała kompleks myśli i uczuć.

Warto odnotować też wątek dyskusji, w którym toczył się spór o metaforykę sztuki abstrakcyjnej, a to za sprawą włączenia w ramy ekspozycji dzieł abstrakcjonistów (np. Tchórzewskiego, Jaremy, Lenicy, Kierzkowskiego i innych). Zbigniew Klaczyński uzasadniał, że warunkiem metafory w sztuce są „konkretne przedmiotowe formy”²⁸; podobnie Zbigniew Florczak stwierdzał że, granice metafory wyznacza sztuka figuratywna, nie zaś abstrakcja. Bardziej tolerancyjny był tu recenzent „Twórczości”. Dostrzegał on w dziełach abstrakcjonistów sens metaforyczny, zwracał jednak uwagę, że rodzi się on w wyniku operowania odległymi skojarzeniami. W miejsce anegdoty pojawiają się tu „napięcia form”; w miejsce symbolu – znak plastyczny²⁹.

Podsumowując, w przeciwieństwie do artystów dla krytyki metafora była nie tyle problemem formy plastycznej, co zagadnieniem treści i znaczenia³⁰. Początkowo krytycy nie dążyli do przedstawienia problemu metafory teoretycznie. Górę brało funkcjonalne posługiwanie się terminem zaczerpniętym z programu artystycznego „nowoczesnych” (Grupy 55), stosowanym przede wszystkim przy opisie ich malarstwa. Chociaż nie do końca jasne było, co to takiego metafora wizualna – istniały „obrazy metaforyczne”. Termin ten rozumiany był intuicyjnie, a krytyka nie miała zwykle na myśli tego, co łączyłby z metaforą literaturoznawca. Metaforyka znaczy wówczas tyle, co przedstawienie rzeczy, zdarzeń, postaci w sposób wieloznaczny. Jest to potencjalność dzieła do epatowania widza „znaczeniem niespodziewanym”, ulotnym, a jednak posiadającym ogromny ładunek intelektualny i emocjonalny. Wychodząc naprzeciw aktualnym modom kulturalnym, w wytworach artystów nowoczesnych wnikliwy krytyk dostrzec

²⁷ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 83-84, 120-124.

²⁸ Z. Klaczyński, *Chwała i nędza wyobraźni*, „Trybuna Ludu” 1963, nr 11, s. 6.

²⁹ Z. H., „Twórczość” 1963, nr 3, s. 164.

³⁰ Zwracał na to uwagę Z. Dłubak, zob.: B. Askanas, *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Kola. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem*, [w:] *Galeria Krzywe Kolo*, op. cit., s. 34.

chciał przenośny zapis egzystencjalnych przeżyć i niepokojów targających pokoleniem, którego dojrzałość przypadła na lata pierwszego kryzysu systemu totalitarnego, „zimnej wojny”, groźby zagłady nuklearnej itp. Wyróżnikiem „nurtu metaforycznego” stała się charakterystyczna sfera odniesień treściowych, którą zwięźle określił przy okazji wystawy „Metafory” Andrzej Osęka: „[...] sztuka, która stawia niepokojące pytania”, światopoglądowo plasująca się najbliżej egzystencjalizmu.

Przedmiotem wnikliwszego namysłu teoretycznego zagadnienie to stało się na początku lat sześćdziesiątych. Dyskusja tocząca się w kontekście wystawy „Metafory” wykazała uniwersalne aspekty problemu metafory plastycznej. Pomimo że w Polsce od lat bezpośrednio powojennych wszelka dysputa nad metaforą wynikała z obecności tego pojęcia w programie artystycznym „nowoczesnych”, kwestia metafory nabierała poczęła ogólnego znaczenia dla metody interpretacji wytworów artystycznych. Coraz chętniej krytycy stosowali ten termin nie tylko w odniesieniu do określonego nurtu rodzimej sztuki, ale też używali go w znaczeniu uniwersalnym – jako kategorii interpretacji i „modelu” dla wyjaśniania znaczeń i odniesień zawartych w obrazach, które wykraczają poza ich interpretację dosłowną w kierunku uchwycenia tego, co bezpośrednio uchwycić się nie da.

W związku z tym można stwierdzić, że wśród przyczyn popularyzacji tej kategorii leżał zarówno pewien sposób uprawiania twórczości w powojennej Polsce, jak też nowe metody krytyczne, kształtowane nie bez silnych inspiracji ze strony semiologii i językoznawstwa. Czy wobec tego kategoria metafory, która wciąż nie znika z języka o sztuce, daje szansę metodycznego badania znaczeń dzieł sztuki i innych przekazów wizualnych (np. plakat, film, fotografia), czy co najwyżej legalizuje interpretacyjny hazard? Czy może być równie skutecznym narzędziem interpretacji sztuki, jakim jest w badaniach literackich, tj. w nurcie krytyki i teorii narratystycznej?

SUMMARY

The paper covers the issue, not yet systematically studied, of the functioning of the term „metaphor” in the language of Polish art critics of the period of „thaw”. The author presents the views of both the artists and the critics, and presents the specific understanding of this term in the area of discussion on art during that period. While collecting the scattered opinions on the concept of metaphor, he orderly organizes and synthesizes them at the same time, and observes the gradual broadening of the application of the term to art until the culminating exhibition *Metafory* [metaphors] in 1962.

The starting point for analysis is the response of critics to the artistic program of Group 55, which assumed the use of plastic metaphor as one of the ways of building

meaning in visual shows. The simplistic and simplified style of Group 55 was partly based on the „poetic use” of artistic forms and relied on the idea of constructing the visual expression based on the untypical arrangement of elements of the real world, partially inspired by surrealist poetics.

The author then cites the statements of such critics as Marcin Czerwiński, Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski and others, who applied the term metaphor to various manifestations of experimental art of „those modern” in the second half of the 1950s in Poland. The paper draws attention to the symbolic character of this interpretative category in the discussion in question, which associated metaphor-based art experiments on the one hand with the late reception of some formal assumptions and solutions of surrealism (especially esthetics of surprise, amazement, effect), and on the other hand with the search for a formula of visual expression for the then fascinations with existentialism and the feeling of a post-war crisis of values.

A specific conclusion of this discussion and the paper itself is the presentation of the voices of art critics concerning the large and widely commented exhibition *Metafory* (1962), in which the range of „metaphoric” art was considerably broadened, covering the examples of from the paintings of Polish symbolists to surrealizing tendencies of the interwar period to the works of the artists in postwar „modernity”. In this way the discussion going on in the circles of artists and critics culminated in an attempt to define the broadly conceived current of metaphoric art.