

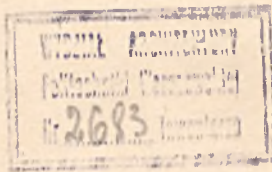
WACŁAW HUSARSKI

NOWOCZESNE
MALARSTWO FRANCUSKIE



35(44) <18-19>

3
01
WARSZAWA - 1937



Od dawna już żadna sztuka nie wywarła tak potężnego i tak rozległego wpływu na stan artystyczny świata, jak malarstwo francuskie ostatnich lat kilkudziesięciu.

Wpływ ten sięga daleko poza granice Europy, a nawet Ameryki; odnajdujemy go wszędzie, dokąd dotarła kultura europejska; wpływ ten obejmuje przy tym nie tylko malarstwo, ale wszystkie dziedziny twórczości artystycznej; odkrywamy go nawet w literaturze i muzyce.

Bez francuskiego impresjonizmu nie do pomyślenia byłyby subtelności wrażeniowe dzisiejszej poezji lirycznej, ani wyrafinowana kolorystyka i melodyka nowoczesnej symfonii. Bez francuskiego kubizmu nie do pomyślenia byłaby nowa architektura z jej kultem konstrukcji i poczuciem rytmiki najprostszych brył.

Jakaż jest przyczyna tego wszechobejmującego oddziaływania?

Jest nią, jak sędzę, jedna zwłaszcza zaleta tej sztuki, okupująca wszystkie jej wady, a nawet grzechy: to nowoczesne malarstwo francuskie jest naprawdę nowoczesne; w jego stylu, zarówno formalnym, jak wewnętrznym, odbiła się w sposób uderzająco prawdziwy duchowość naszej epoki; jeżeli zaś odbicie to nie zawsze jest pociągające, jeżeli nie ma w sobie harmonijnego piękna, którym czarują nas okresy klasyczne, ani podniosłego idealizmu archaicznych stadiów sztuki, jeżeli niepokoi częstokroć problematyką, krańcowością, sprzecznościami, jeżeli dostrzegamy w nim rysy schyłkowości, żeby nie powiedzieć — degeneracji, jeżeli wyrafinowanie styka się w nim niekiedy z wulgarnością, — to winne jest temu nie malarstwo, ale nasza schyłkowa, wewnętrznie skłócona, niespokojnie i bezskutecznie ideału swego szukająca epoka.

Ażebym tę zaletę szczerzej nowoczesności ocenić w sposób właściwy, należy zdać sobie sprawę, że od początków wieku XIX, właściwie nawet od końca XVIII, sztuka żyła reminiscencjami przeszłości. Wiek XIX rozpoczyna się i trwa aż poza swoją połowę pod znakiem eklektyzmu stylistycznego, czyli tak zwanych stylów historycznych, nie mogąc, czy też nie chcąc znaleźć własnego, oryginalnego wyrazu artystycznego. Znamy w tym okresie klasycyzm, znamy neo-gotyck, znamy nawroty do baroku i renesansu, ale nie znamy form, które byłyby oryginalnym wytworem epoki.

W sztukach obrazowych dotyczy to również i treści, która, acz w mniejszym stopniu, zapatrzona jest w czasy dawne.

Otóż reakcja przeciw temu stanowi rzeczy występuje najwcześniej w malarstwie, a mianowicie w malarstwie francuskim; ono też do ostatnich niemal czasów przoduje ruchowi nowatorskiemu, który wyzwala nas wreszcie z poniżenia zapożyczonych form i tematów. Jeżeli dzisiaj mieszkamy w domach, które nie czerpią swoich ozdób z antyku, lub gotyku, ani nie są tandetną imitacją pałaców renesansowych, jeżeli siadamy na krzesłach, które nie naśladową ordynarnie Ludwika XV, lub XVI, jeżeli czasy nasze mają swoje własne oblicze artystyczne, to jest to w znacznej mierze wynik inicjatywy, która wyszła od malarzy francuskich jeszcze w latach 60-tych ubiegłego stulecia. Inicjatywa ta przyjęta została swego czasu, jako najcięższe przestępstwo przeciwko dobremu smakowi i obyczajowi, niemal, że przeciwko porządkowi społecznemu i moralności, i długiego trzeba było czasu, zanim znaczenie jej zostało zrozumiane i ocenione; nie zrozumiwały go na razie nawet inne dziedziny sztuki, gdzie dążność do stworzenia samodzielnych form i koncepcji dostrzec się daje dopiero ku końcowi ubiegłego stulecia, a utwierdza się na dobre zaledwie w okresie powojennym; dążność ta wywodzi się jednakże, bezpośrednio lub pośrednio, z poczynań nowatorskich malarstwa francuskiego ostatnich trzech ćwierćwieczy.

Wejrzyjmy teraz bliżej, na czym nowoczesność owego malarstwa polega, jaki jest jej początek i jaka — linia ewolucyjna.

*

Jak było powiedziane, wyczerpanie inwencji stylotwórczej, rezygnacja z własnej formy stylistycznej, zwrot ku wzorom przeszłości, odczuć się daje w sztuce już w drugiej połowie XVIII stulecia. Wzorem, do którego się podówczas nawraca, jest głównie sztuka grecko-rzymska; oddziaływa również włoski renesans; słowem — epoki klasyczne. Tak zaczyna się okres stylów historycznych.

Ten historyzm jest na razie dosyć umiarkowany. Zapożyczane formy klasyczne interpretowane są przeważnie w sposób tak samodzielny, że ów klasycyzm osiemnastowieczny, który krystalizuje się po roku 1750 w przodującej artystycznie Francji, ma jeszcze na ogół charakter stylu całkowicie oryginalnego. Zdarzają się co prawda już wówczas wypadki ścisłej ortodoksji, ale zdarzają się rzadko. Jednym z nich, jeżeli chodzi o zajmujące nas tutaj malarstwo, specjalnie malarstwo francuskie, jest twórczość Davida, który jeszcze w roku 1784 maluje swoich słynnych „Horacjuszów“, większość jednakże artystów ówczesnych traktuje wzory antyczne, zarówno formalne, jak treściowe, raczej z rezerwą.

Stają się one obowiązujące, i obowiązujące bezwzględnie, dopiero od czasu Wielkiej Rewolucji. Z jej wybuchem dyktaturę sztuki w ciągłe

jeszcze przodującej artystycznie Francji obejmuje ów właśnie ortodoksyjny klasycysta, a zarazem zagorzały podówczas republikanin, David. Sztuka ta będzie odąd odradzaniem ducha antycznego. Malarstwo ma słać surową wielkość, prostą cnotę starożytnych, jako przykład dla współczesnych; jego forma wzorować się ma najściślej i najbezwzględniej na rzymskich płaskorzeźbach, korygując według tych doskonałych przykładów niedoskonałą naturę.

Z początkiem wieku XIX klasycyzm utwierdza się ostatecznie, jako styl panujący. Jedno malarstwo, najżywsza i najbardziej samodzielna sztuka tego stulecia, usiłuje jeszcze gdzie niegdzie wyłamać się z tego rygoru antykwarskiego, — w Hiszpanii tworzy w dalszym ciągu ostatni wielki spadkobierca baroku, sędziwy Goya, w Anglii tradycję przed-rewolucyjnej sztuki podtrzymuje szkoła portrecistów, a zwłaszcza świetnych pejzażystów o zacięciu czysto realistycznym, ale te niedobitki żywej twórczości są już na wymarciu.

Nawiąże do nich kiedyś ów właśnie ruch nowatorski, który rozpocznie się we Francji w latach 60-tych, na razie jednak zarówno tutaj, jak w Niemczech, jak we Włoszech, we wszystkich, słowem, znaczących artystycznie krajach, również i malarstwo poddaje się panującej doktrynie.

Nawet portret, nawet obraz z życia powszedniego, musi być oparty na reminiscencjach antycznych; powstaje nawet krajobraz, który w klasycznie idealizowanej formie przedstawia najbardziej możliwie klasyczne widoki, ożywione klasycznym sztafażem.

Po roku 1820 styl ten osiąga apogeum władzy, zmieniając tylko nieco orientację i skłaniając się bardziej ku wzorom greckim, a w malarstwie od naśladowania płaskorzeźb rzymskich przechodząc do wzorowania się na posągach greckich i na Rafaelu. We Francji, w dalszym ciągu dzierżącej hegemonię artystyczną, najwybitniejszym przedstawicielem tej późniejszej fazy klasycyzmu jest Ingres.

Przeciwko temu oficjalnemu stylowi zaczyna się już co prawda około tych lat opozycja romantyków; będzie ona wzrastała coraz bardziej, aż wreszcie klasycyzm legnie pod jej ciosami. Cóż z tego, kiedy przeciwstawia ona zapatrzeniu się na Greków i Rzymian inne tylko odmiany sztuki, zapatrzonej w przeszłość.

Początkowo tedy propaguje się nawrót do średniowiecza; w architekturze osiąga przejściowe powodzenie neo-gotyckie; malarstwo opiera się na wczesnym włoskim odrodzeniu, uchodzącym podówczas za sztukę czysto średniowieczną. Ten prąd, wiążący się z ruchem wczesno-romantycznym, dosyć słaby we Francji, silniejszy nieco w Niemczech, gdzie nosi nazwę „nazarenizmu“, niezdolny jest jednak jeszcze przewyciężyć hegemonię klasycyzmu.

Potem przychodzi moda na barok i renesans; jest ona dla panującego dotychczas stylu znacznie groźniejsza; istotnie, ona to w połowie stulecia położy wreszcie koniec władztwu klasycyzmu.

Zmiana wcześniej, niż w innych sztukach, daje się odczuć w malarstwie; tym razem w malarstwie francuskim. Jest to druga faza romantyzmu, zapoczątkowana przez Eugeniusza Delacroix. Twórczość jego wzoruje się pod względem formy na późnym renesansie i na baroku, a tematy swoje czerpie najchętniej, podobnie jak klasycyzm, z przeszłości, unikając tylko dziejów greckich i rzymskich, które znudziły się już wszystkim do niemożliwości.

Ze sztuki, skądinąd olśniewającej, Delacroix wyłania się znane powszechnie akademickie malarstwo historyczne, które staje się około połowy XIX stulecia rodzajem oficjalnie panującym, zastępując starzejący się klasycyzm; jego przedstawiciele dziedzczą po wymierających klasykach katedry, lukratywne zamówienia, ordery, a w krajach, rządzonych monarchicznie — tytuły szlacheckie, lub zgoła baronowskie. Tak około połowy wieku XIX kończy się klasycyzm. Kończy się, by ustąpić miejsca innemu rodzajowi historyzmu, zrodzonemu tym razem z natchnień romantycznych.

A tymczasem duchowość epoki oddala się właśnie od owych natchnień coraz bardziej. Druga połowa XIX stulecia — to czasy najbardziej zdecydowanego, otwartego materializmu, realizmu, czasy rozpoczynającego się na dobre rozwoju nauk ścisłych i techniki, wierzące święcie i niezachwianie w zbawczą moc owej nauki i techniki; rzadko kiedy bywała ludzkość usposobiona tak trzeźwo i prozaicznie, tak mało skłonna do romantycznej ucieczki w idealizowaną przeszłość.

Ale sztuka ówczesna nie ma nic wspólnego z tym stanem dusz i umysłów, tonąc po uszy w historyzmie, w dawności, w romantycznej manierze, i, co dziwniejsza, ku zupełnemu zadowoleniu społeczeństwa. Epoka owa przekonana jest najgłębiej o swojej przewadze nad przeszłością, z najbardziej różową nadzieją spogląda za to w przyszłość, wierzy niezachwianie w postęp; malarstwo ówczesne natomiast, w zdumiewającym przeciwieństwie do tego nastawienia, zapatrzone jest fascynacyjnie w dawne czasy, z których czerpie pomysły zarówno treściowe, jak formalne.

Nie wszyscy co prawda malarze uprawiają rodzaj historyczny, jakkolwiek najwyżej ceniony materialnie i moralnie; sporym powodzeniem cieszy się również malarstwo rodzajowe i pejzaż, niiby to przedstawiające współczesną rzeczywistość; w gruncie jednak rzeczy i one również ulegają muzealnej modzie, opierając się mniej na naturze, niż na obrazkach holenderskich z XVII stulecia.

Taki jest na całym świecie stan sztuki, a wraz z nią — malarstwa w początkach drugiej połowy XIX stulecia; taki jest stan rzeczy również we Francji. Historyzm, historyzm i historyzm.

Obok żyjącego jeszcze ostatniego wielkiego klasycysty, sędziwego Ingres'a, który jest już zresztą tylko czcigodną relikwią, największe sławy ówczesne — to dla elity wielki romantyk, Delacroix, dla intelektualnego plebsu — akademiccy malarze historyczni — Delaroche i Horace Vernet, a po ich śmierci — umierają wszyscy trzej około roku 1860 — ich epigoni: Cabanel, Gérôme. Wreszcie uznawani, ale traktowani trochę protekcyjnie, malarze rodzajowi i pejzażyści, którzy od ulubionego miejsca swoich studiów: miejscowości Barbizon, otrzymują nazwę szkoły barbizońskiej: Théodore Rousseau, Daubigny, Troyon, Millet i sympatyk tej grupy, Corot. Większość „barbizończyków“, malując z natury, podciąga jednakże tę naturę pod wzór Holendrów siedemnastowiecznych i tym trafia w gust ówczesnej publiczności.

Jeżeli najbardziej niezależny od tych wzorów, szczerzy realista Corot, uzyskuje prawo obywatelstwa artystycznego, aczkolwiek obywatelstwa drugiej klasy, to dlatego głównie, że obok obrazów naprawdę z natury maluje tak zwane pejzaże mitologiczne, to znaczy — takie, do których, dla prześlągnięcia opinii, wprowadza korowody nimf. Ci, którzy nie potrafią niczym upozorować swojej niezależności od sztuki muzealnej, więc Boudin, lub zamieszkały we Francji Holender Jongkind, znajdują się na marginesie sztuki: Boudin, żeby żyć, maluje swoje czarujące krajobrazy morskie na kamykach, sprzedając je letnikom jako „pamiątki z plaży“.

Istnieje wprawdzie malarz, który głośno, a nawet nieco hałaśliwie nawołuje do porzucenia wzorów dawnej sztuki, radząc zgoła, celem radykalnego skończenia z nimi, spalić muzeum Luwru; malarz ten, nazwiskiem *Gustave Courbet*, urządza w roku 1855, dla propagandy swych idei, wystawę swych prac pod wyzywającym podówczas hasłem „realizmu“; cóż, kiedy wbrew teorii prace te rzadko kiedy wolne są istotnie od muzealnych reminiscencji.

*

Taki jest stan rzeczy, kiedy w „Salonie Odrzuconych“ — istniał wówczas w Paryżu taki salon, przeznaczony dla artystów, nie przyjętych na oficjalne wystawy, — ukazuje się w roku 1863 kilka obrazów mało dotychczas znanego malarza nazwiskiem *Edouard Manet*. Śród obrazów tych figuruje między innymi płótno, zatytułowane „Śniadanie na tratwie“. Przedstawia ono na wycieczce wiejskiej, w lasku, dwóch młodych ludzi w aksamitnych kurtkach i dwie młode również panie, z których jedna całkiem naga siedzi obok owych młodzieńców, druga zaś, w koszuli, brodzi po wodzie. Dzieło to wywołuje skandal, i to — taki skandal, że zachodzi konieczność ustawienia przy nim posterunku policyjnego, bo publiczność przybiera postawę agresywną.

Jakież jest tego powód? Cóż było tak oburzającego w obrazie? Czy zawierał on coś rewolucyjnego w swojej formie? Czy artysta sprzeniewie-

rzył się obowiązującemu pod tym względem tradycjonalizmowi? Czy zszedł z drogi, wskazanej przez starych mistrzów?

Bynajmniej. Manet, mający już zresztą za sobą sukces w Salonie roku 1861, a który po owej awanturze ze „Śniadaniem na tratwie“ będzie i nadal mile widziany na oficjalnych wystawach, jest podówczas najbardziej muzealnym i najbardziej eklektycznym z muzealnych eklektyków, a dzieła jego pełne są reminiscencji z Fransa Halsa, Velazqueza, Goyi, a nawet — uznawanego wtenczas za szczyt doskonałości i za wzór wzorów — renesansu włoskiego. Wspomnień tych nieprędko się wyzbędzie.

W samym „Śniadaniu na tratwie“ układ jest najdokładniejszym powtórzeniem z Rafaela według sztychu Marcantonia, światłocien — wzorowany na Velazquezie, a całość tchnie wyraźnie duchem muzealnym.

O cóż więc chodzi? Co wywołuje takie oburzenie? Temat. Wyłącznie temat, który zdaje się być dla autora rzeczą najzupełniej obojętną: nieobyczajne, gorszące, obrażające moralność zestawienie ubranych mężczyzn z nagimi kobietami, i na domiar bezwstydu na otwartym powietrzu.

Takie samo zestawienie wisi co prawda w Luwrze na honorowym miejscu — jest to słynny „Koncert wiejski“ Giorgiona, ale nikt jakoś nie spostrzega tej łagodzącej okoliczności, która w owej epoce muzealnego pietyzmu mogłaby mieć znaczenie zasadnicze, — tak samo zresztą, jak nikt nie spostrzega, że układ skopiowany jest z miedziorytu Marcantonia.

Tak, czy inaczej, obraz zwraca powszechną uwagę. Oburzenie, którego jest przedmiotem, zjednywa mu z góry sympatię przewrotowo usposobionej młodzieży malarskiej. Dla tych obojętne jest, czy damy są gołe, czy ubrane, interesują ich natomiast inne rzeczy.

Przede wszystkim — zagadnienie malarskie, które sobie Manet postawił: widoczną jest rzeczą, że artyście chodziło o to, żeby w sposób możliwie prawdziwy przedstawić ludzi, nagich i ubranych, w oświetleniu otwartej przestrzeni; treść anegdotyczna, która tak oburzyła mieszczan, była dlań tylko pretekstem.

Otóż to zagadnienie światła wśród otwartej przestrzeni wisiało wówczas jakby w powietrzu; pracował nad nim Millet i Corot, pracowała garstka młodzieży, usposobiona nieprzychylnie względem nauki oficjalnej i szukająca nowych dróg.

Był wśród tej młodzieży dwudziestotrzyletni malarz *Claude Monet*, którego ten problemat szczególnie zaciekawił. Młodzieniec ów, o którym Cézanne powie kiedyś: „Monet — to tylko oko; ale co za oko!“, — młodzieniec ów, obdarzony fenomenalną wrażliwością wzrokową, a zarazem, jako prawy syn epoki nauk ścisłych, wierzący tylko w eksperyment, wątpiący o ścisłości manetowskiej obserwacji, postanowił metodą doświadczalną sprawdzić prawdziwość kolorystyczną jego obrazu, mającego przedstawiać ludzi w świetle otwartej przestrzeni, ale malowanego jednak w pracowni, z pamięci i pod silnym wpływem dawnych mistrzów. W ten sposób po-

wstało w roku 1865 drugie „Śniadanie na trawie“, malowane przez Claude Moneta bezpośrednio z natury.

Tak rozpoczął się pierwszy od wieku XVIII kierunek artystyczny naprawdę nowoczesny, mający z czasem otrzymać nazwę impresjonizmu; kierunek odrzucający przyjmowane na wiarę nauki starych mistrzów, odrzucający w ogóle wszelkie tradycyjne kanony estetyczne, moralne, wszystko to, co nie może być sprawdzone doświadczalnie, i ograniczający zadanie malarstwa do badania optycznej strony natury, a właściwie—zjawisk świetlnych w naturze, ze ścisłością studium naukowego. Kierunek ten stworzony został przez Moneta; Manet wbrew dosyć rozpowszechnionej legendzie, był tylko jego prekursorem i to — prekursorem raczej przypadkowym. W znaczeniu tego ruchu zorientował się z czasem dopiero, a zasady jego zastosował wówczas, kiedy zostały już opracowane przez innych.

*

Odkrycia, przyniesione przez metodę doświadczalną Moneta, były rewelacyjne. Badając wygląd otwartej przestrzeni, stwierdził on przede wszystkim, że natężenie świetlne i czystość barw w naturze nic nie mają wspólnego z brudnym tonem obrazów muzealnych, wywołanym zresztą w sporej części żółknięciem olejów i werniksów. Wynikł stąd potem postulat, że chcąc oddać kolory natury, należy używać farb zbliżonych możliwie do czystych kolorów widma słonecznego, z których składają się przeciwieństwo wszystkie barwy.

Monet stwierdził dalej, że lokalna barwa przedmiotów właściwie nie istnieje, ulegając radykalnym zmianom pod wpływem oświetlenia, refleksów, rzucanych na siebie wzajemnie przez ciała kolorowe, warstwy powietrza, poprzez którą przedmioty owe oglądamy, wreszcie — z powodu pewnych złudzeń, którym niedoskonały wzrok ludzki ulega.

To stało się punktem wyjścia jego badań, którym poświęcił odtąd całe życie; badań w zasadzie naukowych — o ile sztuka może być nauką — nad zjawiskami barwy, specjalnie barwy krajobrazu, wywołanymi przez światło, powietrze, grę refleksów, oraz przez złudzenia wzroku. Wzięcie w rachubę tego ostatniego czynnika sprawia, że malarstwo to nie odtwarza obiektywnie widzialnej rzeczywistości, ale oddaje subiektywne jej wrażenie.

Godzi się wspomnieć, że w badaniach tych Monet zawdzięczał sporo ostatniemu przedstawicielowi krajobrazu angielskiego, kontynuującemu tradycję osiemnastowieczną, Turnerowi, z którego twórczością zapoznał się podczas podróży do Anglii w roku 1870. Był to moment zwrotny w jego rozwoju. Impresjonizm nawiązywał więc po trosze do sztuki z przed klasycyzmu.

Złudzenia wzroku, wzięte pod uwagę także i jako czynnik wrażenia, odbieranego od obrazu, kazały z czasem Monetowi zreformować

również i fakturę malarską, znowu w oparciu o naukę, mianowicie — o ówczesne odkrycia z dziedziny optyki; późniejsze obrazy artysty nie są malowane jednostajnymi płaszczyznami farby, ale plamkami, które z odległości dopiero zlewają się w oku widza, co podnosi siłę świetlną barw.

Takie są w najogólniejszym zarysie zasady, wypracowane przez Moneta. W tym samym, lub pokrewnym kierunku poszło kilku innych jeszcze artystów młodszego pokolenia.

Jedni z nich, jak *Alfred Sisley*, wstąpili w ślady inicjatora, jako jego wierni adepci; inni, jak *Camille Pissarro*, starali się dopełnić i rozszerzyć jego badania; inni jeszcze, jak *Auguste Renoir* i *Edgar Degas*, rozpoczęli pod impulsem wielkiego nowatora własne poszukiwania; pierwszy z nich poświęcił się głównie studiom postaci ludzkiej wśród otwartej przestrzeni, drugi obrał sobie za główną specjalność baletnice w sztucznym świetle rampy scenicznej. Degas jedyny w tym gronie interesował się również psychologiczną stroną przedmiotu: był malarzem zdegenerowanego typu kobiecego z epoki „fin de siècle’u. Rozwinać miał później ten temat *Henri de Toulouse-Lautrec*. Najdalej odszedł od koncepcji monetowskiej *Paul Cézanne*, o którym też z tego powodu będzie mowa osobno. W czasie późniejszym, około roku 1880, przyłączył się do tego ruchu również ten, który mimo woli i wiedzy, stał się jego prekursorem: Edouard Manet.

Utworzona w ten sposób grupa, odrzucana chronicznie przez oficjalne salony, urządziła w roku 1874 pod nowoczesną nazwą „Towarzystwa akcyjnego artystów malarzy, rzeźbiarzy i grafików“ wystawę zbiorową w lokalu jednego z paryskich fotografów.

Zrobił się nowy skandal. Tym razem gorszy znacznie, niż w swoim czasie z powodu monetowskiego „Śniadania na trawie“. Teraz już zarzucano artystom nie — takie lub inne przestępstwa tematyczne: zarzucano im brak wszelkiego pojęcia o malarstwie. Poszło o formę, a nie — o treść. Ani publiczność, ani krytyka, nie zrozumiały nic z założeń nowatorów. Ponieważ jeden z wystawionych obrazów, pędzla Moneta, szczególnie drażniący niezrozumiałością, a przedstawiający zachód słońca, nosił nazwę: „Impresja“, więc jakiś dowcipniś z humorystycznego pisma „Charivari“ nazwał nowy kierunek „impresjonalizmem“. Publiczność podchwyciła niewybredny dowcip; „impresjonalizm“, albo „impresjonizm“ stał się ulubionym przedmiotem drwin i konceptów. Tak powstała nazwa, mająca przejść do historii sztuki, bo grupa nowatorów w sposób wyzywający przyjęła narzucone sobie przewzisko, odpowiadające zresztą poniekąd ich założeniom, używając go odtąd stale przy swoich zbiorowych wystęпах.

Miały one w dalszym ciągu „sukces śmiechu“.

Drwiny i prześladowania trwały lat dwadzieścia z górą. Impresjonizm zrozumiany został dopiero ku końcowi lat 80-tych, i to — najpierw

w nowocześnie usposobionej Ameryce. Po roku 1890 jednak staje się on na całym świecie kierunkiem panującym; w wielu krajach — panującym nawet oficjalnie. Szablon akademicki ustępuje miejsca nowoczesności. Wiąże się to z nastawieniem nowatorskim, które ogarnia podówczas całą sztukę, w znacznym stopniu — właśnie za impulsem impresjonizmu. Ten ówczesny „modern style“, inaczej secesja, pełen jest jeszcze pomyłek i nieporozumień; jest on jednakże początkiem wyzwolenia z pęt historyzmu stylistycznego.

Sam natomiast impresjonizm znajduje się już podówczas u kresu swojej linii rozwojowej. Dalsza jego ewolucja przybierać już zaczyna charakter reakcji.

*

Reakcja ta była nieunikniona — już chociażby z powodu krańcowości nowego kierunku, łączącej się zresztą z jego zaletami.

Z zaletami, stwierdzić to należy, olbrzymimi.

Impresjonizm był niewątpliwie najoryginalniejszym i najsamodzielnym kierunkiem malarskim na przestrzeni XIX stulecia; pierwszym — i jedynym, który zdołał wyjść całkowicie poza błędne koło reminiscencji sztuki dawnej, który w swoim nowatorstwie oparł się na współczesnych sobie zdobyczach nauki, stosując ówczesne odkrycia z dziedziny optyki, i który szedł w ten sposób rzeczywiście z duchem swoich pozytywistycznych czasów.

Dzięki temu nowoczesnemu nawskroś stanowisku udało mu się dokonać w stosunku do sztuki dawniejszej istotnego postępu, pogłębił on mianowicie znacznie znajomość widzialnej rzeczywistości, a zwłaszcza — zjawisk barwnych w naturze. Impresjonizm zreformował gruntownie również i technikę malarską, i również w oparciu o nowe zdobycze wiedzy, a wreszcie odnowił całkowicie kolorystykę, tonącą dotąd w zawieszonych muzealnych sosach.

Przy wszystkich tych ogromnych wartościach, wyzwalających sztukę z fałszów i zakłamań, w których żyła od początku wieku XIX-go i wprowadzających ją na nowe, nowoczesne tory, kierunek ten grzeszył doktrynerstwem, tak często towarzyszącym odkrywczości, sprowadzał, mianowicie, całe zadanie malarstwa wyłącznie do badania i odtwarzania widzialnej rzeczywistości, lub, mówiąc ściślej, barwnych fenomenów tej rzeczywistości, wykluczając świadomie ze sfery swoich zainteresowań zarówno pierwiastek treściowo-uczuciowy, jak i estetyczny.

Nastawienie jego było rodzajem hiperrealizmu, który musiał znużyć, jak nuży wszelka jednostronność, wywołując reakcję.

Reakcja ta zaczęła się już około r. 1870, to znaczy — w początkowym okresie impresjonizmu, a przy tym — w samym łonie grupy, która dała początek temu kierunkowi. Tym pierwszym dysydem impresjonizmu był wspomniany już powyżej Paul Cézanne.

Cézanne, w zasadzie wierny pozostając doktrynie impresjonistycznej, stawiał jej jednakże dwa zasadnicze zarzuty.

Pierwszy dotyczył strony realistycznej. Impresjonizm prawowierny dostrzegał w naturze tylko zjawiska barwne, kolor, ignorując plastyczny kształt przedmiotów, czyli to, co nazywamy rysunkiem, bo da się wyrazić również i bez użycia farby. Zdaniem Cézanne'a natomiast, malarstwo winno operować barwą tak, żeby ona, podobnie, jak w naturze, dawała pojęcie o trójwymiarowości, o bryle. Dewiza jego brzmi: „Przez pełnię koloru do pełni formy“.

Drugi zarzut, stawiany przez Cézanne'a impresjonizmowi, był natury estetycznej. Dla impresjonizmu ścisłej reguły obraz powinien być, zgodnie z formułą Zoli, kawałkiem rzeczywistości, widzianym poprzez temperament artysty. Według Cézanne'a natomiast obraz stanowić powinien sam w sobie pewną rytmiczną konstrukcję tak, jak to widzimy w malarstwie epok dawniejszych. Dla osiągnięcia tej rytmiki konstrukcyjnej Cézanne nie waha się często przed zdecydowaną deformacją rzeczywistości — wbrew zresztą własnym teoriom, według których kompozycja obrazu nie powinna przeszkadzać ścisłości realistycznej. „Trzeba przerobić Poussina z natury“, tak brzmi druga dewiza Cézanne'a; Poussina, to znaczy — największego w malarstwie francuskim mistrza harmonijnej kompozycji.

Cała twórczość Cézanne'a jest borykaniem się z tymi dwoma zadaniami: z modelowaniem formy za pomocą barwy i kompozycyjnym budowaniem obrazu — bez uszczerbku dla prawdy. Borykanie to tym było cięższe, że ten genialny malarz, jeden z największych kolorystów, jakich zna historia sztuki, pozbawiony był jednakże wszelkiej zręczności; że była w nim jakaś nieporadność prymitywa.

*

Drugim stadium ewolucji impresjonizmu był kierunek, który przybrał nazwę neo-impresjonizmu, a wystąpił publicznie po raz pierwszy w roku 1886. Jego twórcą był Georges Seurat, a teoretykiem i kodyfikatorem — Paul Signac.

Zgodnie z duchem epoki, wielbiącej nauki ściśle, postanowił Seurat ująć zasady malarstwa w sprecyzowany z matematyczną dokładnością system, wydedukowany z Moneta i Cézanne'a, a ustalający naukowo metody rysunku, kolorystyki, kompozycji i faktury. Kompozycja i rysunek neo-impresjonizmu oparte były na postulatach Cézanne'a, ale doprowadzone do geometrycznych uproszczeń. Kolor i faktura wywodziły się z Moneta, ale z matematycznie ścisłym zastosowaniem najnowszych podówczas odkryć optycznych Chevreula, Helmholtza, Bruckego, Rooda. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą tego malarstwa była faktura. Już Monet nie kładł farb na płótno jednostajną warstwą, ale osobnymi plamkami; neo-impresjonizm zrobił z tego naukowo umotywowany i pedan-

tycznie przestrzegany system malowania kropkami farb o kolorach, zbliżonych możliwie do czystych barw widma słonecznego. Nazywano też powszechnie tę sztukę malarstwem kropkowym, po francusku — „pointillisme“.

*

Dotychczas mieliśmy do czynienia raczej z ewolucją impresjonizmu, i to z ewolucją, dotyczącą wyłącznie strony formalnej. To, co następuje potem, ma już charakter wyraźnej reakcji, tyczy się zaś spraw nie tylko formy, ale i postawy duchowej.

Jest to przejaw zmiany, która ku końcowi XIX stulecia dokonywała się w duchowości społeczeństwa. Pozytywizm kończy się, a okres, który po nim następuje, jest zdecydowanym przeciwieństwem jego nastawienia. Okres ten nazywamy zazwyczaj neo-romantycznym, stanowi bowiem istotnie pod wielu względami powrót do ideałów epoki romantycznej.

Kult rozumu ustępuje tedy miejsca kultowi uczucia, trzeźwość staje się źle widziana, władzę nad duszami odzyskuje poezja, marzycielstwo. Wiedza ścisła, nowoczesna technika, te fetysze epoki poprzedniej, traktowane są pogardliwie, lub nawet nienawistnie; w modę wchodzi mistyka, symbolika, prosta, naiwna wiara, a wraz z nimi dawność, duch średniowiecza, ludowość, pierwotność, święcą nowe tryumfy. Epoka poprzednia nastawiona była, słowem, w stosunku do współczesnej kultury pozytywnie, epoka, która się teraz rozpoczyna, neguje jej wartość. Impresjonizm, wytwór pozytywizmu, przeżył się: zaczyna się panowanie uczucia, nastroju, ekspresji.

Dwaj najwięksi malarze nowej orientacji: Vincent Van Gogh, z pochodzenia Holender, i Paul Gauguin, dążą przy tym świadomie do zrzucenia ze siebie brzemienia kultury, do pierwotności — po części nawet drogą, upodobniania się do prymitywów, do sztuki ludowej, do sztuki ludów pierwotnych, do sztuki dziecka; malarstwo tego okresu nie jest już tak niezależne od wzorów, jak impresjonizm; tylko, że wzorów tych dostarczają teraz nie — najwyższe wykwity kultury artystycznej, jak się to działo przed impresjonizmem, ale przeciwnie — jej zawiązki.

To nastawienie odczuć się daje nie tylko w postawie duchowej, ale i w estetyce tych artystów. Przejęli oni sporo ze sztuki Cézanne'a, w której na równi co najmniej z zaletami malarskimi zachwycała ich jakaś szczególniejsza niezręczność, naiwność; zinterpretowali też ten spadek po-Cézanne'owski zgodnie ze swoim kultem prostoty i pierwotności. Zarówno Van Gogh, jak i Gauguin rysują tedy linią, i to — linią jak najbardziej uproszczoną, wypełniając ten kontur mniej lub bardziej czystymi kolorami, założonymi możliwie płasko; przypomina to sposób malowania dzieci, chłopów, ludzi pierwotnych. Te linie i plamy barwne tworzyć mają przy tym, podobnie, jak w sztuce pierwotnej, dekoracyjny zespół. U Gauguina zwłaszcza kompozycja ma w sobie coś z linearnego i barwnego bogactwa tkanin

wschodnich. Gauguin jest malarzem poezji życia pierwotnego; motywów szuka początkowo wśród chłopów bretońskich, żyjących wtenczas jeszcze prawie, że na średniowiecznym poziomie kultury, potem — wśród dziecięco prostych, pięknych w swej nagości, jak brązowe posągi, mieszkańców Tahiti.

Van Gogh jest geniuszem wyrazu, który potrafi nadać nie tylko malowanym przez siebie ludziom — ludziom prostym, pokornym, ubogim duchem, ale nawet i krajobrazowi, nawet i martwym przedmiotom. Jego obrazy, malowane grubą, dosadną linią i czystymi, jasnymi, prawie, że jaskrawymi kolorami, mają w sobie, pomimo całej wiedzy autora, coś ze sztuki ludowej.

Jak więc widzimy, sztuka, której najświetniejszymi przedstawicielami są Van Gogh i Gauguin, stanowi w założeniu zupełne przeciwieństwo impresjonizmu. A jednak wejrząwszy głębiej, dostrzegamy, że zachowuje ona wiele z tego kierunku, przynajmniej pod względem formalnym. Odnajdujemy w niej tedy zasadnicze postulaty kolorystyki impresjonistycznej: jej barwność, operująca czystymi kolorami, jest nie do pomysłenia bez reformy palety, którą przeprowadził impresjonizm, wydobywając malarstwo z brunatnych muzealnych sosów. Odnajdujemy w niej, odziedziczoną po impresjonizmie, przewagę tej kolorystyki nad zagadnieniem plastycznego, trójwymiarowego kształtu. Odnajdujemy schematy kompozycyjne, w których widnieją wyraźnie ślady impresjonistycznego, przypadkowo na gorącym uczynku łapanego „wykrawka natury“. Malarstwo to nie mogłoby, słowem, powstać bez impresjonizmu.

Bliżsi jeszcze impresjonizmu są *Pierre Bonnard* i *Edouard Vuillard*, ograniczający się tylko, za przewodem Gauguina, a pod wpływem Cézanne'a i drzeworytu japońskiego, do akcentowania strony dekoracyjnej w kompozycji, traktowanej poza tem jako odtworzenie przypadkowego fragmentu widzialnej rzeczywistości.

*

Van Gogh i Gauguin, podobnie, jak impresjoniści, a zwłaszcza Cézanne, nie zostali zrozumiani przez krytykę i publiczność; obudzili oni zato entuzjazm młodzieży, rozpoczynającej działalność w pierwszym dziesięcioleciu wieku XX.

Ta grupa ówczesnych najmłodszych, w której pierwsze miejsce zajął *Henri Matisse*, nadała sobie nazwę „*les fauves*“, „drapieżnicy“, mającą wyrażać ich dzikość i pierwotność. Istotnie, w ich nastawieniu duchowym bardziej jeszcze, niż u Van Gogha i Gauguina, dominuje nienawiść przeciwko prerafinowaniu kultury dzisiejszej. Ich czysto linearny rysunek, na który obok owych dwóch prekursorów oddziaływał również Cézanne ze swymi deformacjami, krzywiznami, niezręcznościami „uczonego prymitywa“, operuje linią, w swej wyrazistości i toporności niekiedy aż brutalną; ich najmniej wyrazista barwa dochodzi do jaskrawości chłopskich bohomazów;

ich dekoracyjnie pomyślana kompozycja miewa w sobie coś z krzykliwości jarmarcznych perkalików.

We wcześniejszym swoim stadium malarstwo to z taką samą dosadnością podkreślało również ekspresję, wyraz duchowy, idąc w tym zwłaszcza za przykładem Van Gogha, ale dochodząc aż niemal do karykatury; to też Niemcy, na których kierunek ten silnie bardzo oddział, nadali mu nazwę ekspresjonizmu. Z czasem ta ekspresyjna dążność zesłała na plan dalszy; utrzymał ją jako najistotniejszą cechę jeden tylko Georges Rouault; inni, jak sztandarowa postać tego kierunku: Matisse w późniejszych swych obrazach, jak młodszy: Kees Van Dongen i Raoul Dufy, ześrodkowali całą uwagę na stronie dekoracyjnej: na owych wyrafinowanie prymitywnych, wyszukanie wulgarnych zespołów linearnych i barwnych, które kiedyś były tylko środkiem wyrazu, a które teraz stały się celem samym w sobie; malarstwo poczęte, jako wyraz nastawienia duchowego swojej epoki, stało się wkońcu tylko wyrazem jej perwersyjek estetycznych, jej wybrednego smaku, gustującego w zestawieniu pierwotności artystycznej z wykwentem tak, jak podniebienie smakosza gustuje w chlebie razowym pod dobrze zzieleniałą ser rokforski. Kierunek ten popadł, słowem, w chorobę sztuki XX wieku: w estetyzm.

Prymitywem autentycznym w tym okresie sztucznej prymitywizacji był Henri Rousseau, zwany Celnikiem, ponieważ w życiu powszednim pełnił skromne funkcje strażnika na komorze celnej.

*

W kilka lat po pierwszych wystąpieniach „drapieźników“ powstał we Francji kierunek, który wyrzucił decydujący wpływ na architekturę i przemysł artystyczny dzisiejszych czasów, wprowadzając je na tory nowoczesności, chociaż w samym malarstwie był tylko zjawiskiem przemijającym. Ten kierunek, zainicjowany przez Pabla Picasso, podchwycony przez Georges'a Braque, otrzymał nazwę kubizmu. Wywodził się bezpośrednio z Cézanne'a, wyprowadzając najdalsze konsekwencje z dwóch zasadniczych postulatów starego dysydenta impresjonizmu. Pierwszym z tych postulatów było wyraziste zaznaczanie trójwymiarowości, bryłowości przedmiotów, drugim — układanie owych brył w rytmy, czyniące z obrazu zwartą, niemal architektoniczną konstrukcję — choćby za cenę deformacji natury.

Jakkolwiek pochodzący od Cézanne'a, który zachował do końca najściślejszy związek z impresjonizmem, kubizm jest jednakże skrajnym już przeciwieństwem owego kierunku.

O ile impresjonizm zaniedbywał zagadnienia formy plastycznej na rzecz problemu barwy, o tyle kubizm podkreśla plastykę, bryłowość, aż do tworzenia stereometrycznych schematów; o ile impresjonizm pomijał sprawę kompozycji obrazu, jako zmuszającej do przekształceń w stosunku do widzialnej rzeczywistości, o tyle kubizm, wyciągając najdalsze konse-

kwencje ze sztuki Cézanne'a, rzeczywistość tę deformuje najswobodniej — właśnie w zależności od wymagań kompozycyjnych. W przeciwieństwie do realistycznych założeń impresjonizmu kubizm jest kierunkiem poza-realistycznym, w skrajnych swoich przejawach dochodząc do całkowitej bezprzedmiotowości. W tych swoich skrajnych przejawach rezygnuje on zresztą często z operowania bryłą, co było jego punktem wyjścia, ograniczając się do rytmicznego zestawienia płaszczyzn i linii, czyli do dwuwymiarowości.

Jak powiedziałem, wpływ kubizmu był co prawda potężny, ale głównie poza sferą malarstwa. W malarstwie jedna z głównych jego zasług polega na tym, że w czasie, kiedy reakcja przeciwko impresjonizmowi zaczyna powracać do odrzuconych tak radykalnie przez impresjonizm wzorów muzealnych — prawda, że czerpiąc raczej z muzeów etnograficznych i przedhistorycznych, — w czasie tedy, kiedy sztuce grozi recydywa historyzmu, — kubizm przeciwstawił się raz jeszcze tej chorobie naszych czasów, dążąc do stworzenia nowej zupełnie, od niczego w przeszłości niezależnej estetyki.

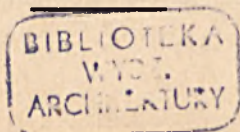
Tylko zresztą estetyki. Kubizm w czystej swojej postaci był paradoksalnym przejawem hiperestetyzmu, grożącego zgubą sztuce dwudziestowiecznej tak, jak zgubą dziewiętnastowiecznego impresjonizmu stała się hipertrofia realizmu.

Ostatnimi jednakże czasy występuje coraz wyraźniej dążność do wyzwolenia się z tej jednostronności. Dążenie to ma na razie charakter nawrotu do realizmu, do prawdy, przy zachowaniu wartości kompozycyjnych i konstrukcyjnych kubizmu. Najwybitniejszym przedstawicielem tego urealnionego kubizmu jest *André Derain*; obok niego — zbyt nieco skłonny do wirtuozerii i efekciarstwa *Maurice de Vlaminck*.

Z reakcji przeciwko impresjonizmowi wywodzi się inna jeszcze tendencja najnowszego malarstwa francuskiego: kult techniki, czyli, jak się to dzisiaj mówi, faktury, wypaczonej przez impresjonistów w ich naukowo-optycznym ferworze, a która teraz chce służyć wyłącznie efektowi estetycznemu, łechtać zmysł wzroku grą gładkich i szorstkich powierzchni farby, płynnego laserunku lub mieniającego się nierównościami impasta. I ten więc prąd nacechowany jest znamienym dla sztuki dzisiejszej estetyzmem, tym razem o podkładzie sensualnym. Reprezentują go najwybitniej: *André Dunoyer de Segonzac* oraz *Yves Alix*, który wiąże go z poszukiwaniem gwałtownej, karykaturalnej ekspresji, odziedziczonej po „drapieżnikach“, i *Maurice Utrillo*, w którego sztuce brzmią zarazem oddźwięki prymitywistycznych tęsknot naszej epoki.

*

Tak przedstawiają się główne wytyczne ruchu nowatorskiego w malarstwie francuskim ostatnich lat siedemdziesięciu. W krótkim tym zarysie zmuszony byłem oczywiście pominąć zjawiska bardzo nieraz wybitne, ale które dla ewolucji tej sztuki nie miały znaczenia zasadniczego.





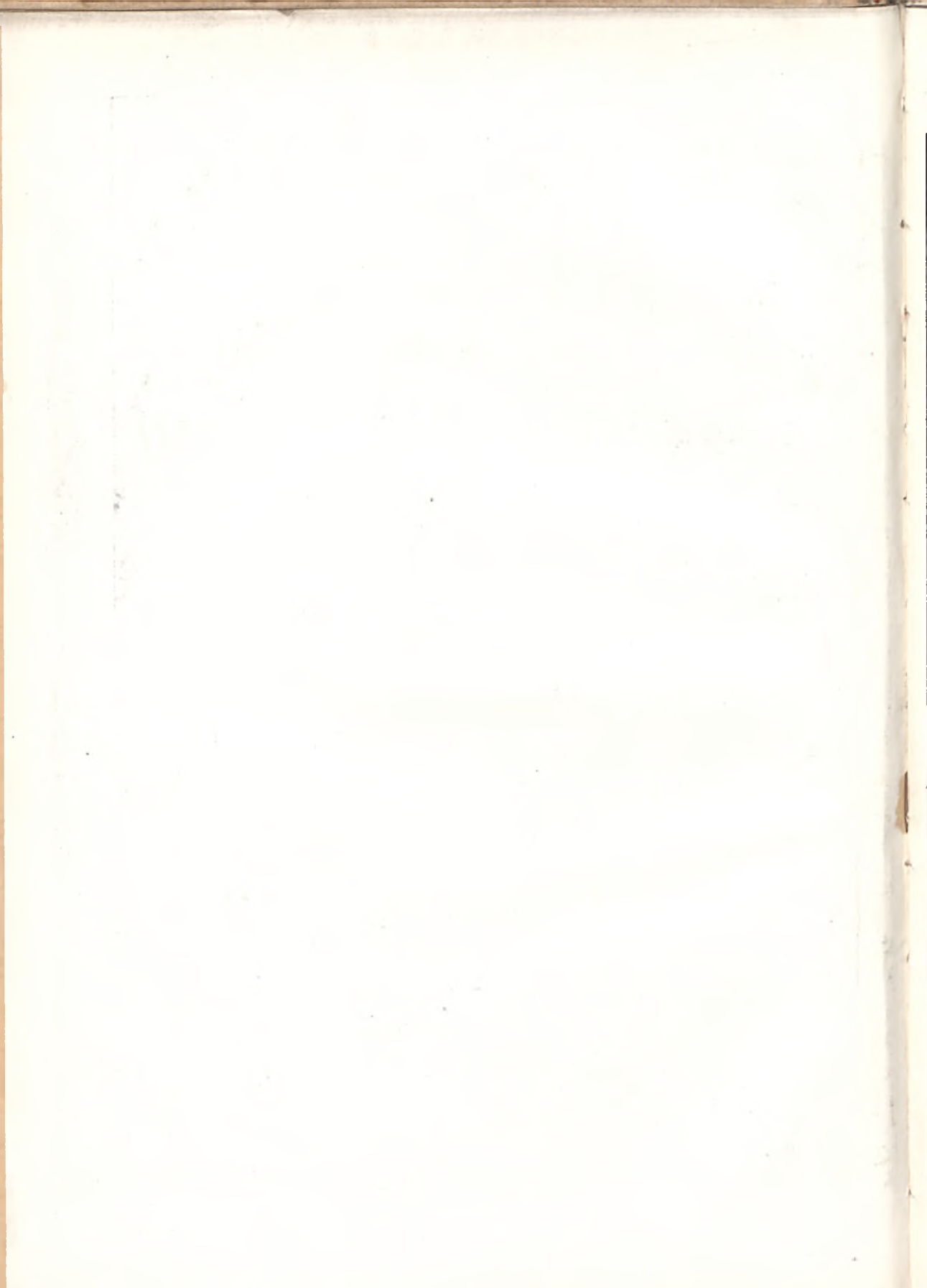
E. Manet

Śniadanie na trawie



C. Monet

Śniadanie na trawie



B. N.
1881



A. Renoir

Loža

BIBLIOTEKA
WYDZIAŁ
ARCHITEKTURY





P. Cézanne

Karnawal





G. Rouault

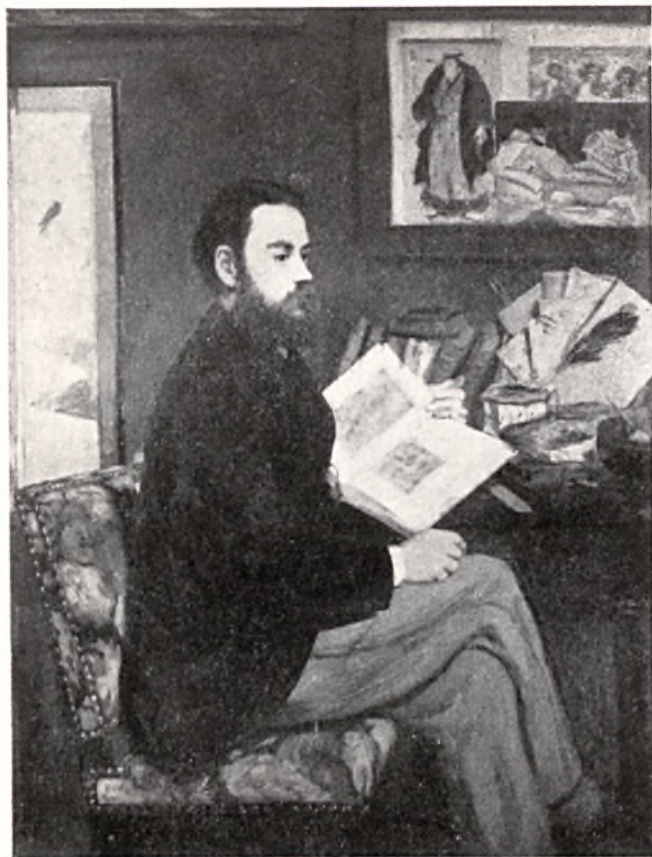
Clown



H. Rousseau

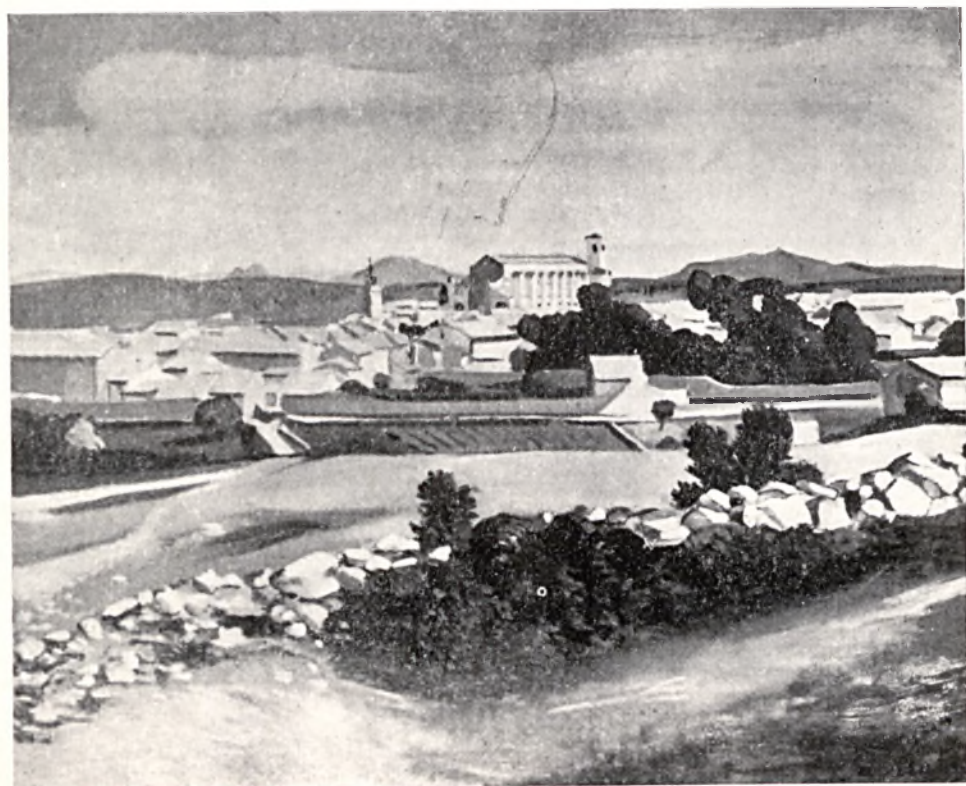
Lato





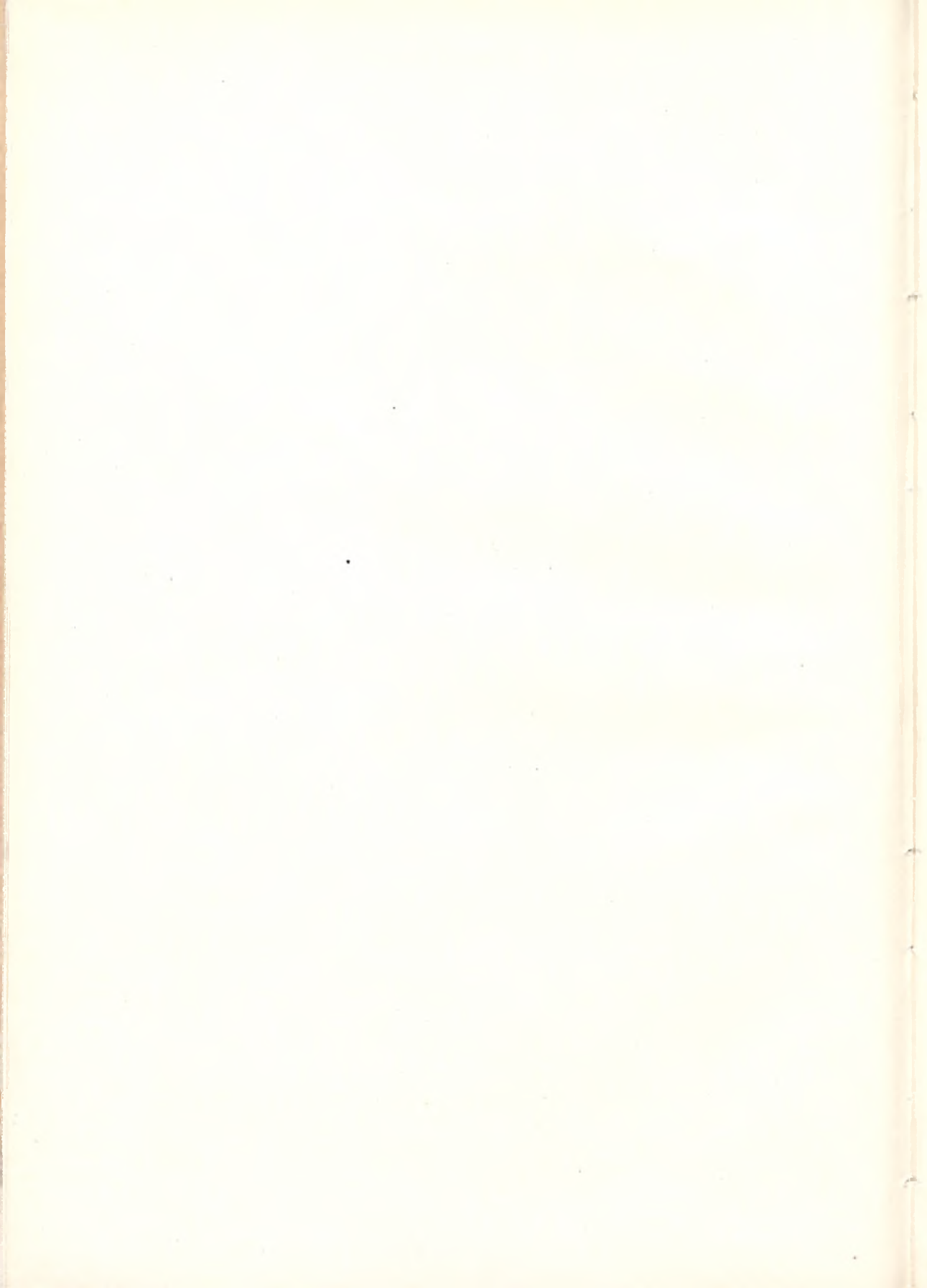
* E. Manet

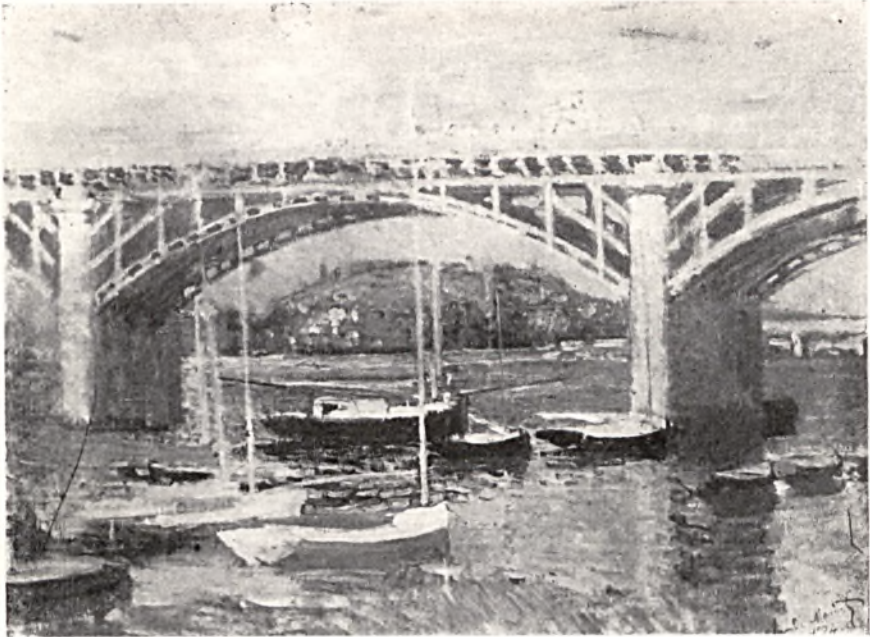
Portret Zoli



A. Derain

St. Maximin





C. Monet

Most w Argentueil



C. Monet

Tuilleries





C. Pissarro

Kobieta kopiąca w ogrodzie





E. Degas

Baletnice ćwiczące



A. Renoir

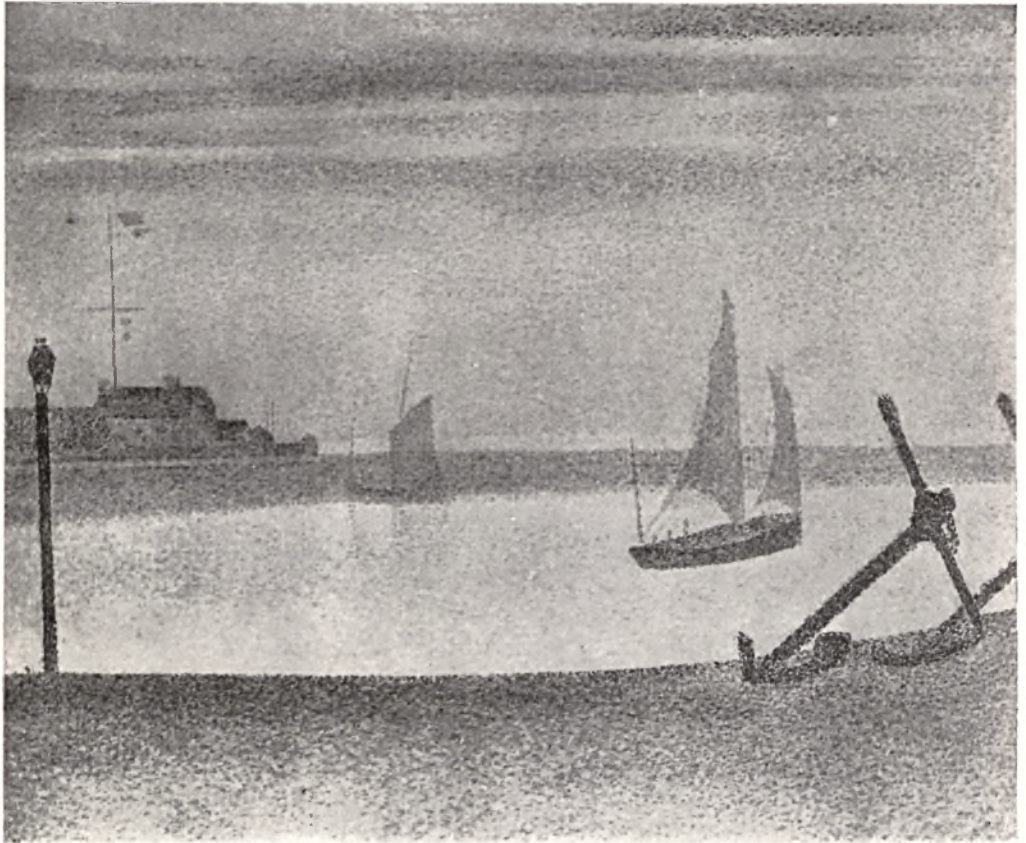
Kobieta śpiąca





P. Cézanne

Martwa natura



G. Seurat

Port w Gravelis wieczorem





P. Gauguin

Biały koń





Van Gogh

Piastunka





Van Gogh

Spacer więźniów, 1887 r.





Henri Matisse

Odaliska





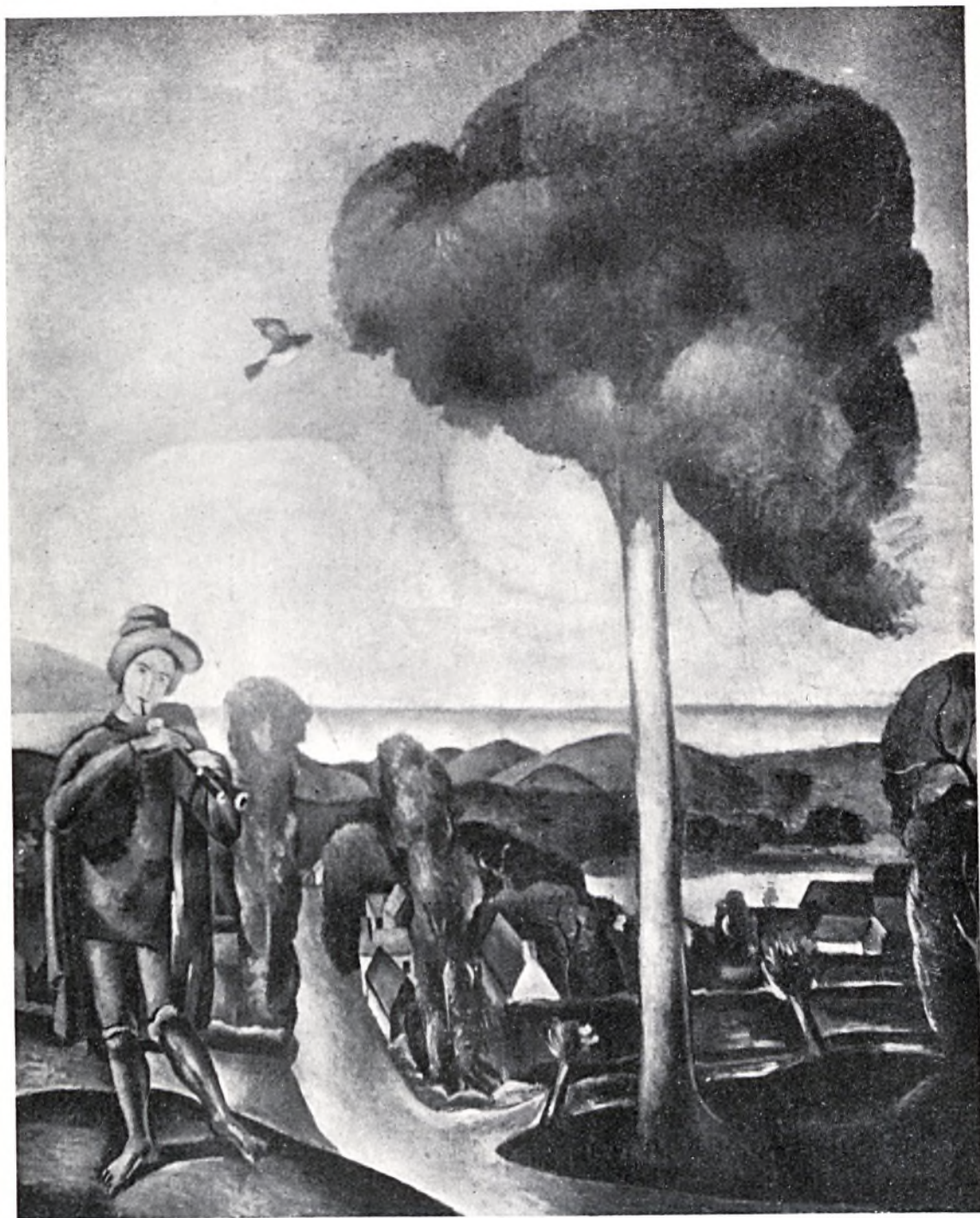
P. Picasso

Fabryki w Huercie



M. de Vlaminc

Zima



A. Derain

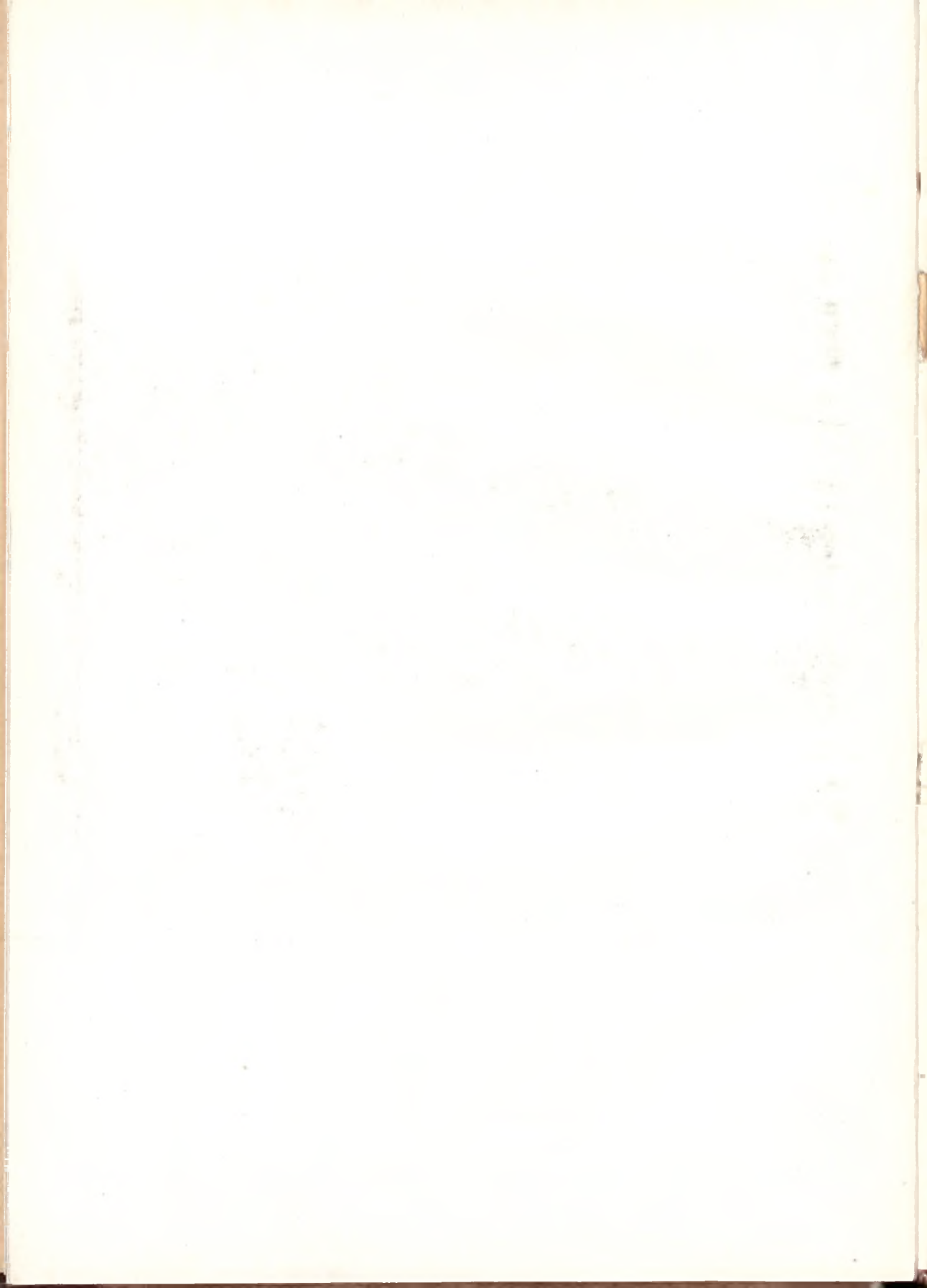
Idylla

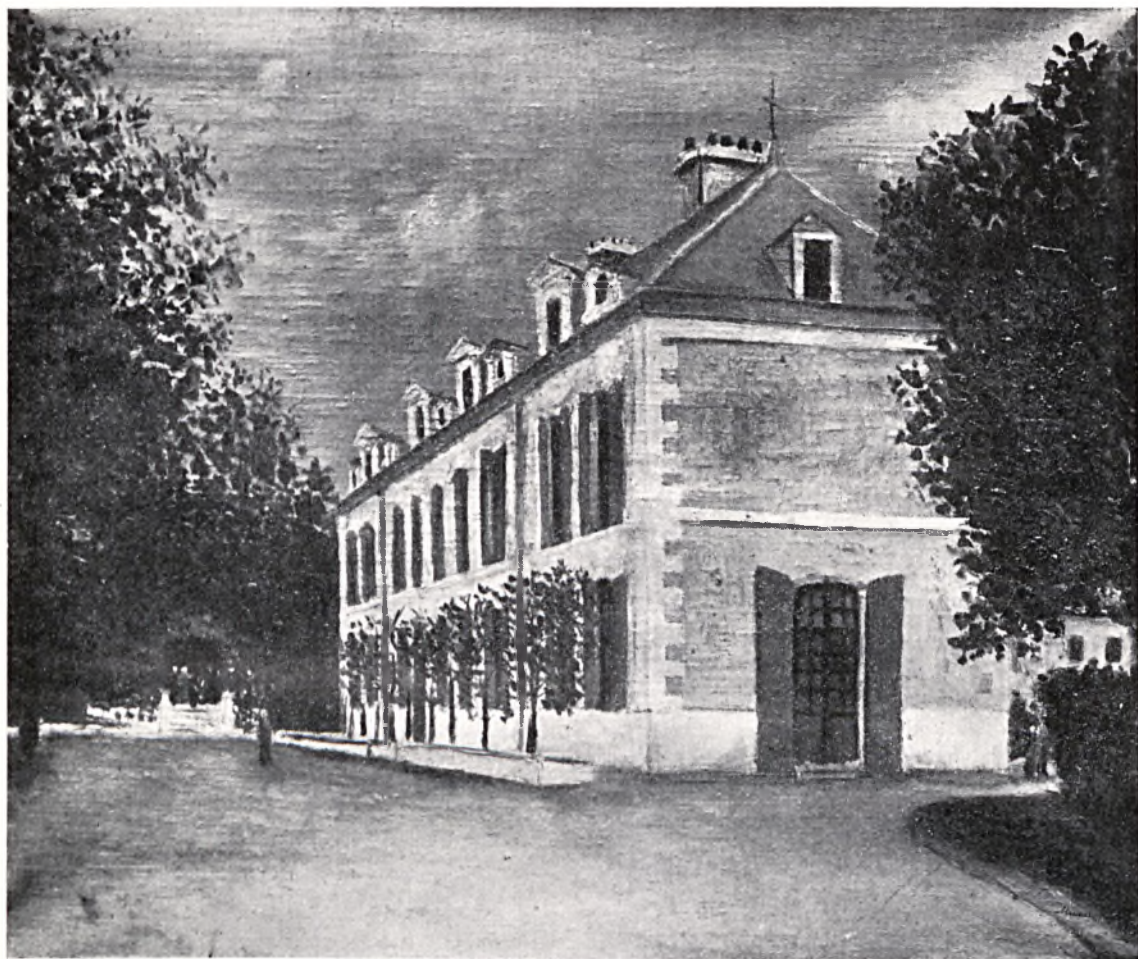




A. Dunoyer de Segonzac

W szynku

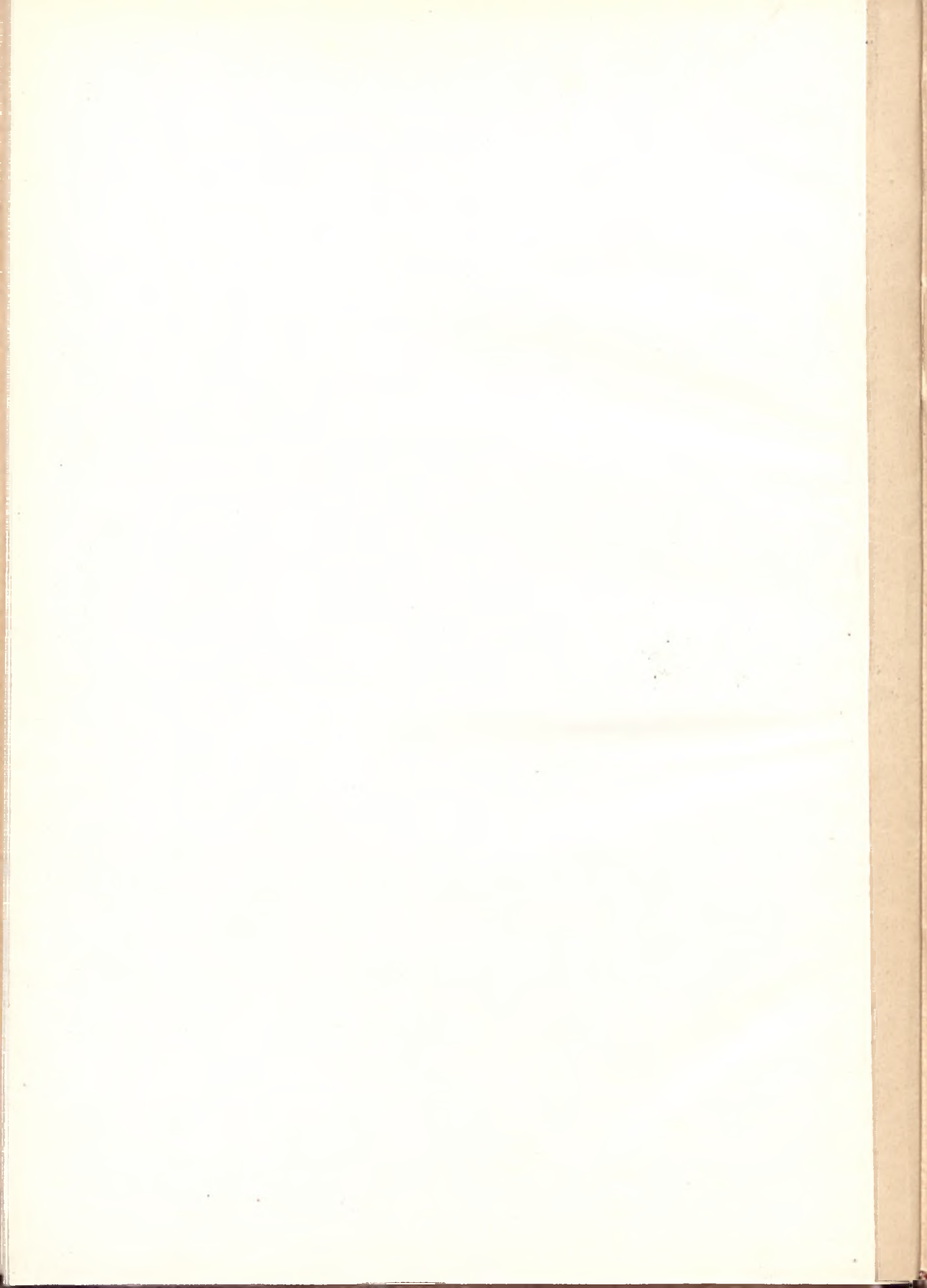




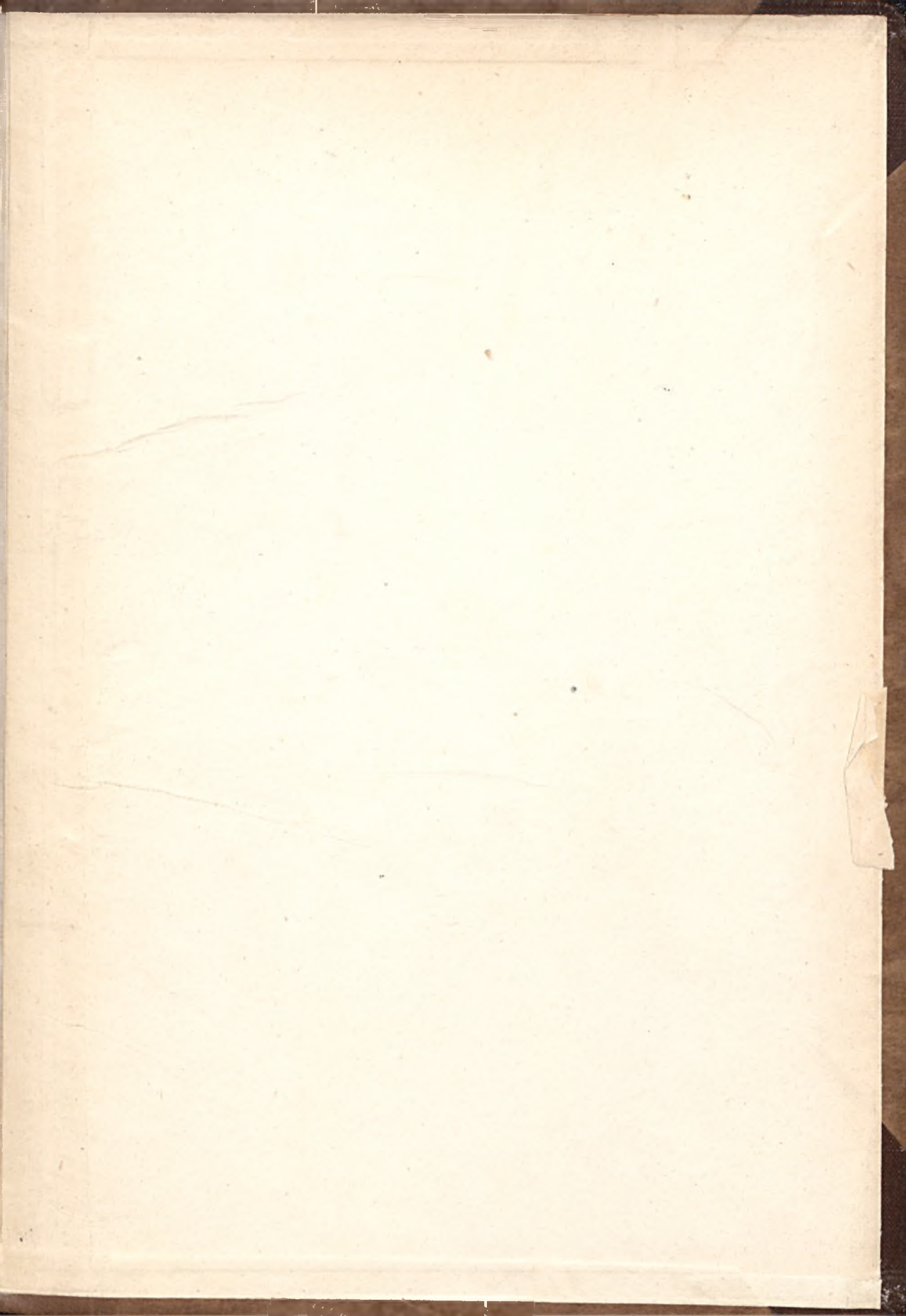
M. Utrillo

Dom na prowincji

BIBLIOTEKA
WYDZIAŁ
ARCHITEKTURY



20



2683