

~~o/nm. 102~~
11

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

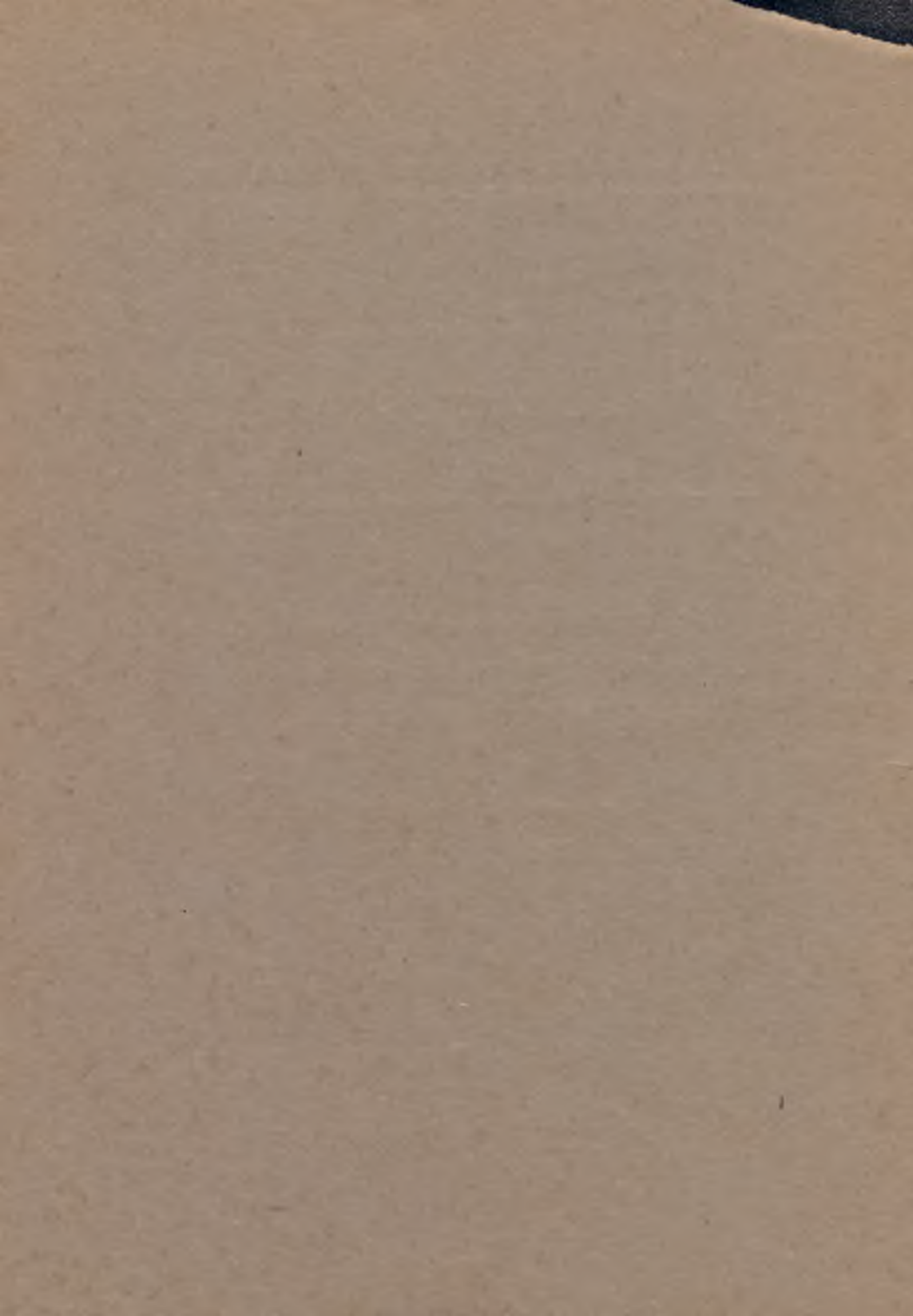
**Główne kierunki
w nowoczesnym
malarstwie francuskim**

**PRZEWODNIK PO WYSTAWIE
MALARSTWA FRANCUSKIEGO
OD MANETA PO DZIEŃ DZISIEJSZY**

OPRACOWAŁ

JULIUSZ STARZYŃSKI

W A R S Z A W A * M C M X X X V I I



~~Inn. 1073.
VIII. 4. 78~~

GŁÓWNE KIERUNKI W NOWOCZESNYM
MALARSTWIE FRANCUSKIM



Ryc. 1. *H. Fantin-Latour «L'atelier de Batignolles».*
Po środku Manet malujący portret krytyka Astruca.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

**Główne kierunki
w nowoczesnym
malarstwie francuskim**

**PRZEWODNIK PO WYSTAWIE
MALARSTWA FRANCUSKIEGO
OD MANETA PO DZIEŃ DZISIEJSZY**

OPRACOWAŁ

JULIUSZ STARZYŃSKI

061.4 (438) (H. w.); 75 (44) <18-19>
1026

W A R S Z A W A * M C M X X V I I

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

2920

ZAKUPIONE ZE ZBIORÓW
Ś. p. prof. M. LALEWICZA

W drugiej połowie XIX wieku we Francji rozstrzygały się losy nowoczesnego malarstwa europejskiego. Paryż stawał się tą wielką metropolią sztuki, którą pozostał do dziś dnia, dawszy początek najbardziej żywotnym prądom artystycznym współczesności. Odrodzeńcza rewolucja w malarstwie francuskim poczęła się w połowie XIX stulecia pod hasłem realizmu. Zarysowały się oto dwa fronty. Z jednej strony występują przedstawiciele sztuki oficjalnej i uznanej, w swych czarno malowanych obrazach powtarzający zużyte schematy kompozycyjne klasycyzmu, tak samo nie aktualne, jak patetyczne płótna również już się przeżywającego romantyzmu. W latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia były to tylko wspomnienia przebrzmiałych walk, obrona stanowisk, które musiały ulec przewyciężeniu, malarstwo przeładowane literaturą i bardzo zaniedbane pod względem technicznym. Uznaniem stanowi rzeczy, panującej grupie akademików – z drugiej strony zrazu nie przeciwstawił się żaden front zwarty i określony. Tylko szereg często niedostrzeganych i z zasady niedocenianych wysiłków indywidualnych lub grupowych, mnogość i różnorodność krzyżujących się kierunków, w któ-



rych się przygotowywało przyszłe odrodzenie malarstwa europejskiego.

Z kolorystycznych zdobywczy Delacroix, z prześwietlonych, nastrojowych pejzaży Kamila Corot, z pełno-przestrzennego odczucia natury w krajobrazach szkoły z Barbizon, której koryfeuszem był Teodor Rousseau – stopniowo wywodził się nowy realistyczny kierunek. Ze współczesnej rzeczywistości czerpał natchnienie genialny satyryk – wizjoner Honoré Daumier, podobnie jak i Constantin Guys, czarujący odwórca życia i obyczajowości Drugiego Cesarstwa. Realistą był też Jean François Millet w swym zwrocie do natury i życia ludu i świeżym, malarsko wrażliwym odczuciu przyrody, choć z romantyzmu zachowywał on jeszcze liryczną nastrojowość, nie wolną od pewnej czułości.

Sztandarem walki prowadzonej w imię realizmu stała się jednak przede wszystkim twórczość i nazwisko **Gustawa Courbet** (1819 – 1877), którego manifest głosił prawo artysty do nieskrępowanego żadnymi abstrakcyjnymi regułami piękna, swobodnego wypowiedzenia swej indywidualności oraz wolnego doboru środków formalnych. Głosił on konieczność tworzenia sztuki żywej, wyzwolonej z akademickiego szablonu, będącej wiernym odbiciem współczesnych idei i obyczajów. Malarstwo Courbeta niosło zagładę kompozycjom historycznym, udrapowanym w togę fałszywego dostojeństwa; miejsce koturnowych bohaterów zajmowali utrudzeni chłopci z Ornans lub pochyleni w znoju kamieniarze. Uwidocznili się teraz dążenie

do bezpośredniego kontaktu z naturą, do obiektywnego oddania surowej prawdy życia codziennego bez jakiegokolwiek idealizacji, sentymentalizmu, sztucznych upiększeń. Założeniom tym u Courbeta towarzyszyła forma malarska, zmierzająca do przedmiotowej wyrazistości, do rysunkowo - plastycznej uchwytności, w oparciu o tradycyjny modelunek światłocieniowy. Kolor pozostawał wciąż jeszcze nie wyzwolony, związany jednolitością ciemnych tonów.

Linie zagadnień artystycznych Courbeta przejął i dalej rozwinął **Edward Manet** (1832 – 1883), który w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia był wodzem francuskiej awangardy malarskiej. Około Maneta skupiało się liczne grono artystów, reprezentujących różne kierunki, a związanych ze sobą przez przyjacielską wymianę poglądów, wspólność bojowego temperamentu i nienawiść do wszelkiego szablonu w sztuce. Kawiarnia Guerbois przy Avenue de Clichy stała się miejscem zebrań i gorących dyskusji artystycznych, w których uczestniczyli malarze tacy, jak Degas, Whistler, Fantin-Latour, obok nich zaś wkrótce mający rozpocząć walkę pod hasłem impresjonizmu: Pissarro, Monet, Renoir, Bazille, Caillebotte, Berta Morisot. Bywali również liczni literaci z Emilem Zolą na czele. Część tego grona uwieczniona została w portrecie zbiorowym zwanym *«L'atelier de Batignolles»*, który w 1870 roku namalował Henri Fantin-Latour (ryc. 1).

W roku 1863 słynny Salon Odrzuconych (*«Salon des Refusés»*), na którym znalazł się i Manet ze swym znakomitym dziełem zwanym *«Le Déjeuner*

sur l'herbe» – oznacza początek otwartej już walki z akademizmem, prowadzonej w imię odrodzenia najlepszej tradycji malarstwa francuskiego, z powołaniem się na mistrzów takich, jak Claude Lorrain, Poussin, Watteau, Chardin, Fragonard, Delacroix, jak również na sztukę wielkich kolorystów weneckich XVI wieku oraz malarstwo hiszpańskie i holenderskie XVII stulecia. Późniejsi impresjoniści chętnie nawiązywali do tego rodowodu, z niego wywodząc swój system kolorystyczny, a nawet szukając dlań jeszcze odleglejszych uzasadnień w sztuce Dalekiego Wschodu.

W pierwszym okresie walki z akademizmem chodziło jednak przede wszystkim o hasło tworzenia sztuki żywej, będącej odbiciem współczesnej rzeczywistości, o odrodzenie kultury kolorystycznej oraz o gruntowną naprawę techniki i rzemiosła malarskiego, którym zdegenerowany klasycyzm i romantyzm zgotował bezgraniczny upadek.

Rozwój twórczości **Maneta** zamyka się w trzech głównych okresach jego krótkiego życia (umarł mając 51 lat). Pierwszy upływa głównie pod znakiem malarstwa hiszpańskiego (Velazquez), przy bezpośrednim nawiązaniu do Courbeta. Jest to czas poszukiwania i krystalizacji, uwieńczony zdobyciem doskonałego rzemiosła, ale niezbyt jeszcze oryginalny. Okres drugi, wyraźnie zapoczątkowany w 1863 roku *«Śniadaniem na trawie»* i wkrótce potem słynną *«Olimpią»* – to czas rewolucji kolorystycznej, w którym Manet wypracowuje swój własny system, stopniowo wyzwalając się od ciemnego «galeryjnego» to-

nu. I wreszcie około 1870 r. poczyna się okres trzeci: Manet, częściowo zapewne pod wpływem swych młodszych kolegów — impresjonistów, a zwłaszcza Moneta, przyjmuje teraz zasadę pleneru i całkowicie wyjaśnia paletę.

Malowany w 1868 roku *portret Emila Zoli*, obecnie przechowywany w Luwrze (na wystawie Nr. 15), jest dziełem dobrze reprezentującym środkowy okres pełnej już dojrzałości twórczej Maneta: z wielką swobodą i świadomością kolorystyczną malowana «martwa natura» na stole, mocne, zdecydowane położenie plamy barwnej, przy ulubionym w tym okresie zespole barw: czarnej i szarej w stroju portretowanego; całość utrzymana w tonie dość ciemnym. Obraz ten jest również bardzo interesujący, jako odbicie ówczesnych walk i programów artystycznych. Powstał on w okresie największej zażyłości obydwu artystów, związanych wspólną walką o ideał sztuki, który Zola określał mianem naturalizmu. W swym sprawozdaniu z Salonu 1868, na którym był właśnie wystawiony ten portret, pisał Zola już z pewnym akcentem triumfu: «W moim rozumieniu, sukces Edwarda Manet jest zupełny. Nie śmiałem marzyć, by nastąpił tak szybko i tak zasłużenie». W prawym górnym rogu portretu programowo pomieszczone zostały: reprodukcja «*Olimpii*» — głośnego i w swoim czasie tak bardzo zwalczanego dzieła Maneta, w którego obronie walczył Zola — obok niej zaś reprodukcje obrazu Velazqueza «*Borachos*» i drzeworytu mistrza japońskiego Outamaro. Hiszpanizm i japonizm — dwa kierunki nader popularne

wśród modernistów francuskich w ostatnich dziesiątkach XIX wieku. Jeden z nich ukazywał malarstwo o mocnym naturalistycznym zakroju, potężnych efektach światła i pełnej uroku gamie czarno-szarej. W drugim znów kryły się bardzo rozległe możliwości od impresjonizmu do symbolizmu: świeżość jasnych tonów, odczuty w powietrzu i świetle, zarówno jak zdolność do syntetycznych uproszczeń, pełen ekspresji rysunek i posługiwanie się dekoracyjno-rytmicznym układem płaszczyzn. Oprócz portretu Zoli, środkowy okres twórczości Maneta reprezentuje na wystawie doskonała «*Martwa natura z rybami*» (Nr. 16), niezmiernie charakterystyczna w swej czarno-szarej gamie.

Przechodząc ostatnią ewolucję kolorystyczną w latach siedemdziesiątych ub. stulecia, całkowicie rozjaśniając swą paletę pod wpływem impresjonistów, Manet wolny pozostaje od jakiegokolwiek doktrynerstwa. Kolor wyzwolony staje się głównym żywiołem jego obrazów, co jednak nigdy nie doprowadza do rozkładu formy. W ostatnim okresie pochłaniało go przede wszystkim studium światła w plenerze oraz zagadnienie stosunków między barwami uzupełniającymi, co najpełniej dochodzi do głosu w jego pejzażach z figurami (por. np. «*Argenteuil. Les canotiers*»). Okres ten na wystawie zaznaczony jest obrazem «*Tors kobiecy*» (Nr. 17) ze zbiorów E. Rouart, malowanym około 1872 roku. Twórczość Maneta reprezentuje czyste, rasowe malarstwo, wolne od literackich obciążeń. Natura i życie współczesne były dlań głównym źródłem inspiracji.

Przedstawiciel tej samej co i Manet generacji, **Edgar Degas** (1834-1917) różnił się odeń zasadniczo tak pod względem postawy życiowej, jak i założeń artystycznych. Cenił on odwagę i niezależność poglądów Maneta i zbliżonych doń artystów, sam jednak dochował wierności ideałom czystego rysunku i jasno określonej formy – ewangelii, którą głosił J. D. Ingres. Wyjątkowo tylko podejmował on próby malarstwa plenerowego, z zasady pozostawiając pełne znaczenie barwom lokalnym. Był on przenikliwym i bezlitosnym obserwatorem życia, w obrazach takich jak np. «*Gwałt*», «*Giełda*», «*Praczniki*», pozostawiwszy pełne charakteru studia nad obyczajowością i życiem codziennym swej epoki. Pełen psychologicznej intuicji stworzył również Degas swój własny styl portretowy na wskroś nowoczesny bez pozy i bez zdawkowych akcesoriów reprezentacyjności: człowieka ujmuje on z całą przypadkowością chwili, bardzo często w ruchu, a zawsze w jakiejś określonej sytuacji życiowej (por. *portret wiolonczelisty Pilleta*, nr. 6.). Ze szczególnym zainteresowaniem malarskim unikał Degas w tajemnice buduaru kobiecego, dając studium nagiego ciała z umiłowaniem formy, opartym o ścisłą prawdę obserwacji. Nade wszystko jednak pociągał go świat teatru: balet. Tu miał on szerokie pole dla swej psychologicznej intuicji i studium obyczajowości, a w licznych obrazach baletnic tańczących na scenie starał się uchwycić momentalny postaći ludzkiej w przestrzeni – problem który nęcił Degasa już w początkach jego twórczości, a w którym mieści się poniekąd nawet za-

powieź późniejszego futuryzmu. — Na wystawie znakomity ten artysta — dobrze, choć w sposób niepełny reprezentowany jest obrazem «*Dzokeje na treningu*» (Nr. 7.).

Mistrz wyzwolonego koloru Manet i klasyk formy Degas — tak bardzo różni jako artyści — związani są wspólnym umiłowaniem natury i życia. Obydwaj oni stoją u źródeł sztuki nowoczesnej, jako mocne indywidualności, mające wyrzucić znaczny wpływ na grupę młodszych artystów, w gronie których powstał i znalazł praktyczne urzeczywistnienie program malarstwa impresjonizmu. Program ten wyrósł z doświadczeń malarstwa pejzażowego, rozwijającego się w bezpośrednim kontakcie z naturą, w ciągłej obserwacji zjawisk atmosferycznych. Doświadczenia te już w pierwszej połowie XIX wieku formułował w pejzażach swych Anglik **Wiliam Turner**, po nim zaś mocno z Francją związany Holender **J. B. Jongkind** (1819-1891), którego *widok plaży nadmorskiej*, wyraźny w swej impresjonistycznej koncepcji możemy oglądać na wystawie (Nr. 11). Za podobne przygotowanie impresjonizmu uznać można działalność paru pejzażystów francuskich starszej generacji, jak np. na wystawie niestety nie reprezentowany **Eugene Boudin** (1828-1898) lub **S. Lépine** (1836-1892), którego obraz: *Wyspa Saint Louis* znajduje się na wystawie (Nr. 14). W dziełach tych zwraca uwagę przenikliwa obserwacja życia atmosfery w świetle i świadomość stąd wynikających przemian kolorystycznych.

Grupa przyszych impresjonistów formowała się

w latach sześćdziesiątych w Paryżu w kręgu młod-
szych przyjaciół Maneta. Ze starszych przyłączył tu
Pissarro, przeważnie jednak byli to ludzie urodzeni
około 1840 roku: Monet, Sisley, Guillaumin, Cézanne,
Renoir, Berta Morisot. Nie mogąc liczyć na uznanie
za pośrednictwem Salonów oficjalnych, artyści ci po-
stanowili nie brać w nich udziału i urządzać wystawy
samodzielnie. Pierwsza tego rodzaju wystawa doszła
do skutku w 1874 roku w lokalu paryskiego fotografa
Nadara. Wystawie tej zawdzięczają impresjoniści swą
nazwę. Źródłem jej był obraz, który wystawił Claude
Monet p. t. «L'impression». Obraz ten widzimy na
wystawie (Nr. 20). Przedstawia on widok portu o wscho-
dzie słońca: lekko zaznaczone czółna kołyszają się na
wodzie, widoczne po przez mgłę oparów, którą prze-
świecła czerwień słońca. Tytułowi obrazu: «l'im-
pression — wrażenie» — dobrze odpowiada sam sposób
malowania o nad wyraz lekkim a zdecydowanym do-
tknięciu pędzla, z zatarciem konturów w ogólnym
przymgleniu. Nazwę obrazu podchwycił jeden z dzien-
nikarskich kpiarzy na łamach «Charivari», uogólnia-
jąc ją jako nazwę całej grupy. W ten sposób ochrzcz-
eni artyści stali się celem niezliczonych ataków, kryty-
ki równie bezwzględnej, jak nie życzliwej i nie rze-
czowej. Ataki te przez długi szereg lat wytrzymywali
oni z podziwu godną wytrwałością i stanowczością
w raz obranym kierunku, żyjąc w nad wyraz ciężkich
warunkach materialnych.

Zasługą impresjonistów było przede wszystkim roz-
winięcie i wydoskonalenie malarstwa pejzażo-

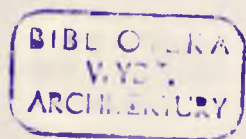
wego. Temu zakresowi zagadnień malarskich najbardziej odpowiadała ich technika i sposób widzenia. Punktem wyjścia była zasada pleneryzmu, znana zresztą już dawniej poprzednio wymienionym prekursorom impresjonizmu. W myśl tej zasady pejzaż musi być malowany pod gołym niebem w bezpośrednim kontakcie z naturą, w tej porze dnia i roku, w tej atmosferze i oświetleniu, które obraz przedstawia. Impresjonista jest zdecydowanym wrogiem wszelkiego późniejszego dokomponowywania motywów, pracownianego ich aranżowania. Ten przypadkowy wycinek natury, który go w danym momencie zainteresował, musi być uchwycony od jednego rzutu oka i w takiej też formie przelotnego, zewnętrznego, czysto zmysłowego wrażenia – utrwalaony na płótnie. Z absolutnego poddania się wrażeniom bezpośrednio płynącym z natury wynikają dalsze bardzo doniosłe wnioski.

Przenikliwa obserwacja natury prowadzi mianowicie do zgodnego z doświadczeniami fizyki stwierdzenia, że jedynym źródłem koloru w naturze jest światło słoneczne. Ponieważ zaś kolory są tylko promieniowaniem światła, przeto składają się one z tych samych elementów co i promień słoneczny, to jest z siedmiu tonów widma. Wraz z intensywnością światła zmieniają się kolory: nie ma koloru, który byłby stale związany z danym przedmiotem, jest tylko bardziej lub mniej szybka vibracja światła na jego powierzchni. Szybkość ta zależna jest od większego lub mniejszego nachylenia promieni, które, sto-



Ryc. 2. *M. Denis «Homage to Cézanne».*

Od l. do pr.: O. Redon, E. Vuillard, F. Vallotton, A. Vollard, M. Denis, P. Sérusier, P. Ranson,
K. X. Roussel, P. Bonnard.



sownie do tego czy padają prostopadle, czy skośnie, dają mu różne oświetlenie i zabarwienie. Ze stwierdzenia faktu, iż wszystkie kolory, które dostrzegamy, dadzą się sprowadzić do siedmiu zasadniczych tonów widma, wynikają podstawowe zasady techniki malarzkiej impresjonizmu. Podług C. Mauclair'a, można je ująć w cztery główne punkty:

1) Żaden przedmiot w naturze nie posiada stałej barwy: zmienia się ona bezustannie w zależności od większego lub mniejszego nachylenia promieni, czyli t. zw. w fizyce kąta podania. Z gruntu błędna jest wiara w zasadę tonów lokalnych i barw pamięciowych. Życie atmosfery jest jedyną realną treścią obrazu: wszystko co jest na obrazie przedstawione, w niej tylko istnieje.

2) Cień nie oznacza braku światła: jest to tylko miejsce, w którym jedno światło podporządkowane jest drugiemu o większej intensywności. Malarz zatem nie może przedstawiać cienia za pomocą gotowych tonów wywiedzionych z asfaltu lub czerni, musi natomiast i tam, podobnie jak w partiach jasnych, poszukiwać gry atomów światła słonecznego.

3) Zasada refleksów: światło krążące w obrazie winno być zbudowane z refleksów promieni, których źródło może pozostawać niewidoczne. Przedmioty odgrywają rolę jakby zwierciadeł, w których refleksy się odbijają, wzajemnie na siebie wpływając tymi odbiciami. Kolory zasadnicze, sąsiadujące ze sobą, oddziałują na siebie w ten sposób, że pomiędzy nimi wytwarza się wymiana drgań świetlnych niezmiernie

subtelna, ale dająca się ująć z matematyczną ścisłością. Pomiędzy dwiema barwami sąsiednimi powstaje pośrednia strefa refleksów jednej i drugiej. Te refleksy składowe wytwarzają gamę tonów uzupełniających do dwóch kolorów zasadniczych, które to stosunki i ich ewolucje w optyce można również sprecyzować z jak największą ścisłością.

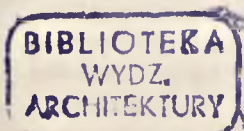
4) I wreszcie czwarta fundamentalna zasada impresjonistycznej techniki malarskiej – to zasada dywizjonizmu. Wypływa ona również z podstawowego stwierdzenia, że wszystkie kolory można sprowadzić do siedmiu barw, z których składa się promień słoneczny. Są nimi: fioletowa, indigo, niebieska, zielona, żółta, pomarańczowa i czerwona.* Stąd dla malarza, pragnącego osiągnąć doskonałą czystość tonów, wynika wskazanie, by posługiwać się wyłącznie tylko tymi siedmioma barwami i odrzucić wszystkie inne. Tak właśnie postąpił Claude Monet, który poza tym uznawał czasem barwę czarną i białą. Kolorów nie należy mieszać na paletce ani używać gotowych już mieszanin, ale należy obok siebie kłaść plamy siedmiu kolorów tęczy, pozostawiając każdemu z nich jego indywidualne promieniowanie tak, że połączenie ich w

*) W widmie słonecznym wyróżniamy trzy barwy zasadnicze (czerwona, żółta niebieska), które, łącząc się pomiędzy sobą, wytwarzają trzy barwy dopełniające. Są nimi: fioletowa (połączenie czerwonej z niebieską), zielona (zespół żółtej z niebieską) i pomarańczowa (zespół czerwonej z żółtą). Każda z wymienionych barw jest dopełniająca w stosunku do tej spośród trzech barw zasadniczych, która nie weszła w jej skład: a więc fioletowa do żółtej, zielona do czerwonej, pomarańczowa do niebieskiej.

jeden ton nastąpi dopiero w oku widza, przy odstąpieniu na pewną odległość od obrazu. Połączenie to nie będzie mechaniczne, lecz raczej psycho-fizyczne.

Już to pobieżne poznanie głównych zasad impresjonicznego widzenia i ujmowania rzeczywistości tłumaczy nam istotę ówczesnego konfliktu między artystą a publicznością. W sferze codziennych, każdemu śmiertelnikowi dostępnych zjawisk optycznych impresjonista odkrywał świat nieznanym i to swoje nowe widzenie rzeczywistości usiłował narzucić przeciętnemu odbiorcy, wychowanemu przez naiwną optykę tradycyjną. Skąd konflikt, usiłowanie takie zbyt bowiem głęboko naruszało dziedzinę życia osobistego widza i jego przyzwyczajzeń. Ponadto zaś przenikające całe malarstwo impresjonistów poszukiwanie nade wszystko światła i koloru, podejmowanie tych zagadnień bez związku z wartościami formy, rozkładanie każdego zjawiska na plamy barw widma słonecznego — wszystko to prowadziło do zupełnego zaniku przedmiotowości, do jakiejś dematerializacji, która jeszcze bardziej utrudniała artystycom porozumienie się z nieprzygotowanym widzem.

Claude Monet (1840-1926) jest najbardziej typowym przedstawicielem impresjonizmu; każdy z jego pejzaży stanowi znakomitą ilustrację rozwiniętej teorii. Zawsze jednak pamiętać należy, że stosunek był tu odwrotny: najpierw dzieło malarskie jako wynik w najwyższym stopniu wyrafinowanej kultury wzrokowej, potem dopiero na jego podstawie formułowane zasady. Oprócz omówionego poprzednio «*Wrażenia*», ar-



tystę tego na wystawie dobrze charakteryzują dwa obrazy: «*Most w Argenteuil*» (Nr. 23) i «*Les Tuileries*» (Nr. 21), pochodzące z lat siedemdziesiątych, z okresu pełnej już dojrzałości twórczej Moneta. Natomiast oznaczony numerem 22 *widok katedry w Rouen* należy do cyklu 40 obrazów na ten sam temat malowanych około 1894 roku i jest przykładem skrajnie impresjonistycznego systemu pracy, do którego doszedł był artysta w tym czasie. Począwszy od 1889 r. maluje Monet swe słynne cykle, studiując zmienność następujących po sobie różnych aspektów tego samego przedmiotu, zależnie od pory dnia i gry światła. W obrazie, który widzimy na wystawie, chęć zjawiskowego przedstawienia widoku katedry w gęstej mgle doprowadza artystę do prawie już całkowitej dekompozycji obrazu.

Wśród pejzażystów impresjonistycznych poczesne miejsce zajmuje **Camille Pissaro** (1830-1903), który był jednym z pierwszych konsekwentnych malarzy pleneru i w tym zakresie oddziaływał nawet na Moneta, Cézanne'a i innych. Nie ma on rozmachu i wielkości wizji Moneta, cechuje go za to czuły, pełen liryzmu stosunek do natury i człowieka. W swych pejzażach ze scenami z życia ludu jest on jakby kontynuatorem J. Fr. Milleta na mniejszą skalę, ale zato w ramach o wiele głębiej przepracowanej formy malarskiej. Obydwa obrazy na wystawie (Nr. 29 i 30) — o dość znacznej zresztą rozpiętości czasu — są bardzo charakterystyczne dla tego właśnie kierunku jego twórczości; brak natomiast jego widoków Paryża, które są świet-

nym przykładem pejzażu urbanistycznego. Pejzaż impresjonistyczny w swoisty sposób reprezentuje również Anglik z pochodzenia, **Alfred Sisley** (1839-1899), mistrz cichych, skupionych nastrojów, szczególnie rozmiłowany w motywach zimowych (por. «*Śnieg w Louveciennes*» Nr. 36 i «*Most w Moret*» Nr. 37). I wreszcie wspomnieć należy o pejzażach **Armanda Guillaumin** (1841-1876), poprzez technikę malarską impresjonizmu zamierzającego do mocnych, bardziej dekoracyjnych akcentów.

Auguste Renoir (1841-1919) był najznakomitszym przedstawicielem impresjonistycznego malarstwa portretowego. Dla impresjonisty postać ludzka — to pretekst do roztoczenia bogactwa kolorów i odcieni, które wytwarza światło, załamujące się na nierównościach i zaokrągleniach twarzy i ciała ludzkiego. W tym zakresie Renoir był mistrzem niezrównanym, o czym świadczy np. pełen uroku *portret dziecka*, który widzimy na wystawie (Nr. 31). Całą subtelność swej palety wykazywał Renoir, malując nagie ciało kobiece. Jego liczne obrazy kąpiących się niewiast, wyczarowane najczulszą pieśczołą pędzla — to świat zmysłowej, niczym nie przytłumionej radości pogańskich boginek. Ulubiona harmonia jasnych, różowych i zielonkawo-niebieskich tonów, jak również delikatność jedwabistych połyskliwych odcieni — przypomina w nich mistrzów francuskiego rokoka (Boucher, Fragonard), z którymi łączy Renoira artystyczne i duchowe pokrewieństwo. Ten właśnie kierunek jego twórczości na wystawie dobrze reprezentuje *akt kobiety leżącej* (Nr. 33).

W ostatnich latach życia artysty sztuka jego staje się surowsza, mniej dbając już o uroki powierzchni, nawraca do wartości klasycznych, do powiązania koloru z formą.

W gronie wybitnych przedstawicieli impresjonizmu wymienia się zwykle nazwiska dwóch kobiet. Jedną z nich – to **Berta Morisot** (1840-1895), blisko związana z Manetem, którego wpływy widać w niektórych jej portretach (por. Nr. 25). W innych znów obrazach rozwija ona swą własną grę kolorystyczną, utrzymaną w jasnych, delikatnych tonach o pewnych cechach pokrewieństwa z paletą Renoira (por. «*Hafi*», Nr. 24). Łuźniej z impresjonizmem jest związana uczennica Degasa, Amerykanka **Mary Cassat** (1845-1927), znana zwłaszcza jako malarka kobiety i dziecka (Nr. 1).

Malarstwo omówionej tu grupy artystów, na której czoło wysuwają się: Monet i Renoir – to impresjonizm najczystszy: sztuka mająca swe źródło w skrajnym subiektywizmie, w indywidualnej kulturze oka, posłuszna przelotnym wrażeniom chwili, unikająca natomiast trwałych zasad. Kryło się w tym wielkie niebezpieczeństwo artystycznej anarchii. Niebezpieczeństwu temu przeciwstawia się całym swym samotnym życiem i całą swą męczeńską twórczością – wielki rówieśnik Moneta i Renoira: Cézanne.

Paul Cézanne (1839-1906) wyrasta z impresjonizmu, do którego doszedł po dłuższym okresie pracy pod wpływem Daumiera, Delacroix i Maneta, przy jednoczesnych studiach w Luwrze, poświęconych przede wszystkim mistrzom malarstwa weneckiego. Około 1872 roku pracując wspólnie z Kamilem Pissarro, odkry-

wa on naturę i plener. Odkrywa zarazem tę fundamentalną prawdę nowoczesnego malarstwa, którą później miał sformułować w następujących słowach: «Czysty rysunek jest abstrakcją; rysunek i kolor to nie są rzeczy różne, ponieważ wszystko w naturze jest kolorowe... Malując, zarazem rysujemy; im bardziej harmonizuje się kolor, tym bardziej precyzyjny staje się rysunek. Od bogactwa koloru zależy pełnia formy. Kontrasty i wzajemne stosunki tonów – oto jest tajemnica rysunku i modelunku».

Dotkliwie odczuwając względność i niestałość impresjonizmu, a związany z nim głęboko, marzył Cézanne o jego stabilizacji: «faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées». Impresjonistycznemu rozbiciu formy na rzecz powierzchniowej nieraz igraszki plam barwnych – tworząc w samotności przeciwstawiał on swą własną koncepcję budowania formy kolorem. W miejsce impresjonistycznego systemu pracy, opartego na chwilowym doznaniu stawia on świadomą konstrukcję obrazu, zawsze jednak w bezpośrednim kontakcie z naturą. Formułując swe teorie, głównie w rozmowach z malarzem E. Bernardem, dla większej dyscypliny obrazu zalecał on nawet sprowadzanie form natury do podstawowych form stereometrycznych kuli, cylindra, pryzmatu, stożka. Ale jego najdojrzalsze prace z ostatniego okresu twórczości (1890-1906): niektóre portrety i «martwe natury» monumentalne w swej surowej, ascetycznej prostocie, przede wszystkim zaś mocno konstruowane pejzaże z okolic Aix-en-Provence

i kompozycje kąpiących się kobiet – to dzieła wolne od jakiegokolwiek doktrynerstwa. Porywają one przede wszystkim dzięki swej niemalże bohaterskiej uczciwości malarskiej. Cézanne staje się teraz zwiastunem nowego malarstwa; imię jego przywołuje się dla uzasadnienia wszystkich niemal kierunków współczesnych. Około 1900 roku krystalizowała się już świadomość jego doniosłej roli dziejowej, czemu dał wyraz Maurice Denis, malując swój obraz p. t. *Hommage à Cézanne*» (ryc. 2): skupieni w podziwie nad «martwą naturą» mistrza sportretowani tu zostali wybitni przedstawiciele współczesnego malarstwa francuskiego.

Wielkie malarstwo Cézanne'a na wystawie pokazane jest w trzech przykładach, charakterystycznych, choć nie dających, rzecz jasna, pełnego obrazu twórczości artysty (szczególnie dotkliwy brak pejzażu). Najświetniej go tu reprezentuje pochodząca z Luwru *martwa natura z jabłkami i wazą do zupy* (Nr. 2): widać z niej mistrza, który opanowawszy całe bogactwo palety impresjonistycznej wyzwala się z czystej zjawiskowości, dając mocno kolorem zdefiniowane bryły przedmiotów. Niezupełnie wykończony *portret żony* (Nr. 3) oraz szkic «*Kąpiące się kobiety*» (Nr. 4) – to dzieła późniejszego już okresu. W nich środki malarskie ulegają ogromnemu uproszczeniu, przy jednoczesnym nawrocie do klasycznych wartości w kompozycji.

Potężny wysiłek twórczy Cézanne'a nie był, jak się to nieraz mówi, odrzuceniem lub przekreśleniem im-

presjonizmu, lecz właśnie wynikał z chęci jego ustalenia. Z impresjonizmu pragnął Cézanne wyprowadzić malarstwo pełne, budujące formę kolorem w oparciu o pogłębione studium natury. T. zw. neo-impresjonizm natomiast starał się przeprowadzić reformę impresjonizmu w sposób odmienny, oparty nie na instynkcie malarskim, lecz na ścisłości naukowej.

Podstawowym dogmatem impresjonizmu było, że, używając do malowania wyłącznie siedmiu barw spektralnych, można nimi na płótnie odtworzyć światło naturalne w jego pełnym blasku i we wszystkich stopniach natężenia. Należy przy tym kłaść czyste plamy barw spektralnych obok siebie, połączenie ich pozostawiając oku patrzącego. Praktyczna realizacja tych założeń u impresjonistów zależała wyłącznie od upodobania i wrażliwości oka artysty; stąd zdarzające się niekiedy odstępstwa od zasady, mieszanie farb i w kolorowe harmonizowanie. Neo-impresjonista natomiast stara się z pracy malarskiej usunąć wszelką przypadkowość i dowolność zestawień, stosowanie techniki dywizjonistycznej usiłuje ująć w zasady o naukowej, matematycznej ścisłości, opierając się przy tym na doświadczeniach fizyków takich, jak Chevreul, Helmholtz, Rood. Wrażenie z natury utrwała on w formie szkicu, który, zanim stanie się obrazem, podlega gruntownemu, intelektualnemu przepracowaniu. Jest to całkowite przeciwieństwo zasady impresjonistów, podług których obraz musi być całkowicie od początku do końca namalowany pod bezpośrednim wrażeniem natury. Dla neo-impresjonistów w opracowaniu pejzażu punk-

tem wyjścia było ściśle obliczenie gamy odcieni, które muszą powstać przy danym zestawieniu tonów głównych. Następnie odcienie te dzielą oni dalej aż do ich ostatecznych elementów i wnoszą je na płótno nie jako różno-tonowe plamy, lecz drobne jednokolorowej wielkości kropki – punkciki (stąd nazwa tego systemu: «pointillisme»).

Neo-impresjonistyczną metodę malarską tak przedstawia jej główny teoretyk Paul Signac: Barwa światła słonecznego, która, zależnie od pory dnia i miejsca, może być żółta, pomarańczowa lub czerwona, miesza się z barwą lokalną przedmiotu i uzupełnia ją w punktach najmocniejszego naświetlenia żarząco czerwonymi lub żółtymi tonami. Cień jest natomiast wiernym uzupełnieniem światła i stosownie do jego siły występuje w kolorze fioletowym, niebieskim lub niebieskozielonym; barwa lokalna nieoświetlonej części przedmiotu podlega oddziaływaniu tych zimnych kolorów. Siłę światła i harmonię kolorów w myśl zasad neo-impresjonizmu osiąga się: 1) przez wyłączenie zastosowanie czystych barw widma słonecznego, 2) przez ściśle rozgraniczenie barwy lokalnej i barwy oświetleniowej przedmiotu oraz działania refleksów i kontrastów, 3) przez odmierzenie i zrównoważenie pomiędzy sobą tych elementów w myśl zasad kontrastowania, stopniowania i promieniowania, 4) przez kładzenie farby na płótno punktami, które muszą pozostawać we właściwym stosunku do wielkości obrazu tak, by przy odstąpieniu na pewną odległość wszystkie te punkty w oku patrzącego zlewały się w jednolitą całość. – W o-

brazie neo-impresjonistycznym decymetr a nawet centymetr kwadratowy powierzchni płótna, który z od-dali ma wygląd pokrytego jednolitym tonem barwnym – oglądany z bliska ukazuje się jako zespół wielkiej ilości kropek z różnych kolorów spektralnych, które wyrażają ton lokalny danego przedmiotu (n. p. zieleń dla trawy), oświetlenie, refleksy i t. d.

Właściwym twórcą tego systemu był **Georges Seurat** (1859 – 1891), przedwcześnie zmarły artysta o wielkim talencie kolorystycznym i wyjątkowej wprost wrażliwości na światło. Na wystawie widzimy jedną z jego najświetniejszych prac: malowany u schyłku życia w 1890 r. *widok wieczorny portu w Gravelins* (Nr. 34). Teoria neo-impresjonizmu została tu zastosowana z całą drobiazgowością; złoto-czerwone światło o zachodzie słońca i fioletowe cienie uwarunkowały gamę kolorystyczną obrazu. Nie ma w nim nic przypadkowego, każda plamka jest niezbędna, a ogólna dyspozycja pejzażu ujmuje go w harmonijne, rytmiczne linie. Zapewne jednak co innego niż teoretyczna programowość jest przyczyną uroku i wzruszenia, jakiego doznajemy przed tym płótnem: źródło tajemnicy tkwi w psychice artysty i w jego wytwornym smaku. Ta sama bowiem metoda, gdy ją stosuje **Paul Signac** (1863 – 1935) w swym *widoku Wenecji* (Nr. 35) lub **H. E. Cross** (1856 – 1910) w *pejzażu południowym* (Nr. 5) – łatwo może się wydać oschła i jednostronna, a nawet nieco brutalna w swych mozaikowych efektach. Signac, główny teoretyk neo-impresjonizmu określa tę metodę jako wyraz najwyższej doskonałości

w naśladownictwie natury. W rzeczywistości jednak malarstwo neo-impresjonistów, jak je rozumiał zwłaszcza Seurat, dalekie już było od niewolniczego naturalizmu: podkreśla ono wartości konstrukcyjne, a poszukując rytmów i kompozycyjnych uproszczeń nadających ład i logikę nieopanowanej dotychczas grze barwej – kryło w sobie zadatki wielkich możliwości dekoracyjnych.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia jeszcze daleko było do powszechnego uznania i przyjęcia impresjonizmu przez społeczeństwo, ale raz zapoczątkowana rewolucja w malarstwie dalej się pogłębiała. Wyjścia z impresjonizmu i dalszego rozwoju z jego własnych założeń poszukuje Cézanne z jednej, neo-impresjoniści z drugiej strony. Na skrajnie odmiennym przykładzie artysty tej miary co **Odilon Redon** (1840-1916) widzimy znów trwanie żywiołu romantycznego w malarstwie, dla którego plama barwna obrazu nie ma znaczenia sama w sobie, lecz tylko jako wyraz jakiejś idei lub symbol. Redon chciał być malarzem duszy ludzkiej, nastrojów i stanów uczuciowych, będąc zarazem subtelnym kolorystą, umiał jednak godzić swe tematyczne założenia z wartościami malarzkimi. Był on też znakomitym odtwórcą tajemniczego życia kwiatów; pięknym przykładem jego malarstwa przeszyconego miłością jest pokazany na wystawie «*Bukiet geranium* (Nr. 27).

Już więc w okresie pełnego rozkwitu impresjoniz-

mu wzbierały nowe siły uczuciowe, wrogie jego estetyce powierzchownej zjawiskowości, nie dbającej o istotę odtwarzanej rzeczy. Siłom tym najbardziej konsekwentny wyraz dał **Paul Gauguin** (1848-1903), który początkowo (około 1880 r.) pracował razem z impresjonistami. Rychło jednak uprzytomnił sobie swą odrębność, zateśkniwszy za świeżością i prostotą uczuć i pojęć prymitywu. Pragnął ją znaleźć za cenę przekreślenia dorobku kultury artystycznej nie tylko impresjonizmu, lecz nawet całej cywilizowanej ludzkości. Postęp i cywilizację uważał on za największych wrogów piękna, tak wyrażając swój do nich stosunek: «Zjawily się maszyny, ale odeszła Sztuka. Nie wydaje mi się np. by wynalazek fotografii był dla nas korzystny. «Od czasu fotografii migawkowej – mówił któryś z miłośników konia – malarze zrozumieli to zwierzę». Co do mnie, cofnąłem się bardzo daleko, o wiele dalej niż do rumaków z Partenonu... aż do mojego «dada» z lat dziecińczych, do poczciwego konika drewnianego». W latach 1886-1890 najczęstszym miejscem jego pobytu było Pont-Aven, a później Pouldu w Bretanii, gdzie szukał upragnionej swobody i prostoty, znajdując smutek i nędzę. Z tego czasu pochodzi piękny obraz «*Bonjour Monsieur Gauguin*» (na wystawie Nr 9), malowany w 1889 r. i przeznaczony pierwotnie do dekoracji gospody w Pouldu, w której gromadzili się Gauguin i jego towarzysze. Jest tu już w pełni widoczna droga artysty do własnego stylu, do syntezy w posługiwaniu się formami uproszczonymi w wielkich płaszczyznach jednobarwnych, obwiedzionych

wyrazistym konturem. Z tym wszystkim świetnie tu został uchwycony nastrój wiejskiego poranku z unoszącymi się oparami, pory jeszcze nie zupełnie określonej między nocą i dniem. Występują tu już kolory charakterystyczne dla Gauguin'a, choć jeszcze nie tak czyste i intensywne, jak w latach późniejszych.

W wiecznej pogoni za swym ideałem życia wolnego od zgubnych wpływów materialistycznej cywilizacji, artysta opuszcza Francję w 1891 r., udając się na Tahiti, skąd po dwóch latach powraca w skrajnej nędzy, by w 1895 r. wyjechać na ponowny, dożgonny już pobyt na wyspy Polinezyjskie. Pochodzący z Luwru obraz «*Biały koń*» (na wystawie Nr. 8), malowany w 1898 roku jest przykładem w pełni już rozwiniętego stylu Gauguin'a. Obraz ten o powierzchni rozczłonkowanej dekoracyjną arabeską drzewa jest konsekwentą transpozycją natury. Wielkie, znakomicie stopniowane płaszczyzny kolorów w muzycznym rytmicznym układzie stwarzają harmonię czystych, zdecydowanych, tonów zieleni, granatu, barwy szaro-zielonej, żółtej i pomarańczowej. Jest to poetycka wizja, nie wiele wspólnego mająca z rzeczywistością. Rządzi ją logika dekoracyjnego układu, zmierzająca nie do analizy kolorystyczno-światłowej, jak u impresjonistów, lecz raczej do syntezy, do przedstawienia światła słonecznego przez daniemocnego odpowiednika w kolorze. Tragizm losów artysty oraz niepomysłne okoliczności zewnętrzne sprawiły, że nie zostały wykorzystane zawarte w twórczości Gauguin'a zadatki wielkiego stylu dekoracji monumentalnej. Zbyt późno zrozumia-

no, że w malarstwie francuskim końca XIX wieku on właśnie był godnym kontynuatorem myśli artystycznej Puvis'a de Chavannes.

Zanim przejdziemy do omówienia twórczości tych artystów, którzy w swych początkach ulegali wpływowi Gauguin'a – musimy nieco uwagi poświęcić tym kilku malarzom, którzy na równi z Gauguin'em, w tym samym co i on czasie i z podobną stanowczością przeciwstawiali się impresjonizmowi. Tu w pierwszym rzędzie na wzmiankę zasługuje Holender **Vincent van Gogh** (1853 - 1890), który, mimo swej odrębności psychicznej człowieka Północy, ściśle jest związany z Francją zarówno przez to, co sam impresjonistom zawdzięcza, jak ze względu na doniosły wpływ, który wywarł na młodsze kierunki malarstwa francuskiego. Całą twórczość van Gogh'a przenika dążenie do wyrazu duchowego przez najwyższe spotęgowanie koloru. Oto charakterystyczne pod tym względem wypowiedzi artysty: «Za pomocą czerwieni i zieleni usiłuję wyrazić straszliwe cierpienie człowieka... Oto jest kolor nieprawdziwy z punktu widzenia realistów, iluzjonistów, ale jest to kolor sugestywny, który wyraża poruszenie żarliwego uczucia... Rozprawa Aurier'a zachęca mnie do tego, by się jeszcze bardziej oddalić od rzeczywistości i stworzyć pewnego rodzaju muzykę kolorów...» Brak dzieł van Gogh'a na wystawie jest jej najpoważniejszą luką.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) rozwijając swój styl osobisty, stoi pomiędzy impresjonizmem z jednej, a sztuką Gauguin'a i van Gogh'a z drugiej

strony. Przede wszystkim jednak podejmował on linię zagadnień artystycznych Degas'a, tworząc szereg studiów obyczajowych osnutych na motywach kabaretu i półświatka. Mistrz nerwowego ekspresyjnego rysunku, wijącego się kapryśnym konturem – Toulouse-Lautrec wydobywa zarazem wartości dekoracyjne płaszczyzn barwnych, dając monumentalizację najbardziej nawet pospolitej rzeczywistości (por. charakterystyczny pod tym względem *portret Jeanne Avril*, Nr. 39). Równocześnie doprowadza on do szczytu umiejętność lekkich zaznaczeń, aluzji, domyslników, poszukując najwyższych subtelności kolorystycznych, czy też posługując się lekko od niechcienia zaznaczaną kreską, która mówi tak wiele. Pastel i litografia – były to techniki, w których najchętniej wypowiadał się ten przewrażliwiony artysta, a zarazem typowy przedstawiciel epoki schyłkowej: fin de siècle. Z niego w dużym stopniu wyrasta t. zw. secesja. Oprócz wspomnianego poprzednio portretu, artystę tego na wystawie charakteryzuje piękny, w jasno niebieskich i liliowych tonach utrzymany pastel «*Toaleta*» (Nr. 38): kobieta z obnażonymi plecami siedząca na tle wnętrza, uchwycona z całą bystrością obserwacji, stała się punktem wyjścia wyszukanej kompozycji dekoracyjnej o muzycznej niemal dźwięczności konturów. Związek Toulouse-Lautrec'a z Degas'em w obrazie tym jest bardzo wyraźny.

Skoro mowa o samotnych artystach, którzy w latach osiemdziesiątych konsekwentnie przeciwstawiali się impresjonizmowi, na wzmiankę zasługuje Szwaj-

car **Feliks Valloton** (1865-1925). Jemu, podobnie jak Degas'owi, droga była tradycja Ingres'a. Był on znakomitym rysownikiem, dość słabym natomiast kolorystą, dającym niekiedy rażące, krzykliwe zestawienia (por. Nr. 40). W tym związku może by jeszcze wspomnieć należało o **Zuzannie Valadon** (ur. w 1867 r), której początki artystyczne kształtowały się pod patronatem Degas'a i Toulouse-Lautrec'a. Zarówno jej «*martwa natura*» (Nr. 82), jak i «*Głowa kobiety*» (Nr. 83)—są to prace oparte na subtelnej grze płaszczyzn barwnych, ujętych linearnym konturem.

Jak widzimy na paru powyższych przykładach, bardzo się różniących między sobą tak pod względem doniosłości, jak i w charakterze — reakcja przeciw impresjonizmowi w latach około 1890 szła jakby dwoma torami. Z jednej strony był to bunt przeciwko wybujałej zmysłowości impresjonizmu oraz jego postawie biernie odtwórczej, naśladowniczej — ponowne żądanie od malarstwa wartości ideowych, duchowego wyrazu. Z drugiej znów strony była to artystyczna tęsknota za pierwiastkiem ładu i konstrukcji, którą zaspokoić chciano przez nawrót do liniowo-płaszczyznowego stylu dekoracyjnego. Oba te nurty zbiegały się w twórczości Gauguin'a, co w połączeniu z wielką siłą osobistego, sugestywnego oddziaływania pociągało doń młodzież artystyczną. W Pont-Aven i w Pouldu gromadziło się liczne grono jego entuzjastycznych zwolenników, którą to grupę zwykle określa się mianem symbolistów przez analogię do pokrewnego kierunku w literaturze. W rezultacie jednak

przedstawiciele tego prądu w malarstwie nie wiele zdziałali. Wśród nich najmocniej zarysowuje się **Maurice Denis** (ur. w 1870 r.), czynny zarówno jako teoretyk, jak i twórca szczególnie zasłużony na polu współczesnego odrodzenia sztuki religijnej, autor szeregu wielkich dekoracji kościelnych. Kierunek, któremu Denis nadaje nazwę syntetyzmu lub neo-tradycjonalizmu, był przede wszystkim gwałtownym protestem przeciw naturalizmowi. Jego naczelnym hasłem było, że sztuka nie jest naśladownictwem lecz transpozycją natury, a dla każdego wzruszenia, dla każdej myśli ludzkiej można znaleźć odpowiednik plastyczny. Artysta zatem ma prawo do stosowania systematycznej deformacji w celu uzyskania harmonii płaszczyzn barwnych lub spotęgowania ekspresji. W ten sposób Denis ustalał główne zasady sztuki dekoracyjnej i zarazem zalecał sięgnięcie do tradycji tych wielkich epok, które miały z nadprzyrodzonych źródeł płynące poczucie miary i rytmu, do sztuki egipskiej bizantyńskiej, Cimabue'go, włoskiego trecenta... W praktyce Denis starał się te założenia realizować przede wszystkim w swych monumentalnych malowidłach ściennych: na wystawie jest on ledwie zaznaczony małym obrazkiem «*Kobiety w kąpeli*» (Nr. 50).

Seniorami współczesnego malarstwa francuskiego są trzej znakomici artyści, urodzeni w 1867 roku: Bonnard, Vuillard i Roussel. Wyszędłszy z jednej pracowni, również i oni w swej młodości przez jakiś czas

hołdowali symbolizmowi, utrzymując łączność z grupą entuzjastów z Pont-Aven. Rychło jednak każdy z nich poszedł swoją drogą, wytkniętą przez rodzaj i skalę własnego talentu.

Pierre Bonnard jest łącznikiem pomiędzy syntetyzująco-dekoracyjnymi dążeniami w malarstwie francuskim końca XIX wieku, a impresjonizmem, którego zdobycze kolorystyczne w sposób nader subtelny wykorzystuje i dalej rozwija. Na jego artystyczną formację złożyły się bardzo różnorodne czynniki: Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, malarstwo japońskie — przede wszystkim jednak talent kolorystyczny, wprost niezawodny, jeśli chodzi o słuszność zestawień i pewność położenia plamy barwnej, poparty wielką inteligencją i znajomością zasad, rządzących grą kolorów. Bonnard nie krępuje się jednak żadną doktryną, a np. posługując się techniką dywizjonistyczną — czyni to w sposób swobodny, nie lęka się tonów szarych lub czarnych, wyznaczając właściwe im miejsce w swej symfonii kolorów mistrzowsko zorkiestrowanej. Obrazom swym pozostawia Bonnard świeżość i bezpośredniość szkiców. Umyślnie wprowadza on niekiedy niepokój i pozorną przypadkowość w kompozycji figuralnej, by jednocześnie w cudowny sposób przywrócić obrazowi równowagę — kolorem. Najchętniej maluje on w tonacjach jasnych: białych lub szaro-srebrzystych, w równym, przejrzystym oświetleniu. Na wystawie znakomicie reprezentuje go *«Toaleta»* (Nr. 43): studium kobiety w pokoju kąpielowym o ścianach wykładanych kafłami w biało szarych, połyskliwych tonach. Ciało kobiety,

uchwycone w momentalnym ruchu, ma tony brązowe i różowo ceglaste; obok porzucona suknia o niesłychanym bogactwie różowych, żółtych i fioletowych tonów. Świetnie malowana podłoga, ułożona z jasnych niebieskich i żółtych czworoboków — z najwyższą mądrością malarską ukazuje nam współzycie tych dwóch kolorów. Całość jakby spowita w delikatnej, srebrzystej mgiełce. Obraz to pełen gracji.

Rówieśnik Bonnard'a, zwykle z nim zestawiany **Edouard Vuillard** — to znów odmienny temperament artysty, bardziej skupiony i refleksyjny. Jest on znany zwłaszcza jako malarz zacisznych wnętrz mieszkalnych, których światło i atmosferę oddaje mistrzowsko, posługując się przy tym sposobem malowania drobnymi plamkami przy doskonałym zrównoważeniu tonów i walorów. Jego ulubioną jest gama tonów szarych, rudych i czarnych. W połączeniu z malarstwem wnętrz stworzył Vuillard nowy typ portretu nastrojowego o wielkim uroku intymności. Dobrym przykładem tego kierunku jest widoczny na wystawie *portret pani Hessel* (Nr. 88), będący zarazem doskonałym studium nastroju przedwieczornego, w którym światło sztuczne kojarzy się jeszcze z ostatnimi poblaskami zachodu słońca. Drugi natomiast pokazany na wystawie obraz Vuillard'a «*Śniadanie w Vasouy*» (Nr. 89), jakby uzupełnienie poprzedniego, przedstawia wnętrze skąpane w radosnym brzasku poranka. Rozmiar tego obrazu jak i jego dekoracyjne potraktowanie — przypomina nam o tym, że Vuillard jest jednym z najwybitniejszych dzisiaj we Francji przedstawicieli malarstwa ścienne-

go, którego potrzebom dobrze odpowiada jego opanowana, niemal klasyczna wizja.

Malarstwo dekoracyjne chętnie również uprawia **K. Xavier Roussel**, usiłując rozwinąć program artystyczny zawarty w ostatnich kompozycjach figuralnych Cézanne'a. Ale jego nimfom i faunom, rozigranym pod jasnym błękitem nieba, brak dostatecznej wagi malarskiej (por *widok Etang la Ville*, Nr. 78).

Kolejno przechodząc główne kierunki malarstwa w drugiej połowie XIX wieku, niespostrzeżenie oto weszliśmy w krąg najbardziej żywotnych zagadnień współczesności. Wymienieni artyści, a zwłaszcza Bonnard i Vuillard, mimo sędziwego wieku należą bowiem do najbardziej twórczych malarzy Francji dzisiejszej, dających wciąż nowe wartości i pociągających młodzież. Są oni zarazem świetnym przykładem, jak należy korzystać z wielkiego dorobku kultury malarskiej impresjonizmu, unikając jego błędów. Dziś bowiem z perspektywy dziejowej coraz bardziej uwydatnia się doniosłe znaczenie tego ruchu, jako pierwszej próby stworzenia zupełnie nowego, współczesnego stylu malarskiego — stępieniu ulega natomiast ostrze gwałtownych zarzutów, które stawiano mu jeszcze na początku XX wieku.

Ta antyimpresjonistyczna reakcja, która u progu naszego stulecia była zjawiskiem powszechnym, wiązała się ze szczerem, choć nie dość pogłębionym kultem Cézanne'a. W szczególności dwa kierunki powo-

ływały się na nauki mistrza z Aix: jeden z nich to t. zw. «fowizm», który skryształizował się około 1905 roku, — drugi, w kilka lat później, to kubizm.

Fowizm — jak to poniekąd wskazuje jego dość groteskowa nazwa od słowa «les fauves — dzikie bestie» — nie głosił żadnej szczegółowo ustalonej teorii. Był on raczej wyrazem rewolucyjnej dynamiki i prężności młodego pokolenia artystów, urodzonych między 1870 a 1880 rokiem. Kult Cézanne'a był w nich już mocno zakorzeniony. Zwłaszcza była im bliska sama postawa twórcza Cézanne'a, zawarty w niej pierwiastek świadomie kształtującej woli artysty, dla którego elementy zaczerpnięte z natury są tylko tworzywem — bez naśladownictwa zewnętrznej powłoki zjawisk. Ponadto fowizm, jako kierunek rozmiłowany we wspaniałym bogactwie materii malarskiej — głosił pewnego rodzaju egzaltację, gwałtowność koloru. Pod tym sztandarem wystąpił zespół mocnych i bardzo różnych indywidualności malarskich, których dalszy rozwój miał się potoczyć różnymi torami. Fowizm był dla nich tylko odskocznią, pobudzał, nie narzucając żadnej doktryny, kryjąc w sobie natomiast ogromną rozpiętość sprzecznych nawet możliwości od ekspresjonizmu do klasycyzmu.

Najstarszym z fowistów jest **Henri Matisse** (ur. w 1869 r.), którego na wystawie reprezentują dwa płótna dość charakterystyczne: «*Odaliska*» (Nr. 70) i «*Akt*» (Nr. 71), pochodzące z ostatniego okresu jego twórczości. Matisse maluje mocnymi, płasko kładzionymi plamami kolorowymi, których nie moduluje, zesta-

wiając tylko obok siebie doskonale zgrane tony. Barwa czarna, która w jego malarstwie odgrywa dużą rolę, z zasady występuje jako kolor, a wyjątkowo tylko służy do podkreślenia formy lub konturu. We wcześniejszych swych pracach Matisse posługiwał się śmiałymi deformacjami, obecnie raczej unika tego środka; gwałtowność tamtych dzieł ustępuje nowemu programowi, który słusznie określono tytułem jednego z jego obrazów: «L'ordre, luxe et volupté». Malarstwo Matisse'a — to przede wszystkim kolor, nie służący, jak u Cézanne'a, do wydobycia pełnej formy, lecz posłuszny wyłącznie swym odrębnym prawom rytmu. Obrazy jego pod tym względem nieraz upodobniają się do wspaniałości dekoracyjnej wzorzystych wschodnich dywanów.

Z grona fowistów wyszedł szereg najwybitniejszych przedstawicieli współczesnego malarstwa francuskiego, których prace oglądać możemy na wystawie:

Georges Rouault (ur. 1871) w sztuce swej bodajże najpełniej wciela ideał «okropności», towarzyszący fowistom na początku ich drogi. O wielkich wartościach ekspresyjnych jego malarstwa poucza nas obraz «*Sędziowie*» (Nr. 76), który odznacza się mocną, gwałtowną wymową czerwonych plam, obrzeżonych czarnym konturem; w sposobie potraktowania upodabnia się on do witrażu. Typowy dla tego artysty jest i drugi obraz «*Łoża*» (Nr. 77), w czarnym tonie utrzymany i przejaskrawiony w charakterystyce.

Do fowistów zaliczany bywa również **Albert Marquet** (ur. 1875), którego pejzaże jasne, uproszczone,

pełne spokoju — są jakby zaprzeczeniem wszelkiej gwałtowności, cechującej ich płótna. Na wystawie mamy dobre zestawienie dwóch jego obrazów: «*Kanal Beaucaire w Cette*» (Nr. 67) przesycony słonecznym blaskiem południa z jednej strony, z drugiej zaś «*widok mostu Saint Michel w Paryżu*» (Nr. 68) w nastroju zimowym, posępnym. W obydwóch wypadkach pewność, a jednocześnie skromność i prostota środków malarskich — są zdumiewające.

Maurice Vlaminck (ur. 1876), artysta, którego wielki talent kolorystyczny niestety rozdrobnił się w nadzbyt częstym powtarzaniu tych samych założeń, — na wystawie wystąpił z dwoma obrazami: «*Śnieg*» (Nr. 87) i «*Martwa natura z karczochami*» (Nr. 86). Ujawnia się w nich pospieszny, impulsywny sposób malowania zdecydowanymi pociągnięciami pędzla przy szczególnej skłonności do białoszarych i brązowych tonów. W pejzażach jego jest jakaś posępność niemal tragiczna; tak samo surowe i poważne są jego «*martwe natury*».

Wśród artystów, którzy za młodu byli wyznawcami fowizmu, do najciekawszych postaci należy **André Derain** (ur. 1880). Poszukując właściwego wyrazu swej osobowości, przeszedł on długą drogę, w czasie której nie cofał się przed najśmielszymi eksperymentami. Doświadczony i fowistycznej egzaltacji koloru i kubistycznej dyscypliny konstrukcyjnej, — właściwie dopiero w latach po-wojennych zdobywa on całkowitą równowagę. Wyrazem jej staje się malarstwo opanowane w formie i w kolorze, klasyczne, niemal muzealne

(por. *portret młodzieńca*, Nr. 52). Na wystawie *widok Saint Maximin* (Nr. 51) jest przykładem jego najdojrzalszych osiągnięć: klasycyzm, który z umiarem i poczuciem ładu sprowadza naturę do uproszczonych, bryłowych kształtów, a jednocześnie przez samą rytmikę plam barwnych doskonale oddaje mocne, południowe nasłonecznienie.

Bogate w indywidualne talenty pokolenie malarskie, którego głównym wyrazicielem był fowizm, na wystawie reprezentowane jest jeszcze przez artystów takich, jak: **Charles Dufresne** (ur. 1876), śmiały, energiczny kolorysta (Nr. 53) lub **Kees Van Dongen** (ur. 1877) znany zwłaszcza jako portrecista pięknych pań i malarz obyczajowy, którego «*Restauracja w Kairze*» (Nr. 84) zarówno jak «*Paddock w Deauville*» (Nr. 85) są przykładami sposobu malowania, zaledwie sugerującego kształty płaskimi plamami, w jaskrawych zestawieniach jasnych kolorów. Dobrze jest pokazany **Raoul Dufy** (ur. 1877) w dwóch odmianach: niebieska «*Nicea*» (Nr. 55) i różowo-fioletowa «*Kobieta z Martyniki*» (Nr. 54). Dufy — to malarz lubujący się w lekkich, radosnych i bardzo kolorowych zestawieniach, w subtelnym arabeskowym rysunku; jest on zarazem dekoratorem o smaku wytwornym, niewyczerpanym w pomysłach, to też odgrywa wielką rolę w przemyśle, zwłaszcza jako projektodawca tkanin i modnych materiałów. — Jakby przeciwstawieniem dekoracyjnej lekkości Dufy'ego jest malarstwo, które uprawia **Othon Friesz** (ur. 1879): ciemne, jednotonowe, najczęściej w szaro-zielonych i brunatnych

zestawieniach (por. «Zajac» Nr. 58); w swych pejzażach surowych, uproszczonych usiłuje on kontynuować program Cézanne'a, wiodący do odrodzenia klasycyzmu z natury (por. Nr. 59). Nieco na uboczu rozwijał swą działalność **Pierre Laprade** (1875 – 1932); na wystawie widzimy jego « *Bukiet kwiatów* » (Nr. 13), subtelnie wygrany w gamie jasno-zielonych i białych tonów.

Ruch, który w latach 1908-1912 pod mianem kubizmu przeżywał swój okres burzy i pędu, – nawiązywał również do Cézanne'a, biorąc zeń przede wszystkim nakaz sprowadzania natury do uproszczonych form geometrycznych. Na tej podstawie tworzyli kubiści system, którego wytyczną była świadoma i do ostateczności konsekwentna konstrukcja obrazu. W malarstwie tym pierwiastek intelektualny odgrywa bardzo dużą rolę, jakkolwiek nie jest wykluczony u podłoża wszelkiej twórczości artystycznej stojący pierwiastek wzruszenia. Ozenfant, jeden z teoretyków tego kierunku tak to określa: «Kubizm jest sztuką czysto plastyczną, opartą wyłącznie na wynalazczości, nie mającą miejsca dla naśladownictwa... Malarzowi dozwolona jest wszelka swoboda za cenę wywołania lirycznego wzruszenia... Kubizm stoi na stanowisku zupełnej niezależności obrazu od natury, a posługuje się konturami i kolorami nie dla ich wartości naśladowniczych, lecz tylko dla wartości plastycznych... Wychoząc od elementów formy i koloru i traktując je jako

pobudki do działania w określonym kierunku, będzie można tworzyć obraz tak, jak się buduje maszynę». — Kubizm był więc ostateczną i skrajną formą przeciwstawienia się impresjonizmowi. Spełnił on bardzo doniosłą rolę, stworzywszy mocną dyscyplinę formy, przez którą przeszli liczni wybitni malarze. Dalsza logiczna ewolucja kubizmu prowadzić musiała do malarstwa bezprzedmiotowego, abstrakcyjnego. I w tym też kierunku poszła liczna grupa jego ortodoksyjnych zwolenników, dając obrazy, pozbawione wszelkiej opisowości, będące, jak mówi Jean Cocteau, metaforami czystych linii, mas i kolorów. Ich poszukiwania między innymi odegrały ważną rolę w rozwoju współczesnej architektury i sztuki dekoracyjnej. W latach po-wojennych zaznaczyło się jednak odejście od kubizmu całego szeregu malarzy, będących nawet jego wybitnymi współtwórcami.

Na wystawie kubizm zaznaczony jest ledwie kilkoma akcentami. Bodajże najmocniejszy z nich — to **Georges Braque** (ur. 1881) ze swymi dwiema kompozycjami: «*Czerwone jabłka*» (Nr. 45) i «*Martwa natura*» (Nr. 46). «*J'aime la règle qui corrige l'émotion*» — te słowa Braque'a znajdują doskonałe potwierdzenie w jego obrazach. Zwarta i mocna budowa, plastyka bryłowato uproszczonych przedmiotów i wspinała równowaga w rozkładzie plam barwnych — oto ich cechy charakterystyczne, pod którymi kryje się jednak szczerze i głębokie wzruszenie artysty wobec natury. — Osiadły we Francji Hiszpan, **Pablo Picasso** (ur. 1881) jest obok Braque'a głównym twórcą kubiz-

mu. Jest on zarazem tym, którego sztuka przeszła największą ilość ewolucji w ustawicznym poszukiwaniu nowych rozwiązań. Reprezentują go dwa obrazy: «*Otwarte okno*» (Nr. 74) z fragmentem wnętrza i mocno skonstruowaną: «*martwą naturą*» oraz «*Kobieta z mandoliną*» (Nr. 74): wielki obraz o czystym, niemal klasycznym rysunku i kompozycji kolorystycznej, przeprowadzonej w kilku jasnych, wielkich płaszczyznach, doskonale zgranych i zrównoważonych. — Przykładem kubizmu ze skłonnością do przejścia już w malarstwo abstrakcyjne jest obraz **Fernanda Leger'a** (ur. 1881): «*Kompozycja*» (Nr. 62). Natomiast **Roger de la Fresnaye** (1885-1925) w swej «*martwej naturze z diabolo*» (Nr. 12) przy całej kubistycznej dyscyplinie formy wykazuje świeżość spojrzenia na naturę i umiłowanie przedmiotu. Był on też jednym z pierwszych, którzy w okresie po-wojennym odeszli od nazbyt doktrynersko rozumianego kubizmu.

W czasie około 1925 roku likwidacja tego kierunku w malarstwie francuskim była zjawiskiem powszechnym. Z jednej strony widoczny był ponowny zwrot do impresjonizmu, jako metody malarskiego widzenia natury, w związku z czym rosło uznanie dla mistrzów takich, jak Bonnard i Vuillard. Z drugiej znów strony ewolucja szła ku kompozycyjnym wartościom neo-klasycyzmu, reprezentowanym w ostatnim okresie twórczości Derain'a. Od kubizmu w ścisłym tego słowa znaczeniu odchodzą nawet artyści tak mocno

z nim związani, jak **André Lhote** (ur. 1885) lub **Jean Lurçat** (ur. 1892).

Nie wiele kubizmowi zawdzięcza **André Dunoyer de Segonzac** (ur. 1884), który już w latach dwudziestych naszego stulecia wysunął się na czoło malarstwa francuskiego. Na wystawie ma on *pejzaż z Ile de France* (Nr. 56) o charakterystycznej dla tego artysty zielono-brązowej gamie z subtelnymi szarościami. Drugi obraz «*Mieczyki*» (Nr. 57) dobrze ilustruje rozpiętość tego wielkiego talentu kolorystycznego.

Nastrojowym malarzem miast, a raczej przedmieść, jest **Maurice Utrillo** (ur. 1883). On również w ostatnich latach zdobył wielki rozgłos i licznych naśladowców. Jego widoki miejskie mają urok naiwnego spojrzenia przy pozornej nieporadności rysunku. Na wystawie dobrze go reprezentuje «*Ulica Chappe*» (Nr. 80) w typowej szaro-zielonkawej tonacji z żywymi plamkami koloru.

Wśród współcześnie działających malarzy francuskich dość liczni są przedstawiciele pewnego rodzaju tradycjonalizmu. Do nich możnaby zaliczyć artystów takich, jak L. A. Moreau, J. L. Boussignault, R. Lotiron, E. Ceria, z młodszych zaś Ch. Berard i R. Oudot. Kontynuatorem koloryzmu Matisse'a możnaby nazwać M. Brianchon'a, natomiast Marcel Gromaire, wyszedłszy z kubistycznego konstruktywizmu rozwija dalej swe wielkie wartości kolorystyczne i dekoracyjne.

Osobna wzmianka należy się t. zw. szkole paryskiej – międzynarodowemu środowisku, w którym lęgnie się eklektycyzm bez kośćca, nowinki artystycz-

ne nieraz mącaące obraz prawdziwej sztuki francuskiej. Typowi przedstawiciele szkoły paryskiej w jej dobrych i złych cechach – to nie żyjący już J. Pascin i żyjący Ch. Soutine. Natomiast często do szkoły paryskiej zaliczany, przedwcześnie zmarły Amadeo Modigliani – to w gruncie rzeczy fenomen zupełnie odrębny.

Siedemdziesięciolecie palety francuskiej od Maneta po dzień dzisiejszy – to wyraz siły żywotnej i ciągłości rozwojowej tej wielkiej szkoły współczesnego malarstwa europejskiego. Jak bardzo uświadamiający jest taki przegląd, dobrze oceniamy w Polsce, której malarstwo od A. Brodowskiego, Michałowskiego, Rodakowskiego, do A. Gierymskiego, Podkowińskiego i Paniewiczza – tak wiele Francji zawdzięcza.

WSKAZÓWKI BIBLIOGRAFICZNE

Dla czytelników pragnących rozszerzyć podany tu zasób wiadomości, zestawiamy poniższy wykaz dzieł, traktujących o impresjonizmie francuskim i kierunkach, które się z niego wywodzą. Ograniczamy się umyślnie do kilku publikacji ogólnie orientujących i stosunkowo łatwo dostępnych; w nich znajdzie Czytelnik wskazówki do dalszej lektury:

J. de Nicolay: Les principes de la peinture d'après les maitres. Tours 1934.

M. Deri: Die Malerei im XIX Jahrhundert. Berlin 1920.

H. Focillon: La peinture au XIX-e et au XX-e siècles. Du réalisme a nos jours. Paris 1928.

E. Waldmann: Die Kunst des Realismus und Impressionismus. Wyd. «Propyläen — Kunstgeschichte». Berlin 1927.

* * *

Th. Duret: Les peintres impressionnistes. Trzecie wyd. Paris 1923.

C. Mauclair: Les maitres de l'impressionnisme. Drugie wyd. Paris 1923.

W. Weisbach: Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Dwa tomy. Berlin 1910; 1911.

R. Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Drugie wyd. Mahrburg a. d. Lahn. 1923.

* * *

P. du Colombier et R. Manuel: Tableau du XX-e siècle. 1900-1933. Les arts. Paris 1933.

C. Einstein: Die Kunst des 20 Jahrhunderts. Wyd. «Propyläen – Kunstgeschichte». Berlin 1931.

J. Rewald: Cézanne et Zola. Paris 1936.

* * *

S. Witkiewicz: Impresyonizm. W zbiorze «Sztuka i krytyka u nas». Lwów 1899, str. 84-128.

K. Winkler: Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. Kraków 1921.

W. Husarski: Malarstwo nowoczesne. Wyd. «Biblioteka Dzieł Wyborowych». Warszawa 1925.

S. Zahorska: Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie. «Sztuki Piękne». R. II, zeszyt 5-6.

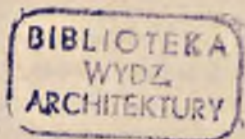
S. Zahorska: Kubizm i jego pochodne. «Południe».
R. 1924.

J. Czapski: O Cézanne'ie i świadomości malarskiej.
Warszawa 1937. Wydawnictwo I. P. S.

Ponad to szereg artykułów o nowoczesnym malarstwie francuskim znaleźć można w poszczególnych tomach miesięcznika «Sztuki Piękne» oraz w czasopiśmie «Głos Plastyków».

10-

Składano czcionką
Adama Półtawskiego
i tłoczono w Doświad-
czalnej Pracowni Gra-
ficznej Salez. Szkoły
Rzemiosł, Warszawa,
ulica Lipowa nr. 14.



ZAKUPIONE ZE ZBIORÓW
Ś. p. prof. M. LALEWICZA



2920

