

84.158.357

JÓZEF CZAPSKI

XIII

OKO

INSTYTUT

PARYŻ



LITERACKI

1960

SM. 158.357

XIII

OKO

BIBLIOTEKA "KULTURY"

Tom LIII

IMPRIME EN FRANCE

**Wydawca: Edition et Librairie „Libella”
12, rue St. Louis-en-l'Île, Paris (4^e)**

JÓZEF CZAPSKI

OKO

INSTYTUT

PARYŻ



LITERACKI

1960

WSTĘP

Ta książka jest w pierwszym rzędzie myśleniem o malarstwie z paletą w ręku. Zawsze żałowałem, że nie mam trzech rąk, bo myśli o malarstwie podczas malowania są dla mnie nie tylko najważniejsze, ale te dopiero znaczą. Gdy tylko malarz odchodzi od płótna, to doznanie odkrywcze, absolutne, jakby się zaciera, i ma się wrażenie, że wtedy myśli człowiek wyłącznie mózgiem a nie całym sobą i każda spekulacja staje się możliwa i nie obowiązująca.

Ocena takiego czy innego malarstwa jest dla artysty zrośnięta z własną intymną problematyką twórczą, z oceną własnych wysiłków w rozstrzyganiu własnych wątpliwości na płótnie. I dlatego zdaje mi się, że wkład malarzy do krytyki sztuki musi być inny, bo musi być brany nie w oderwaniu od malarstwa, które ich sąd tak czy inaczej krystalizuje.

Książka moja zaczyna się od wspomnień sprzed lat ponad trzydziestu, z artykułów wybranych wśród tych, które pisałem 25 lat temu, dalej umieszczam parę tekstów z okresu spędzonego w Rosji, dołączając do nich opis tła i warunków, w których tamte notatki powstały, potem przychodzą artykuły pisane prawie wyłącznie do „Kultury” od roku 1947 do dzisiaj, kończę książkę dwoma rozdziałami o malarstwie abstrakcyjnym, napisałem je ostatnio i nigdzie jeszcze nie drukowałem.

Mój stosunek do niektórych malarzy i nawet do niektórych kierunków przesuwają się z czasem i zmieniają w akcentach, więc co wiąże moją książkę? Cézanne i stosunek do natury, to są chyba punkty stałe i właśnie one wyobcowują mnie z większości dzisiejszych kierunków. Czuje się najpewniej, najgłębiej związany ze światem który został odrzucony najkategoryczniej przez dzisiejszy „szum czasu przemijającego”.

Część I

PARYŻ I POLSKA 1923-1939

TŁO POLSKIE I PARYSKIE

Parę artykułów wybrałem z okresu 1933-1939. Pisane były w Polsce po siedmiu latach spędzonych w Paryżu z grupą kapistów. Muszę od tego zacząć i muszę trochę o sobie i o nas opowiedzieć, by to co napisałem umieścić w czasie, dać choć zarys tła.

Powrót naszej grupy do Polski koło 1931 był dla każdego z nas datą zasadniczą, konfrontacją.

Nazwa kapistów przyłączyła się do członków tzw. Komitetu Paryskiego (K.P.), który zawiązał się w 1923 roku w Akademii Krakowskiej wśród uczniów Pankiewicza i miał jako cel wspólną wyprawę do Paryża. Było nas wszystkiego jedenaście osób¹, wszyscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Już w Paryżu dobraliśmy jedyne rzeźbiarza, Jacka Pugeta, a po powrocie z Paryża najbardziej wsiąkli w nasz zespół: redaktor i założyciel „Głosu Plastyków” K. Mitera i S. Szczepański.

Kiedy zakładaliśmy naszą grupę w roku 1923, wybraliśmy prezesa, skarbnika, komisję rewizyjną, napisaliśmy statut. Ale do końca, tzn. do 1939 r., poza jednym jedynym wypadkiem, nigdyśmy nie potrzebowali tego formalnego aparatu puszczającego w ruch. Pomimo niezliczonych utarczek czy nawet kłótni, nasz związek był tak oparty na przyjaźni, na takim wzajemnym,

1. Nazwiska ich w porządku alfabetycznym: D. Berlinerblau-Seydenmanowa, S. Boraczok, J. Cybis, J. Czapski, J. Jarema, A. Nacht, T. Potworowski, H. Rudzka-Cybisowa, E. Strzałeczka, J. Strzałeczki, M. Szczybuła.

absolutnym zaufaniu i wspólnej wszystkim i wszystko inne dominującej pasji malarstwa, tak przy tym zaważył na rozwoju każdego z nas, że nie byłem już nigdy zdolny uwierzyć w jakąkolwiek moją użyteczność w zespole, gdzie by nie istniała ta więź właśnie: moment osobisty. Statuty, zebrania walne i zebrania zarządu, komisje i podkomisje, wnioski „w sprawie formalnej” — pozostały w moim wyobrażeniu jakimś bezpłodnym pozorem roboty, gorzej, zmorą, do której żadne późniejsze związki zawodowe i inne nie potrafiły mnie przekonać.

Słowo „kapista” stało się z czasem określeniem już nie członków naszej grupy, ale wielu malarzy, którzy uprawiali malarstwo oparte przede wszystkim na kolorze i którzy się z naszymi poglądami solidaryzowali. Po 1945 roku okazało się że kapistów jest paruset i wszystkie polemiki jakoby z kapistami, były polemikami z dość mętnym pojęciem „kapizmu”, czymś w rodzaju polskiej wersji postimpresjonizmu. Miało to już zupełnie inny wydźwięk niż kapiści pierwszej doby i ich malarstwo. Na początku był to przecie zespół bardzo wąski, który pomimo zgrania, pomimo wspólnie prowadzonej walki grupował malarzy o bardzo rozbieżnych tendencjach. Jeszcze Jana Cybisa, Boraczoka, a przede wszystkim H. Rudzką-Cybisową można by było uważać za reprezentantów postimpresjonizmu. Nacht, posługujący się od początku o wiele bardziej bryłą, kolorem lokalnym, nieraz jednolitymi zalanyimi farbą tłami, nie mógł być nigdy do postimpresjonistów zaliczony, a przecie swoją wyjątkową inteligencją i kulturą odegrał wśród nas znaczną rolę. Strzałecki ciągnął ku walorowemu realizmowi i dlatego w pewnym momencie był tak bliski socrealizmu. Jarema przechodził przez różne fazy skrajnie sobie przeciwne, by ostatecznie, już po wojnie, wylądować w czystej abstrakcji jakby nawiązując do szeregu swych prac jeszcze z Akademii. Waliszewski, najbardziej chłonny na wszystkie prądy, próbował nie tylko wszystkich technik i wszelkich form wyrazu; bywał okresami po flamandzku zaciekle w walorowym studiowaniu natury, to wybuchał ekspresyjnie czy fowistycznie fajerwerkiem kolorów. Potworowski, którego wyróżniał rzadki dar dekoracyjny, według mnie dopiero w okresie powojennym, w Anglii, dał całą miarę swego wielkiego talentu. Co do mnie, po paru latach mozolnego błąkania i paru latach szkoły postimpresjonistycznej, szukałem wyrazu dla przeżyć i wizji dalekich od czystej i radosnej kontemplacji natury i świata postimpresjonistów. Dlatego też gdy jeszcze dziś krytycy piszą o mnie jak o postimpresjoniście, zdają mi się nieuważni.

Więc cóż nas łączyło poza przyjaźnią i magią Paryża? Chyba przede wszystkim to, co wspólnie, z całkowitą pewnością wyrzucaliśmy poza nawias malarstwa — walka o elementarz malarski i namiętna bezkompromisowość myślenia malarskiego. Jeżeli chodzi o nasze bóstwa, zdaje się, że jedno tylko nie podlegało fluktuacji w naszej ocenie: był nim i został Cézanne. Nawet nie Bonnard, który miał wielki wpływ na nas, tym mniej Picasso, król Paryża tamtych lat, nie mówiąc już o innych. Cała zaś sztuka przedcézannowska, chyba nie przesadzę jeżeli powiem, że szliśmy do niej *poprzez* Cézanne'a.

Jechaliśmy do Paryża zbuntowani przeciw malarstwu polskiemu, pręcej przeciw temu co za malarstwo polskie było wówczas uważane, a więc jeszcze postmatejkizm i ogony impresjonizmu, okraszone ludowością z niebieskim śniegiem i chłopkami w kolorowych chustach.

Pankiewicz, świeżo z Paryża, zdobył nas w 1923 r. szerokością poglądów, opowiadaniem o Paryżu i chyba jedynym na Kraków poziomem myślenia malarskiego; malarstwo jego szanowaliśmy, ale nie jestem pewien czy miało ono na którego z nas wpływ decydujący². Tanie książeczki i reprodukcje malarzy nowoczesnych od Van Gogha aż po Deraina i Picassa, pismo „Esprit Nouveau” Ozenfanta i Jeannereta, czytane i oglądane jak Biblia — tym się żywiliśmy.

Wyprawa naszej grupy była pierwszą tego rodzaju imprezą po wojnie. Była pomysłem śmiałym i nie doszłaby na pewno do skutku gdyby nie nasze rzadkie (zakonspirowane z początku) zgranie. Najpierw opanowaliśmy „Bratnią Pomoc” wprowadzając szereg zmian i unowocześnień, dostarczając jej dużo pieniędzy poprzez udany, przez nas zorganizowany bal, i zakładając (o zgrozo) w podziemiach Akademii wszelakie przyrządy dla ćwiczeń w boksie (chodziło nam o kategoryczne odcięcie się od malarzy Młodej Polski z pelerynami i długimi włosami). Dopiero wówczas ujawniliśmy nasz zespół, zdobyliśmy protektorat Pankiewicza i rektora Szyszko-Bohusza i zaczęliśmy „pracować na siebie”: loterie, przedstawienie amatorskie w Teatrze Słowackiego, gdzie główną rolę grał kelner z kawiarni Noworolskiego w sztuce Jaremy w duchu obrazów Douanier-Rous-

2. Kapistów łączy się zawsze — i słusznie — z Pankiewiczem. Ale jeżeli ta grupa wybrała Pankiewicza za swego nauczyciela w 1923 roku, to *kołyską* kapistów stała nie w pracowni Pankiewicza, który wówczas był jeszcze w Paryżu, ale w zadymionej kawiarni „Esplanada”, przy „Gałce Muszkatułowej” — Klubie formistów (Chwistek, Witkacy, Tytus Czyżewski, Zamoyski, Pronaszzkowie i inni). Tam też, w tejsze kawiarni, siedział i Peiper ze swoją „Zwrotnicą” i Młodożeniec i Bruno Jasiński.

seau; bal, gdzie dekoracje pod Légera miały koniecznie się kręcić i gdzie ja sam, w ogromnym cylindrze z czarnego kartonu i w kartonowej pelerynie, występowałem jako karawaniarz w sztuce, która, według oceny ówczesnej Cybisa, była „godna Szekspira”. Ale o tym kiedy indziej. Wśród nas, jeden Waliszewski (przejazdem przez Moskwę w 1915 r.) i Cybis (w Berlinie), widzieli wielkie malarstwo w oryginale.

Dopiero Paryż dał nam wszystkim ten świat sztuki, nie z fotografii — rzeczywisty: sztukę nowoczesną, ale przede wszystkim Louvre. Nowatorami kapiści upajali się już w Polsce z fotografii — kubiści, abstrakcja, Léger. Ale malarstwo, zaczynając od XIX wieku wstecz, było dominującą sensacją naszych pierwszych lat Paryża. Nikt z nas nie myślał palić Louvru chociaż nasz najmilszy kolega, który najszybciej musiał Paryż opuścić, Szczyrbuła, mówił zawsze „my futuryści”, i słowo futuryści wymawiał z nabożeństwem.

„Pierwszego dnia po przyjeździe do Paryża nałożę moje lakierki (najwyższy szczyt elegancji) i pójdę do Poussina do Louvru” — mruczał Cybis z całkowitą powagą.

Właściwie niejeden z nas po cichu myślał, że wystarczy wylądować w Paryżu, by ten Paryż runął do naszych stóp. Cóż by mogło oprzeć się takiemu zespołowi, który miał wśród siebie takich geniuszów? W całym okresie paryskim dominującą rolę odegrali Waliszewski i Cybis. Waliszewski od zawsze cudowne dziecko i nasz „Rafael”, Jan Cybis, teoretyk, o jakimś absolutnym czuciu malarskim, bardziej rozważny i bardziej konsekwentny. W miarę lat jego autorytet rósł wśród nas coraz bardziej. Razem łaziliśmy po galeriach, razem pracowaliśmy na Impasse du Rouet, razem dowodziliśmy tak, że konsierżka z pogardą nazywała nas bandą linokoczków (*les saltimbanques*); w naszych pokojkach, w kawiarniach dyskutowaliśmy namiętnie i docieraliśmy wzajemnie poglądy. Żyliśmy przeważnie w naszym ciasnym kręgu. Odbić się, zerwać ze wszystkim co uważaliśmy za szmirę, dotrzeć, osiągnąć ten świat doskonały wielkiej *qualité* malarskiej (Cézanne, Cézanne!) i dalej odkrywać ten świat rozległy i dla nas naprawdę zaczarowany. Louvre, wciąż podnosząc nasze ambicje, uczył nas nieustannie pokory i kiedy dziś pewien zdolny malarz z Polski powiedział mi poważnie, że nie ma czasu na Louvre, bo jest tak dużo wspaniałej sztuki nowoczesnej, pomyślałem sobie — niedobrze.

Dlatego surrealizm, który był reakcją przeciwko „czystemu malarstwu” formule już wtedy eksploatowanej we Francji przez niejednego epigona, jako estetyczna poduszka, na której zasy-

piano — przeszedł obok nas niezauważony. Ani jego strona bogoburcza, jego profanacje i gesty świętokradcze ani jego anarchiczna wola zniszczenia całego ładu moralnego, ani jego prowokacje antymalarstwa jakoś się o nas nie zająbiały.

Znałem Crevela i nie zapomnę spaceru z nim w ogrodzie Luksemburskim. Zachowałem po nim wspomnienie wielkiego uroku i delikatności *ces feuilles sont comme des plumes* — powiedział gładząc młode liście kasztanów. Widzę jego rękę na tle zieleni w szary, wiosenny dżdżysty dzień.

Znałem Tchelitschewa, który już wówczas podkreślał swój surrealizm, nigdy nie mogłem go brać na serio. Ale teorie o Boecklinie, które mi Crevel tłumaczył, jego zachwyty nad „Wyspą Umarłych” dyskwalifikowały mi odruchowo cały surrealizm w ogóle. I nawet nie domyślałem się wówczas ile w tym było świadomej prowokacji przeciwko temu, co my czciliśmy nade wszystko, przeciwko czystemu malarstwu. Fali, która niosła ten korek, mówiąc słowami Valéry’ego, nie dostrzegliśmy. Nawet piękna wystawa Max Ernsta obudziła wówczas we mnie zainteresowanie powierzchowne (kawał czy sztuka?), mniejsze niż jego twarz, niż on sam, spotkany u Marcussisa.

Jeżeli chodzi o starszych, żyjących jeszcze wówczas artystów Bonnard i Matisse, Picasso, Sutin, Utrillo, później Rouault i jeszcze Derain, to budzili oni w nas nieustannie się przesuujące w akcentach zachwyty i dyskusje.

Moja rola w pierwszych latach Paryża, jako prezesa grupy (jedyne, który mówił jako tako po francusku), była jak najbardziej podrzędna. Nie było miesiąca, żeby któryś z nas nie był w sytuacji dramatycznej. Już wówczas ujawniła się choroba, która w 1936 roku zabiła Waliszewskiego — szpitale, amputacje.

Ganiałem po Paryżu jak przedtem po Krakowie, organizując imprezy, które zwykle przynosiły deficyt, a często kompromitację, zbiórki pieniężne, zamówienia u hrabin, Amerykanek, i bogatych Żydów, a już później, po paru latach, chude i rzadkie stypendia dla całej grupy z Ministerstwa Oświaty, gdzie mówiono o nas źle: „wynaradawiają się i żebrać będą lada chwila po 5 franków po kawiarniach”.

Stypendium przekazywaliśmy co miesiąc najbardziej potrzebującemu. Rudzka-Cybisowa, moja siostra (wrosła wówczas w nasz zespół choć pracowała nad Mickiewiczem) i ja — zwykle o tym decydowaliśmy ważąc skrupulatnie „dochody” i potrzeby każdego. Nie pamiętam by kiedykolwiek na tym tle wynikło wśród kapistów najmniejsze tarcie.

Przez pierwsze trzy lata w Paryżu nie malowałem prawie wcale. Później, w latach ostatnich, kiedy już w malarstwie tkwiłem naprawdę, do mnie przede wszystkim należała zewnętrzna organizacja naszych pierwszych wystaw. Do 1929 roku na żadną wystawę nie zdecydowaliśmy się odrzucając uparcie tę wówczas łatwą pokusę, żeby nie pokazywać w Paryżu prac niedojrzałych. Kto tylko przyjeżdżał wówczas z Warszawy, organizował sobie wystawy, „Kurier Poranny” i inne pisma skwapliwie opisywały ostatni sukces arcy polskich geniuszów. Dopiero w 1929 robimy wystawę w Galerii Zaka, na St. Germain-des-Près. W 1930, zaproszeni do Genewy, wystawiamy w Galerii Moosa 150 płócien i tego samego roku robimy pierwszą wystawę w Warszawie, w Polonii. Leon Paul Fargue pisze wstęp do katalogu naszej wystawy. Vollard już prawie ślepy odwiedza ją i swą grubą łapą maca obrazy, które mu się podobają, Gertrud Stein zakupuje parę naszych płócien. W 1931 mam jeszcze własną wystawę w Galerie Maratier w Paryżu.

Decyzja powrotu zapada dla mnie w chwili, gdy dopiero po mojej własnej wystawie otwierają mi się jakieś realne możliwości indywidualne. Gdy po latach targaniny wewnętrznej czuję się w malarstwie w swoim żywiole, gdy mam już przyjaciół Francuzów. Uderza mnie to jak przecież inaczej niż moi przyjaciele kapiści, wspominam okres paryski. Im wystarczy czasy te wspomnieć, by błogi uśmiech zakwitał na ich podstarzałych obliczach. Co do mnie, kiedy w 1935 roku wróciłem do Paryża na parę miesięcy, by napisać książkę o Pankiewiczu, bałem się chodzić po Montparnassie, po dawnych „moich” ulicach. Miałem wrażenie, że są obluźgane moją krwią! I kiedy dziś mówią mi ktoś współczująco „ach jak Pan musiał cierpieć w Rosji”, odczuwam zażenowanie i sam tego nie rozumiejąc chcę zaprzeczyć; myślę, że moje młodzieńcze lata w Paryżu były po jakiegoś trudniejsze. To była pierwsza w moim życiu konfrontacja, marzenia z rzeczywistością. Może jest łatwiej być niewolnikiem niż wolnym? Mówią, że Murzyni niewolnicy żyli dłużej niż żyją Murzyni wolni.

Za to wiem, że lata 1931-1939, lata pobytu w Polsce i pracy w Polsce, były najszcześniejszym okresem mego życia.

Powrót nasz ułatwił i przyspieszył, Karol Stryjeński, wciągając nas natychmiast w życie artystyczne Polski. To on wówczas, razem z prof. Skoczylasem, prof. Jastrzębowskiem i paru innymi budował, organizował Instytut Propagandy Sztuki na ówczesnym Placu Piłsudskiego, piękne sale wystawowe i kawiarnię, pod bokiem i przeciw Zachęcie. Kto dziś w Polsce

pamięta ile jego uporowi, entuzjazmowi, kulturze, wyjątkowej hojności serca, zawdzięczało ówczesne życie artystyczne w Polsce. Nie było w nim nic ani z profesora, ani z dostojnika — był to bardzo europejski i bardzo wielkopański cygan i artysta. Czy można, pisząc o nim, nie wspomnieć „Paniem z Wilka”, czterech uroczych panien Lilpop i ich domu w Alei Róż. Tam mieścił się sztab Karola Stryjeńskiego, ten dom zrobił więcej dla malarstwa w Polsce niż wszystkie biura Ministerstwa Kultury i Oświaty.

Po powrocie do Polski w r. 1930-1931, zespół nasz scala się w nowych warunkach jeszcze bardziej. Czujemy się nosicielami prawd w malarstwie absolutnych i zarazem elementarnych, a w Polsce nie uznanych; wiążą nas wspólne wystawy, zaciekle polemiki, walka o miejsce pod słońcem.

Zaledwie parę miesięcy po naszym przyjeździe, chyba miesiąc po otwarciu IPS'u, Karol Stryjeński umiera. Był on jedynym łącznikiem między nami a organizatorami życia artystycznego w Polsce. Ze Skoczylasem, Jastrzębowskiem, Treterem — organizatorem wystaw zagranicznych, Pruszkowskim, malarzem chyba najpopularniejszym wówczas w Warszawie, nasze stosunki psują się prawie natchmiast. Pierwszy powód zatargu, jaki pamiętam, to Tytus Czyżewski, którego jesteśmy wyznawcami i przyjaciółmi. Wystawę preforsowuję w IPS'ie, wbrew innym członkom zarządu. Odczyt mój — mówię o Matejce — wywołuje takie zgorzienie, że jeden z członków zarządu stawia wniosek by mnie usunięto za „świętokradztwo”. Skoczylas staje jednak w mojej obronie. Wszystko to brzmi zabawnie, ale wtedy to było całkiem poważne. Nasze ataki wzrastają w miarę naszego zakorzeniania się w Polsce i wzrastającego wpływu na młodych. Poza Skoczylasem, Jastrzębowskiem, Treterem, Pruszkowskim jest Bractwo św. Łukasza, najsilniejsza zdolna grupa młodzieżowa spod znaku Pruszkowskiego. Wszystkich w czambuł krytykujemy, zarzucamy im brak poczucia hierarchii wartości, zupełną dezorientację jeżeli chodzi o plastykę, zamazywanie konfliktów i problemów w plastyce istotnych, skrajny prowincjonalizm i nieprawdopodobną malarską ignorancję. My jesteśmy tu bogoburcami wobec dobrze już ustalonych wartości artystycznych i dobrze umocowanych władz i prebend.

Wspominam te czasy dziś ze wzruszeniem. Bynajmniej nie myślę idealizować ówczesnej sytuacji. Bywała nieraz gorzka, ale jakże ta walka — w porównaniu do walk toczonych przez ludzi mających władzę i organizujących życie plastyczne w latach pięćdziesiątych — była przyzwoita i zaledwie o politykę

zazębiona. Mówię za ledwie, bo wtedy istniała przecie także i IPS był z gruba domeną piłsudczyków i lewicy, przeciw Zachęcie, domenie endecji. Myślę specjalnie o Skoczylasie i o Jastrzębowski. Wiele im zawdzięczaliśmy, choć znali przecie nasz skrajnie krytyczny stosunek do ich polityki artystycznej. Zarzuty tej grupy wobec kapistów, że zafiksowani Paryżem nie widzimy Polski, były oparte przeważnie na nieporozumieniu, ale nie rękę czy i oni nie miewali racji. Nie docenialiśmy na pewno ogromnej, bezinteresownej pracy organizacyjnej życia artystycznego w Polsce, wykonywanej przez tych ludzi. Nie docenialiśmy ich, jako odkrywców i konserwatorów wszystkich skarbów kulturalnych Polski.

Moje artykuły, które tu wybrałem: przeciw mętnym pojęciom sztuki narodowej, przeciw epigonom Matejki i Chełmońskiego, artykuły o Cézannie i Gierymskim, były wówczas wyrazem nie tylko mojego stosunku do malarstwa, i świadczą dziś o *naszej* ówczesnej platformie malarskiej.

Brakuje tu jeden artykuł, który chciałem napisać już po roku 1936: „Gdybym był Łukaszem”. Nie napisałem go, zginął w brulionach. Kapiści mieli już wówczas większość szanów zdobytych. Chciałem wtedy zaatakować *nas samych*, tzn. kapistów a przede wszystkim wszelakich podkapistów, zarażonych jednostronnie koloryzmem i łatwymi formułami jakiegoś bonnardyzmu, siódma woda po kisielu. Chciałem podszeptać Łukaszom, że ich rolą w Polsce byłoby walczyć o prawdy przeciwne tym, które jak uważano, zostały przywiezione z Paryża przez kapistów. Walczyć mogli oni o walor, o bryłę, o ścisły rysunek, walczyć z supremacją plamy barwnej. Mogliby może spełnić rolę, która miałaby pewne cechy wspólne z walką Ingesa przeciw Delacroix, czy Degasa z impresjonistami. Ale Bractwo św. Łukasza i grupy pochodne nie były przygotowane przez Pruszkowskiego do żadnej poważniejszej walki³, a teorie, że malarz musi być głupi, wówczas jeszcze były w Polsce nagminne.

Z grupą Strzeмиńskiego, Stażewskiego, z abstrakcjonistami od Malewicza i Mondriana, ze stolicą w Łodzi, grupą o wysokim poziomie intelektualnym, aktywną i ruchliwą, stanowiliśmy faktycznie jeden front i stosunki nasze były przyjazne choć dzieliła nas przepaść stosunku do natury, ta sama, która dzieli mnie dziś z zastępami ich następców. Dla Strzeмиńskiego i jego przyjaciół robiliśmy pożyteczną robotę, robotę malarzy o pewnej kulturze, wymiatających stajnie Augiasza i za to nas szanowali.

3. Najzdolniejszy chyba wśród nich, o inteligencji najbardziej chłonnej — Jerzy Kubicki — umiera wkrótce po naszym powrocie do Polski.

Ale byliśmy dla nich naturalnie sztuką przeszłości, skazaną na zagładę. Dzisiaj na zmianę już ci abstrakcyjniści — konstruktywiści są uznani za okopy św. Trójcy przez taszystów, dla których znów konstruktywizm, wcielenie wstecznictwa, zabił sztukę przez zbytni racjonalizm.

Pięciu napisanych wówczas artykułów, które tu zamieszczam, — nie zmieniam, poza pewnymi skrótami, bo chcę by dały wyraz mego ówczesnego stanowiska w tych sprawach na tle *ówczesnej* polskiej rzeczywistości.

WPŁYWY I SZTUKA NARODOWA

*Ze ratując od śmierci, zbawienne niósł leki
Twoim okaleczalym członkom, Hippolycie!
Asklepios, sam był porwan w nurty martwej rzeki,
Tak skönem własnym cudze mistrz okupił życie.*

*Podobnie Ty — gdy Rzymu pokruszone ciało
Trup żarty ogniem, mieczem i długimi laty
Rafaelu, chcesz wrócić sztukę doskonałą
Do bytu i prastare wrócić mu poświęty
Wzbudziłeś Bogów zawiść...*

Tak pisał Baltasare Castiglione model do portretu Rafaela w Louvrze i autor „Il libro del cortegiano” „na śmierć Rafaela malarza”.

Castiglione wierzył, że „Rzymu trup żarty... długimi laty” Rafael swą sztuką doskonałą mógł wrócić do bytu.

Górnicki, przyswajając Polakom „Dworzanina”, wypuszcza wszystko to, co Castiglione pisze o malarstwie i tak się tłumaczy: „Wspomnę też tu i to, że „Dworzaninowi” (szlachcicowi) malowania nie znaczył, bo mi się widzi niepotrzebne, a też naszym Polakom, którzy *delicatum palatum* niedawno mieć poczęli, nie szłoby w smak”.

Czy po czterystu latach wiele się w Polsce zmieniło, czy prawdziwe malarstwo „idzie w smak” Polakom?

Już Castiglione rozumiał bezsprzeczną wartość malarstwa w życiu narodów, a u nas do dziś Polak nie ma dla plastyki prawdziwego szacunku, ani elementarnego poczucia hierarchii.

Każdy wie, że Chopin był największym muzykiem polskim, skromna nauczycielka muzyki odkrywa zdolnemu uczniu-

wi horyzonty autentycznej sztuki, najbardziej obojętny na literaturę Polak czytał „Dziady” i wie coś nie coś o trzech wieszczach; w malarstwie największy malarz polski, Michałowski, jest przez ogół prawie nieznan, a Matejko jest do dzisiaj „tabu”. Do dziś uznawane jest za akt odwagi, albo częściej za gest świętokradczy, kwestionowanie walorów plastycznych Matejki czy Grottgera — to znaczy wypowiadanie głośno tego, co w rozmowie poufnej między ludźmi trochę zorientowanymi w zagadnieniach plastyki jest „wywalaniem drzwi otwartych”.

A przecież mamy jako naród dane na stworzenie kultury plastycznej, mamy bogatą sztukę ludową, mieliśmy ciekawe zaczątki cechowego malarstwa, mieliśmy i mamy kilku dobrych malarzy.

Nie tylko przeciętny Polak jest daleki od zagadnień plastycznych — nawet najwięksi wykazują w tej dziedzinie przeraźliwy brak orientacji: Mickiewicz uznaje tylko sztukę religijną, Rafael i Michał Anioł są już dla niego wyrazem upadku; Chopin nie ma żadnego zrozumienia dla malarstwa swego przyjaciela i entuzjasty swej muzyki, Delacroix; Krasinśki przyjaźni się i pozuje do portretu Schefferowi, którego obrazy nie mają nic z plastyką wspólnego; nawet Norwid nazywa fatalnego Delaroché'a „ostatnim promieniem Leonarda”.

Do dziś pewne pojęcia, w plastyce *elementarne*, są u nas niewyjaśnione, zatopione w mętnej frazeologii; do tych „zatopionych” zaliczyłbym przede wszystkim pojęcie „sztuki narodowej” i obcych wpływów na nią.

Wielka sztuka i kultura *łączy*, dzielą ludzkość *indywidualności* narodowe. „Namacanie” momentów indywidualnych, narodowych, przetransponowanie ich na język ogólnoludzki — wielkiej sztuki, było i jest dziełem geniuszów.

Ale pojęcie „sztuki narodowej” jest ogromnie trudne do określenia; słowo to jest często nadużywane, przykrawane do tych czy innych teorii, do tych czy innych celów praktycznych, nic nie mających ze sztuką wspólnego.



Mówiąc o malarstwie w Polsce, trzeba przede wszystkim poruszyć problem Matejki. Wpływ jego na społeczeństwo jest kluczem do zrozumienia dzisiejszych warunków, w których się u nas plastyka rozwija.

Patrzyłem niedawno na obrazy Matejki w Zachęcie po długim bardzo niewidzeniu. Wiszą tam w pobliżu Grunwaldu,

który żadnych wartości malarskich nie przedstawia, dwa nieduże płótna: szkic konia i szkic do alchemika. Oba te studia wywołują wrażenie, że Matejko *mógł być malarzem*, gdyby nie własny Matejki, fałszywy do sztuki stosunek: jest w nich pewna całościowość wizji, pewna wrażliwość na grę barwną.

Na całkiem innym poziomie stałaby u nas kultura plastyczna, gdyby wielka indywidualność Matejki umiała osiągnąć prawdziwy poziom w malarstwie i narzucić go ogółowi. Ale Matejko, który sam o sobie mówił: „gdzie idzie o sztukę, to ja papieżem” i który rzeczywiście za „papieża” w Polsce przez długie lata był uznawany — nie miał do plastyki, do zagadnień *formy* żadnego istotnego stosunku; naturalnych danych plastycznych nie tylko nie pogłębił, ale je w sobie zniszczył, lekceważąc problem kompozycji, zatracając zupełnie wrażliwość na zasadniczy problem współdziałania barw; był on ilustratorem historii Polski, *nie malarzem*.

„Ja nie robię tak, jakbym chciał — pisze Matejko — ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nią, o wyraz postaci lub wyrazistość grupy więcej, jak o czystość linii i piękno układu”.

Jest coś grzesznego w stosunku Matejki do formy, do elementarnych zagadnień plastycznych, w rozumieniu siebie jako nauczyciela historii. Należy mu się wdzięczność za popularyzację historii polskiej w okresie największego ciśnienia wrogich sił na byt narodowy, należy mu się za to miejsce w panteonie wielkich Polaków, — ale jego rola jako malarza, odpowiedzialnego za poziom kultury plastycznej w Polsce, była zgubna; dzięki Matejce, została zapoznana zawiązująca się już u nas prawdziwa tradycja malarska, płynąca od Orłowskiego, Michałowskiego, do Rodakowskiego, Kotsisa.

W tragicznych warunkach ówczesnej Polski pogląd społeczeństwa na sztukę, wyłącznie pod znakiem utylitarno-narodowym, pod kątem jedynie tematu, był może koniecznością. Ale literatura stała wyżej, bo *temat* został podjęty przez ludzi *czujnych na formę*. Nie dla formy jednak, a dla tematu znalazł się w narodzie oddźwięk; dowodem — niepopularność Słowackiego, popularność Pola. Uczono się „Reduty Orдона” dla tematu, dla tematu czytano „Konrada Wallenroda” i „Dziady” i przez temat zyskiwano zrozumienie dla formy. Tę samą rolę mógł odegrać później i Matejko czy Grottger, ale oni byli — w porównaniu z Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem ignorantami w swojej dziedzinie sztuki.

Wykłady Mickiewicza świadczą o olbrzymiej wiedzy *fachowej*, Słowacki studiuje namiętnie język polski i wszechświatową literaturę, rozczytuje się w Biblii, w Janie i Piotrze Kochanowskim *dla formy*; jaką miłość formy, czucie formy miał Norwid!

Załamanie się Matejki jako artysty jest tragedią polskiej kultury plastycznej.

Stanisław Witkiewicz pisał: „Artysta musi być bezwzględnie szczery. To co czuje i jak czuje w pewnej chwili, w której w jego umyśle powstaje obraz — to musi on wypowiedzieć bez żadnych zastrzeżeń, żadnych zboczeń, z całą żywiołową bezwzględnością — cynicznie i naiwnie, jak mówił Nietzsche”.

Czy takie „cyniczne i naiwne” podejście było możliwe w Polsce dla człowieka najwyższej miary, o pełnym poczuciu odpowiedzialności, za czasów Matejki? Musiał on żądać od siebie czynów czy dzieł, które by miały bezpośredni *oddźwięk* w polskiej *świadomości narodowej*; był to konflikt miłości do dwóch kochanek, Sztuki i Ojczyzny, naprawdę tragiczny. Niejednego, wielkiego nawet, zdruzgotał.

Największy ze wszystkich, Mickiewicz, łamie pióro — każde słowo wydaje się blade, gdy chcemy ocenić, wyrazić miarę tej ofiary; miarę tego zaparcia. Słowacki, Norwid nie przestają tworzyć, ale też otacza ich zupełne niezrozumienie, a doraźnego wpływu na społeczeństwo nie mają żadnego.

Konflikt wewnętrzny artysty, który świadomie chce tworzyć sztukę o cechach narodowych, porusza Proust w ostatnim tomie „*Temps retrouvé*”, gdzie, wspominając Barrèsa, apostoła takiej właśnie sztuki, pisze: „Barrès mawiał, że artysta (taki np. jak Tycjan) powinien przede wszystkim służyć chwale swojej Ojczyzny. Ale może on służyć jej tylko będąc artystą, to znaczy pod warunkiem, że w chwili kiedy bada prawa sztuki, kiedy tworzy swoje doświadczenia i odkrycia, równie subtelne (*délicates*) jak odkrycia w nauce, że w tych chwilach nie myśli o niczym innym, *nawet o Ojczyźnie*, a tylko o prawdzie, wobec której stoi”.

Mało ludzi uświadamia sobie do jakiego stopnia „odkrycia artystyczne”, wizje artysty, wymagają zupełnego skupienia wszystkich sił w tym jednym kierunku. Jest to inna rzeczywistość, wymagająca u wielu nie tylko całkowitego ześrodkowania uwagi, ale innego rytmu, innego oddechu. I pomimo, że artysta, poświęcając się wyłącznie swej sztuce, robi wrażenie „dezertera” od prostych, ciężkich zadań codziennych, nie jeden może tylko na tej drodze odkryć swoją rzeczywistość.

„*L'artiste est celui, qui des rangs des armées sort chef ou deserteur*”. (Artysta to ten, który opuszcza szeregi armii — lub dezertor).



Tak łatwo powtarzane słowa „sztuka narodowa” w rzeczywistości są z niesłychaną dowolnością fałszowane i naginane przez ludzi, patrzących na sztukę wyłącznie pod kątem narodowym czy nawet rasowym.

Stasiak twierdzi, że Niemcy za czasów Wita Stwosza były jedynie „zachodnią prowincją sztuki krakowskiej”; Niemiec Haupt utrzymuje, że Słowiańszczyzna jest w ogóle niezdolna do jakiegokolwiek sztuki, a Francuz Mâle pisze dzieło, w którym dowodzi, że Niemcy mogą jedynie naśladować, nic zaś samodzielnie w sztuce nie stworzyli. Każdy opiera swoje twierdzenie na takim czy innym tendencyjnym ujmowaniu cech narodowych sztuki.

Już Wölfflin, uczeń Burkhardta, ostrzega przed niebezpieczeństwem upierania się przy stałych cechach stylu narodowego w sztuce, a Szydłowski przeciwstawia się „filozofowaniu i fantazjowaniu na temat faktów”.

Stosunek do Wita Stwosza jest typową ilustracją tych „fantazji na temat faktów”. Szereg poważnych autorytetów w Polsce walczyło i walczy o polskość Wita Stwosza; nie mówiąc już o zdaniu Niemców w tej sprawie, mam w pamięci — niestety niedokładnie — słowa z niewydanego listu Wyspiańskiego do Tadeusza Stryjeńskiego. W liście tym Wyspiański odrzuca kategorycznie hipotezę polskości Wita Stwosza i ironicznie zapytuje, komu pierwszemu mogło się to „przyśnić”.

Ten jeden z tysiąca przykładów świadczy, jak trudno jest wykreślić granice i charakter sztuki narodowej. Nie przeszkadza to jednak, że dzisiaj jeszcze, obraz przedstawiający chłopkę w stroju krakowskim czy górala w kierpcach, jest uznany za obraz „narodowy”. Bardzo trudny do uchwycenia dla największych historyków sztuki problem stylu narodowego w sztuce, jest u nas sprowadzony do tego, że mianem tym określamy każde płótno, ilustrujące zewnętrzne formy życia polskiego. Entuzjazm dla sprawy tak zwanej sztuki narodowej związany jest często z wielką niechęcią do wpływów obcych, które jakoby osłabiają jej swoisty charakter.

Przykład sztuki francuskiej najlepiej oświetli ważność wpływów na głęboko pojętą kulturę narodową. Nikt, nawet przeciwnicy, nie odmówią jej wielkiej siły atrakcyjnej, potęgi i oryginalności.

nalności. A jednak literaturę francuską możemy z łatwością rozbić na główne epoki, z punktu widzenia obcych wpływów, górujących w danym czasie.

Po wczesnych wpływach włoskich przychodzą hiszpańskie za czasów Corneille'a, potem angielskie za Encyklopedystów, niemieckie w dobie romantyzmu, znów angielskie w drugiej połowie XIX wieku i w początku XX rosyjskie, przede wszystkim Dostojewskiego, na powojenną powieść francuską.

W sferze plastyki sprawę tę poruszyła ankieta, ogłoszona w *Forme* przez Waldemara Georges'a w roku ubiegłym, w związku z wystawą malarstwa francuskiego w Londynie. Ankieta zawierała między innymi następujące pytania: 1) czy uznaje pan jedność szkoły francuskiej, 2) jaka jest dominanta tej szkoły.

Szereg wybitnych krytyków oraz historyków sztuki nadesłało odpowiedzi. Ogromna większość stwierdziła, że o jedności sztuki francuskiej mowy być nie może, że ustalenie jakiegokolwiek dominanty doprowadziłoby do wykluczenia ze skarbcza sztuki francuskiej szeregu rdzennie francuskich malarzy; uznano, że jedyną chyba trwałą cechą sztuki francuskiej jest to, że nigdy nie dążyła do izolacji, że wpływy ze wszystkich krajów przyjmowała bez strachu, że umiała je przerobić i przetworzyć, że nie widziała w nich nigdy niebezpieczeństwa naśladownictwa, lecz jedynie możliwość wzbogacenia się.

Poussin, ojciec szkoły francuskiej, zmuszony przez króla, wraca do Francji na kilka lat, ale korzysta z pierwszej sposobności, żeby do Włoch powrócić i tam też umiera. Kiedy go pewien rodak spytał, co ma na pamiątkę wywieźć z Rzymu, Poussin schylił się i podniósł kamyk: „Weź ten kamyk — powiedział — tu każdy kamień jest święty”. I właśnie Poussin, zakochany w Italii i w sztuce antycznej, dziś jest uznany za najgłębszy wyraz sztuki francuskiej.

Wysoki poziom kultury Francji obronił jej sztukę od skostnienia w jakimś wyłącznym stylu; ta właśnie szeroka kultura umożliwiła istnienie sztuki zawsze wrażliwej na coraz to nowe wpływy, pełnej pozornie wykluczających się kierunków. Pierre du Colombier twierdzi, że gdyby po pięciu tysiącach lat ktokolwiek odkrył dzieła sztuki europejskiej, nikt, nawet najbardziej czujny artysta, nie potrafiłby na podstawie samych cech plastycznych ugrupować *narodowo* malarstwa światowego, bo klasyfikacja taka jest przecież do pewnego stopnia dowolna. Corot byłby niewątpliwie umieszczony z Chardi-

nem przy Vermeerze. Le Naina uznano by za Flamanda Lorraina za Włocha.

A u nas? Któż wykryłby więź narodową łączącą Michałowskiego z Matejką? Czy nie pomieszczono by prędzej Michałowskiego z Gericault'em i Daumierem, a dla Matejki stworzono by pewnie inną grupę, razem z Makkartem i Riepinem?

„Wpływy zagraniczne — pisze Pierre du Colombier — są życiem samym sztuki. Nie wolno się od nich bronić; kiedy padają na *temperament narodowy dostatecznie silny*, on je asymiluje i przeistacza. Jeżeli nie jest do tego zdolny, prawdopodobnie sam z siebie nic by również dać nie umiał”.

Jak trudno znaleźć wspólne cechy między Giottem a Tycjanem. Czy Giotto jest mniej włoski przez to, że w jego natchnieniu jest tak wiele wpływów bizantyjskich?

A weźmy jeszcze Greca: — gdzie, w jakim narodzie, w jakiej szkole pomieścić tego geniusza? Grek z pochodzenia — do śmierci znać w jego malarstwie wpływy bizantyjskie; pobyt we Włoszech staje się decydującym w jego rozwoju. Mało powiedzieć, że jest on pod wpływem Tycjana, Tintoretta. szereg jego obrazów — to wprost transpozycje tych włoskich mistrzów. I ten właśnie malarz, o takim nawarstwieniu kultur, przyjeżdża do Hiszpanii i lepiej niż którykolwiek Hiszpan umie wyrazić ducha tego kraju, jego mistykę. O św. Janie od Krzyża, o św. Teresie z Avili Velasquez nic nam nie powie, a właśnie ten obcy Grek da nam klucz do ich psychiki.

Nawoływanie u nas do zachowania „w zupełnej czystości rasowych walorów naszej sztuki”, to żądanie byśmy czerpali natchnienie jedynie ze źródeł etnicznie polskich — nie jest ani nowe ani oryginalne. Szereg uczonych przed wojną robiło to samo w Niemczech i nie wyszło to na dobre sztuce niemieckiej.

Strach przed wpływami jest u nas dzisiaj przeważnie wyrazem zarozumiałstwa w dziedzinie, gdzie konieczne są miary porównawcze; tracimy owe miary, gdy tylko zaczynamy się otaczać murem chińskim.

Na polski „zaścianek” narzeka już Mickiewicz i tak pisze w 1827 roku z Moskwy, w liście do Odyńca: „Zostaliśmy się o cały wiek w literaturze! Tutaj każdy nowy wiersz Goethego obudza powszechny entuzjazm, zaraz jest tłumaczony, komentowany, każdy romans Waltera Scotta natychmiast w obiegu, każde nowe dzieło filozoficzne już w księgarni, a u nas poczciwy Dmochowski uważa „Georgiki” Koźmiana za ideał polskiej poezji”.

Tragedia emigracyjna wywiodła Mickiewicza, a z nim kulturę polską, do Europy. Polak i Europejczyk — to były wtedy pojęcia, które się pokrywały. W każdym ruchu, w każdym fermentie kulturalnym, politycznym, społecznym brali udział w pierwszych szeregach Polacy. Po tej epoce, kiedy Chopin w salonie Georges Sand spierał się z Delacroix, kiedy Quinet z zachwytem pisał o Mickiewiczu: *On ne pourrait avoir l'air plus gracieux et plus sauvage à la fois*, a Michałowski malował swe płótna — coś się w Polsce załamało: to załamanie *ciche*, niewidoczne, było dopiero prawdziwym runięciem wielkiej kultury polskiej.

Matejko nie zastał żywego kulturalnego podłoża w Polsce połowy XIX wieku. Jedzie do Monachium, wpada pod wpływ najgorsze, zachwyca się Delaroche'm. Później Wyspiański, jadąc do Paryża wbrew radom Matejki, z trudem wyzwala się z prowincjonalizmu artystycznego Krakowa; jak błędzi, chwając marne płótna w Luksemburgu, jak nieśmiało krytykuje w swych listach Siemiradzkiego! Gdyby nie spotkanie z Gauguinem, może i Wyspiański wróciłby do Polski, nie zetknąwszy się nawet z prawdziwym, współczesnym sobie malarstwem. Nawet S. Witkiewicz, najuczciwszy, najśmielszy krytyk swych czasów, popełnia elementarne błędy: stawia Makkarta przy Delacroix, a ponad wszystkich ceni Böcklina.

Młoda Polska próbuje na nowo nawiązać zerwane nici tradycji narodowej, dopracować się utraconego w Polsce związku z uniwersalną kulturą. Z jaką niechęcią, w jakim osamotnieniu z początku walczą tacy ludzie jak Witkiewicz, jak Brzozowski, któremu społeczeństwo daje umrzeć z nędzy.

Brzozowski znał najlepiej swoistą polską hipokryzję, znał „krwawy cień Rejtana, broniący każdej polskiej spiżarni”, nasz prowincjonalizm — jakże często pokrywany ideą narodową. „Parafia zorganizowana — oto nowa Polska”, pisze Żeromski w swym „Dzienniku”.

Ten sposób kultywowania polskości jest w naszych czasach nie tylko szkodliwy, ale nawet niemożliwy. Już S. Witkiewicz pisze: „Wszystko co ludzkość przemyślała, przeczuła, staje się dzisiaj materiałem dla porównawczego badania — z drugiej strony, całkiem materialne motywy ułatwionych międzynarodowych stosunków, pomimo granic politycznych i celnych, stawiają fundamenty szerokiej powszechnej, ogólnoludzkiej cywilizacji”.

O ile bardziej dziś jeszcze słowa te są aktualne. Cechą charakterystyczną naszej epoki jest możność poznania, wżycia

się w sztuki wszystkich krajów i epok, dzięki względnej łatwości podróży, a przede wszystkim niesłychanie rozwiniętej technice reprodukcji.

Czy my jedni w Polsce mamy się wystrzegać tych najróżnorodniejszych wpływów obcych na sztukę narodową, czy właśnie ich poszukiwać?

Wśród licznych argumentów w obronie muru chińskiego, nie wytrzymujących żadnej krytyki, jeden tylko zasługuje na uwagę: wpływy mogła znosić potężna kultura francuska, nasza jednak jest zbyt słaba, by je przeżywać bezkarnie. Argument ten miał pewną wagę za czasów niewoli. Wówczas rzeczywiście wpływy mogły zniszczyć naszą świadomość narodową; dziś jednak do takiego stawiania kwestii nie mamy prawa.

Każdy wiew obcy wymaga wewnętrznej przebudowy, wymaga nowego wysiłku, może z trudem stworzony światopogląd obalić. Brzozowski pisze o okrutnych myślach, które każą nam się żegnać „z drogimi jak sad dzieciństwa widnokęgami”. Są to jednak warunki *wszélkiego rozrostu*, każdy nowy *choc* z zewnątrz grozi zawaleniem się wszystkiemu, co niepewne, chwiejne, co jest złą sztuką, fałszywą myślą, wszystkiemu co wypływa z lenistwa i płytkości, grozi zawaleniem tysiącom *wygodnych fikcji*, z którymi nam ciepło.

To stawanie twarzą w twarz z obcymi kulturami zmusza nas do tego, żeby zginąć albo znaleźć swój wyraz.

Nierozbudzone w nas przez zetknięcie z czymś nam zupełnie obcym, niezużytkowane siły, potencjalnie tkwiące w nas — jak łatwo stają się *zarodem anarchii*, jak mogą zniszczyć najlepsze jednostki, jeżeli nie znajdą ujścia właśnie w śmiałej walce o nowy własny wyraz!

Słabe jednostki, niezdolne do ciągłej gotowości przebudowy wewnętrznej, do ciągłego zrywania z „drogimi widnokęgami” — może zniszczyć zetknięcie ze światem obcych wpływów, ale czy wolno nam patrzeć na zagadnienie sztuki w Polsce pod kątem litości dla słabych?

W sztuce znaczą, jeżeli nie tylko, to w pierwszym rzędzie jednostki silne — które wykreślają drogę, idąc naprzód w zupełnej świadomości, że albo dojdą albo zginą. Van Gogh, jego *je payerai ou je laisserai ma peau*, jego nędza, dzika praca, szaleństwo i śmierć — nie jest żadnym odosobnionym przykładem. Mniej lub więcej widocznie sztuka wymaga zawsze takiego właśnie *całkowitego* oddania i musi ona zginąć bez gotowości ponoszenia ofiar, bez walki o selekcję.

A jeżeli chodzi o Polskę, o to żeby tradycja polskiej kultury rozwijała się dalej — musimy sobie samym postawić najwyższe żądania. Sprawie tej służą może najlepiej ci, którzy imienia Polski nie wymawiają nadaremnie, — którzy „nie myślą o niczym, nawet o Ojczyźnie, tylko o prawdzie wobec której stoją”.

Jak bliskie jeszcze dzisiaj są słowa Konrada z „Wyzwolenia”:... A co mi wstrętne i nieznośne to jest to robienie Polski na każdym kroku i codziennie... Bo to tak wygląda, jakby Polski nie było, Polaków nie było... Jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na pokaz, po trochu... pokazywać jakby srebra stołowe w zastawie, pokazywać jakby kartki i karteczki zastawnicze i kryć się i udawać i udawać... Po co, na co? Bez tych manifestacji jest i ziemia i kraj i ojczyzna i ludzie”.

Dzisiaj, kiedy naprawdę jest „i ziemia i kraj i ojczyzna i ludzie” — kiedy mamy *wolność*, nie możemy poświęcać naszej ambicji tworzenia najwyższych wartości w sztuce; musimy się zdobyć na bezwzględne przewartościowanie całego naszego kulturalnego dorobku pod kątem psychiki wolnego narodu, musimy wyjść naprzeciwko wszystkim wichrom wpływów i w tym „wszechświatowym przeciągu” swoje własne wartości uświadomić i wyrazić.

I może wtedy potrafimy Polsce „prastare wrócić poświaty”.

Droga, Warszawa, 1933

REWOLUCJA CÉZANNE'A

„Widzimy w nauce rewolucje systemów — dlaczegoż nie miałyby ich być w malarstwie?”.

Cézanne

W polemice, która toczy się dokoła spraw plastycznych w ostatnich czasach, coraz to powraca nazwisko Cézanne'a, używane nieraz zupełnie opacznie.

Każdy wie, że jest on jednym z wielkich malarzy XIX w., na czym jednak polega istota „rewolucji” Cézanne'a, dlaczego stosunek do niego jest swojego rodzaju kamieniem probierczym stosunku do sztuki dzisiejszej, mało kto jeszcze zdaje sobie u nas sprawę.

Popularnie impresjonizm w Polsce uważany jest za „sposób” malowania: cienie ultramarynowe, krzykliwa paleta, farba położona nie gładko, ale plamką.

Impresjonizm, to o wiele więcej, to nie trick mogący być bez końca, mechanicznie powtarzany, to również nie „kilka wielkich talentów z drugiej połowy XIX w.”, ale nowe widzenie natury, gdzie główny nacisk został położony *na światło, na tłumaczenie, transponowanie światła na kolor.*

Poprzez dywizjonizm, operowanie kolorami czystymi, nie-liczenie się z kolorem lokalnym — tworzą impresjoniści gamę barwną o niezmiernej świetności i natężeniu.

Artyści w ósmym dziesiątku lat ubiegłego wieku porzucają pracownie, tematem „magicznym” staje się pejzaż. Olsnienie

bezpośrednim wrażeniem natury, zawsze żywej w zmiennej wibracji świetlnej, do tego stopnia ogarnia impresjonistów, że w oddaniu prawdy tego wrażenia widzą najwyższą realizację sztuki, roztopiają bryły w świetle, zaniedbując z czasem zagadnienia kompozycji, świadomej budowy obrazu.

Historyczne znaczenie impresjonistów polega na tym, że ich nowe spojrzenie na naturę uwolniło zastępy młodych artystów od ciemnych sosów ogranej gamy akademickiej. Jeszcze Bonnard, który się zetknął z impresjonizmem koło 90 roku ub. wieku, nazywa to przeżycie — *wyzwoleniem*, tak samo i w tym samym latach reagują u nas na ten kierunek Pankiewicz i Podkowiński.

Rewolucja impresjonizmu kryła jednak w sobie i pierwiastki zgubne. Ubóstwiona „prawda” natury hamowała u niejednych drogę do indywidualnej transpozycji, do samoistnej i świadomej organizacji obrazu. Szukając podstaw naukowych dla swej wizji, goniąc za mirażem „prawdy” natury, jako za dogmatem obowiązującym, naraziła się na niebezpieczeństwo niewoli wobec własnych kanonów.

Impresjonizm odegrał swoją rolę historyczną, której przekreślić ani zignorować już dzisiaj się nie da, jest on przy tym do dziś najlepszą *metodą* uściślenia, oczyszczenia i wzbogacenia palety, poprzez badania nieskończonej ilości *zawsze nowych* zestawień i odcieni, których wiecznym źródłem jest światło w naturze.

Cézanne wyrasta z impresjonizmu, ale i *przerasta* go.

Pod wpływem impresjonistów staje się — jak sam mówi — „ucniem natury”, „na nowo studentem”.

Łączy go z impresjonistami *punkt wyjścia*: bezpośrednie doznanie (*sensation*) natury.

Stary już Cézanne ostrzega malarza Bernarda przed pracą zbyt abstrakcyjną, której źródłem jest nie bezpośrednie wrażenie, ale erudycja czy abstrakcja, głosi konieczność „imagnacji konkretnej”. Do formuły impresjonistów, wyrażonej przez Zolę — „malarstwo to kawałek natury widziany poprzez temperament” — dodaje ważką poprawkę: „temperament zdyscyplinowany, który umie organizować swoją wrażliwość”.

Znane zdanie: „robić Poussina z natury” charakteryzuje najlepiej kierunek jego wysiłków.

Całe życie swoje poświęcił Cézanne zadaniu związania do robku impresjonistów z wielką tradycją klasyczną.

W poszukiwaniu elementów kompozycyjnych Cézanne do-
szukuje się w naturze szeregu form zasadniczych, do których
można każdy kształt sprowadzić, form geometrycznych. Z tej
geometryzacji, która jest jednak u Cézanne'a jedynie *metoda*
pracy, *nigdy celem*, wyrasta Picasso i kubizm. Kubizm jednak
problem Cézanne'a zwięża do dwuwymiarowego płaskiego
obrazu, w którym abstrakcyjna, dekoracyjna arabeska zastę-
puje tragiczne szamotanie się *corps à corps* Cézanne'a z naturą,
mające na celu *związanie* abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie
płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata ma-
terialnego.

To zadanie łączy Cézanne'a chociażby z wielkimi klasy-
kami odrodzenia, dzieląc go od kubizmu i wypływających z ku-
bizmu abstrakcyjnych kierunków.

Ale jedną z zasadniczych „rewolucji” Cézanne'a, która do
dziś jest aktualna i która została przez pokubistyczne pokolenie
przeżyta i przyjęta to całkowite *świadome scalenie* rysunku i ko-
loru w obrazie, przy tym uznanie koloru, a nie rysunku za
konstrukcyjny punkt wyjścia płótna.

Rysunek *malarski* jest głównym kamieniem obrazu dla dzi-
siejszego w Polsce laika, który by się pogodził ostatecznie z no-
wą gamą barwną, aby mu w obrazie pozostawiono akademicki,
od malarstwa zupełnie niezależny „poprawny” rysunek, nie ro-
zumiejąc, iż właśnie w tym scaleniu barwy i rysunku, w tym
z punktu widzenia akademickiego zdeformowanym rysunku tkwi
istota pocézannowskiej „rewolucji”.

Cézanne doprowadza do pełnej świadomości prawdy już
przedtem przeczuwane. W nowelce Balzaca „Le chef d'oeuvre
inconnu”, napisanej w r. 1832, pono pod bezpośrednim wpły-
wem rozmów pisarza z Delacroix, bohater powieści, genialny
niedoceniony malarz z XVIII w., któremu autor daje imię
Frenhofera, wypowiada myśli następujące: „Ścisłe mówiąc, ry-
sunek nie istnieje! — Nie śmieję się młodzieńcze!... Linia jest
środkiem, za pomocą której człowiek zdaje sobie sprawę z wra-
żenia światła na przedmiocie, ale nie ma linii w naturze, która
jest pełna: bo modelując, dopiero rysujemy, tzn. wydobywamy
rzeczy z otoczenia, w którym się znajdują”.

Cézanne pogardzał akademizmem, miał nienawiść do pozor-
nie wykończonych płócien. *Ce ne sont que les imbéciles qui
aiment le fini*¹, mawiał, ale jednocześnie uskarżał się często z bó-
lem, że „nie umie realizować”, że pozostanie zawsze prymitywem

1. „Tylko głupcy kochają skończone”.

drogi, którą odkrył. Nie zrobił on jednak nigdy ani jednego kroku, aby obraz swój uczynił, pozornie „skończyć”, zamazując, przytępiając ostrze swoich poszukiwań.

„Celem artysty jest pracować *bez myśli o innych* i być silnym” — mawiał. Prace Cézanne’a mają siłę przekonywającą i wagę obrazów wielkich klasyków.



Konstrukcja płótna, problemat obrazu trójwymiarowego, dążenie do obrazu skomponowanego świadomie a jednocześnie związanego z wizją materialnej rzeczywistości, o który artyści i teraz walczą, nie jest cofnięciem się wstecz ku formom już niedzisiejszym (np. renesansowym) ani też przekreśleniem zdobyczy palety XIX w., ale właśnie budowaniem płótna w materiale, który bogactwo swe i nowość zawdzięcza w dużej mierze impresjonistom i postimpresjonistom; scalenie zaś koloru i rysunku i samo zagadnienie nowej klasycyzacji, świadomej organizacji swego bezpośredniego, na naturze opartego doznania, wypływa z myśli i dzieła Cézanne’a.

Jego zdanie: „trzeba na powrót stać się klasykiem *przez doznanie*” jest punktem wyjścia problemu, którego paląca aktualność wybiega daleko poza czysto fachowe zagadnienia malarskie.

Wiadomości Literackie, Warszawa 1934

O CÉZANNE'IE I ŚWIADOMOŚCI MALARSKIEJ

Cézanne zapłodnił poprzez swoje malarstwo taką ilość kierunków, tyle różnorodnych talentów, jak chyba żaden malarz XIX wieku: Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Bernard, potem fowizm, kubizm, cały szereg postkubistycznych i postimpresjonistycznych kierunków; wszystko to jest „zaczepione” o dzieło samotnika z Aix.

I w Polsce odegrał Cézanne rolę decydującą w rozwoju dzisiejszej świadomości malarskiej, zakres jego wpływów u nas wciąż jeszcze wzrasta.

Przed wojną oddziałł on bardzo silnie na Pankiewicza, który w latach 1903-1907 zapoznaje się z całym dostępnym w owe czasy dorobkiem artysty; Słewiński odczuwał niechęć do Cézanne'a za skrajnie krytyczny stosunek mistrza do ubóstwianego przez Słewińskiego dzieła Gauguina, niemniej skorzystał i on z Cézanne'a, jeżeli nie bezpośrednio, to w każdym razie *pośrednio* przez tegoż Gauguina. Ciekawe byłoby stwierdzenie, jakimi drogami doszło malarstwo Cézanne'a, jak wykorzystali w pracach swych jego doświadczenie Makowski, Mierzejewski i inni, odwiedzający Paryż w owe lata, malarze polscy.

W pierwszych latach powojennych formiści przede wszystkim popularyzują u nas imię Cézanne'a, wpływ jego na malarzy polskich jest wówczas przeważnie *pośredni*, poprzez kubizm i formizm.

Kubizm, który powstaje około 1907-1910 roku jako reakcja przeciw epigonom impresjonizmu, przeciw zatraconej woli kompozycji, malowaniu natury bez wyboru, a także przeciw wyłącz-

nej supremacji koloru fowistów, uważał się za jedyne prawe dziecię Cézanne'a, ale cały „spadek” Cézanne'a zwięzał do jego walorów konstrukcyjnych, do geometrycznego traktowania brył i kompozycji. Kubizm skrajnie ogranicza rolę koloru w obrazie, *wiedzę* o kolorze i w tym punkcie od Cézanne'a odchodzi.

Nie darmo Maurice Raynal, apologeta kubizmu, cytuje we wstępie do retrospektywnej wystawy kubizmu (w 1935 r.) słowa krytyka sztuki Charles Blanc z 1860 roku: „W miarę jak malarstwo się podnosi, kolor staje się mniej potrzebny”¹.

Po wojnie święci kubizm w Paryżu swoje zwycięstwa, w opinii „awangardowej” impresjonizm jest „zlikwidowany”, postimpresjoniści zaś tej miary co Bonnard, Vuillard, pracują w cieniu, głóśni krytycy zarzucają im wsteczność.

Cézanne jest czczony jako ojciec kubizmu i pod tym kątem jest analizowany jego dorobek.

Okolo 1925 roku zaczyna narastać — równolegle z rozwojem pochodzących od kubizmu czysto abstrakcyjnych kierunków — reakcja antykubistyczna; znowu malarzy zaczyna przejmować zagadnienie koloru, odkrywają oni wówczas na nowo pogardzany impresjonizm. Nowe spojrzenie na impresjonistów ma już konieczny dla dojrzałej oceny *dystans* czasu. Nie to, co było najwięcej uwielbiane i nienawidzone u impresjonistów w okresie pierwszych ich walk (dogmaty „natury widzianej poprzez temperament”, palety spektralnej, dywizjonizmu), staje się osią nowego zainteresowania impresjonistami, ale mistrzostwo malarskie ich płócien, *dźwięczność* koloru, *autentyczność* ich wizji. W impresjonizmie widzą artyści z lat 1925 *punkt wyjścia* nowego ustosunkowania do koloru, *punkt wyjścia* rewolucji kolorystycznej *przez Cézanne'a dalej poprowadzonej, a przez kubizm zahamowanej*. Krystalizuje się *nowy* pogląd na dzieło Cézanne'a. W okresie panowania ciasnych formuł kubizmu i pokrewnych mu abstrakcyjnych kierunków, kiedy studiowanie z natury uchodziło nieledwie za zdradę², *cézannowska konstrukcja płótna kolorem*, oparta o widzenie i studiowanie natury, staje się na nowo odkrywczą i zapładniającą.

„Chude” w zestawieniu z Cézanne'm zaczynają się wówczas wydawać „szlagierowe” formuły Légera, ekwilibrystyka

1. Raynal miesza dwie różne sprawy: *wąskość* skali barwnej (np. u starego Tycjana) i jej *znaczenie*, które przy zwięzającej się skali bynajmniej nie zmniejsza się a przeciwnie dochodzi do szczytu swej wagi, muzykalności i bogactwa.

2. Krytyk Klingsor słusznie pisał, że w roku 1900 *wszyscy* malowali naturę, a w roku 1928 *nikt nie maluje natury*.

Picassa, a także nieoklasycyzm Deraina, cieszące się wtedy właśnie w Paryżu niebывałym sukcesem.

Część polskiej młodzieży artystycznej, która w latach 1924-1930 dotarła do Paryża, przeżywa bardzo silnie ten okres rewizji; przywozi ona do Polski z powrotem przede wszystkim kult Cézanne'a i to nowe ustosunkowanie do jego dzieła. Szereg artystów polskich wracających do kraju jest „zarażony” samą *postawą* malarską Cézanne'a: skrajną rzetelnością jego pracy, każdego położenia farby, wolą świadomości malarskiej, niechęcią do malarstwa czysto uczuciowego i bezmyślnego, jak również i czysto cerebralnego, abstrakcyjnego, dążeniem do związania przedmiotowości i abstrakcji, koloru i konstrukcji, świadomości i odczuwania, *wolą pełni malarskiej*.

Wzycie się w świat Cézanne'a wpływa również na kierunek szeregu prób rewizji malarstwa polskiego XIX wieku.

Właśnie po Cézanne'ie rzuca się w oczy miara i „kamien-na” wprost konstrukcja, blask, natężenie i sens barwy płócien Aleksandra Gierymskiego, ujawnia się malarskie „nieistnienie” artysty takiego jak Chełmoński, którego popularność dotychczas w cień usunęła, „zdławiła” Aleksandra Gierymskiego³.

„Czy naprawdę Chełmoński robi rzeczy dobre w kolorze? — pisze z niedowierzaniem Gierymski do Witkiewicza (około roku 1890) — interesuje mnie to ze względu na niego, a także dlatego, że czytałem sprawozdanie Czesława Jankowskiego, w którym mnie już w porównaniu jak psa traktuje”.

Niewiele się zmieniło od tego czasu. Chełmoński jest sławny i popularny, Gierymski, otoczony „znudzonym szacunkiem”, ma nadal jedynie garstkę fanatycznych zwolenników.

Dla zwolenników Matejki i Chełmońskiego „twarda”, niezrozumiała była (i jest) mowa Cézanne'a, za to miał on wpływ odradzający dla tych, którzy go przeżyć potrafili: uświadomił im konstrukcyjne znaczenie „gry barwnej”, zatraconej przez większość malarzy od czasów Davida, odkrył cały świat problemów konstrukcyjnych, współzależność formy i barwy, nauczył ich świeżym okiem spojrzeć na malarstwo od Wenecjan do Gierymskiego.

3. Nikt nie myśli negować „historycznych” zasług Chełmońskiego, decydującej roli jaką odegrał w walce z epigonami Delaroché'a w Polsce, we wprowadzeniu do Polski prądów realistycznych — roli analogicznej do Defreggera w Niemczech czy Kramskoja w Rosji, ale musimy skonstatować, że wszystkie wzruszające konie, mgły i gwiazdy Chełmońskiego, cały dorobek tego artysty pozbawiony jest jakiegokolwiek głębszej wagi malarskiej.

Zdziwiłby się, kto nie zna bliżej świata malarskiego, jak pewne powiedzenia Cézanne'a, uwagi i myśli, tylokrotnie dyskutowane i cytowane, wrosły w krew artystów malarzy dzisiejszych, pozornie tak od siebie dalekich.

Od Pankiewicza do Czyżewskiego, od Makowskiego do Jana Cybisa i Waliszewskiego każdy po swojemu przeszedł oczyszczającą, surową szkołę Cézanne'a i właśnie w Polsce, gdzie tyle dziesiątków lat panowało niepodzielnie malarstwo „ideowe” i „uczuciowe”, dzisiejszy kult Cézanne'a najlepszych polskich malarzy ma specjalną wymowę.



Cézanne rozwija się równoległe i równocześnie z impresjonistami, poznaje ich osobiście już w 1863 roku, sam do śmierci mianuje się impresjonistą. W latach 1873-4 współpracuje z Pissarro i do śmierci go podziwia, *l'humble et le colossal Pissarro*⁴ nazywa go w rozmowie z Emile Bernardem. Pissarrowsi zawdzięcza przerwienie się od przeczerńionych o gęstej fakturze obrazów transpozycji z Hiszpanów i Delacroix, do bezpośredniego studiowania natury. Odtąd w tym studiowaniu widzi nieodzowny warunek pracy malarskiej, formuła Zoli jednak — „kawałek wszechświata widziany poprzez temperament”, która się przyjęła jako wyraz dążeń impresjonistów — Cézanne'owi nie wystarcza. „Temperament” musi być zorganizowany, zdyscyplinowany; „organizująca inteligencja jest najcenniejszą współpracowniczką wrażliwości w dziele realizacji⁵ — notuje Cézanne-syn ze słów ojca.

Dążenie do „Poussina z natury” tj. do obrazu, którego pełnię i równowagę tworzy nie tylko instynkt artysty („tylko oko, ale — dobry Boże — jakie oko!”), mawiał Cézanne o Monacie⁶), ale i świadoma myśl konstrukcyjna jest punktem wyjścia nowego stanowiska wobec impresjonizmu.

Cézanne przerasta impresjonizm i otwiera mu nowe perspektywy rozwoju. Usiłuje połączyć zdobycze impresjonizmu z tradycją malarstwa klasycznego. Cézanne nigdy nie wpada w epigonizm neoklasyków, ratuje go niezawodny instynkt malar-

4. „Skromny i olbrzymi Pissarro”.

5. Leo Languier, „Le Dimanche avec Paul Cézanne”, Paris 1923.

6. Ambroise Vollard, „Paul Cézanne”, Editions G. Crès, 1919.

ski. Ubóstwia on dawnych mistrzów, zwłaszcza Wenecjan, mimo to wie, że głównym źródłem natchnienia jest bezpośrednia wizja natury.

„Będąc w Paryżu chodziłem do Louvre'u co rano, ale skończyłem na tym, że się przywiązałem do natury więcej niż do nich (mistrzów). Trzeba sobie na nowo stworzyć wizję”⁷.

Ten stosunek do tradycji, żywy z nią związek przy jednoczesnym ominięciu największego niebezpieczeństwa tradycjonalistów — epigonizmu — stanowi jedną z najbardziej ważkich cech Cézanne'a.

Co rozumiał on przez słowo klasycyzm:

Wyobraźcie sobie — mówi artysta — Poussina całkowicie „przerobionego” na naturze — oto klasycyzm w moim rozumieniu. Trzeba stać się klasykiem poprzez naturę, to znaczy *poprzez doznanie*⁸.

Chodzi mu o obraz równie świadomy w kompozycji, jak np. „Apollo i Daphne” czy „Ocalenie Pyrrusa” Poussina⁹, ale który powstał z bezpośredniego *doznania* natury, nie zaś „abstrakcyjnie” według wzorów. Do wagi decydującej własnego doznania artysty powraca Cézanne wielokrotnie w swoich listach i wypowiedziach. Nie kopiowanie epigoniczne schematów klasycznych zaleca Cézanne, ale przeżycie klasyków od wewnątrz, jak własną przygodę, by zarazili nas swą postawą wobec świata, takie ich zasymilowanie, żeby móc nie myśleć w chwili tworzenia o niczym, poza światem naszej wizji.

W liście do Bernarda pisze rok przed śmiercią:

„Teza do rozwinięcia — niezależnie jaki jest nasz temperament i nasza potęga w obecności natury — dać obraz tego, co widzimy, *zapominając wszystko, co się przed nami ukazało*¹⁰. To zdaje się powinno pozwolić artyście na danie całej swojej osobowości małej czy wielkiej”.

Cézanne rozumiał, że zerwanie impresjonistów z wszelkiego rodzaju akademiami, ich niechęć do „zbiekarciałej” tradycji była *śluszną*, miał nienawiść do wszelkich akademii, a do Paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych szczególnie i specjalnie pogardliwie przedrzeźniał jej nazwę — mianując ją „Bozards”.

7. Emile Bernard, „Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres, Société des Trentes”, 1912.

8. Emile Bernard, op. cit.

9. Obydwa w Louvrze.

10. Moje podkreślenie.

„Artysta — mawiał — musi dziś wszystko sam odkrywać, bo są tylko bardzo złe szkoły, gdzie się fałszuje, ale niczego nie uczy”.

Nie mniejszą aniżeli do szkół nieufność żywił Cézanne do tradycji pseudoklasycyzmu, ostrzegał on przed „prostym nosem Davida” i braniem raz jeszcze antyku na warsztat, „antyku i szkodliwego klasycyzmu Ingesa i Girodet”.

Plama barwna u Cézanne’a nie jest tylko kolorowaniem rysunku (Ingres) ani nawet — jak u Corota — trzecim ostatnim etapem płótna (I — rysunek, II — walor, III — kolor), ale jest *podstawowym elementem konstrukcji* obrazu.

„Rysunek i kolor nie są czymś różnym — mówi Cézanne w rozmowie z Bernardem — malując rysujemy. Im bardziej kolor się harmonizuje, tym rysunek jest bardziej precyzyjny, kiedy kolor jest u szczytu bogactwa, wtedy forma osiąga pełnię”¹¹.

Rysunek m a l a r s k i Cézanne’a, „deformacja” płynąca z podporządkowania rysunku całości kolorem kompowanej, to wywrócenie kolejności „rysunek-kolor” — jest po dziś dzień przyczyną największych nieporozumień, gdy chodzi o Cézanne’a i o malarstwo pocézannowskie.

Cézanne reaguje przeciwko impresjonistycznemu roztopianiu brył w świetle i widzi w elementarnych, geometrycznych kształtach, stożkach, walcach te formy, do których każdy kształt w naturze można sprowadzić. Ale geometryzm Cézanne’a, punkt wyjścia kubizmu, jest u niego jedynie środkiem organizującym widzenie świata otaczającego, nie zaś (jak w kubizmie) środkiem do stworzenia abstrakcyjnego płótna.

„Literaci — pisze Cézanne do Bernarda w 1904 r. — wyrażają się poprzez abstrakcje, wtedy gdy malarz *konkretyzuje*¹² rysunkiem i kolorem swe doznania i swe percepcje. Nigdy nie jesteśmy zanadto skrupulatni ani zanadto szczerzy, ani zanadto poddani naturze...”. (Jak dalekie i wrogie abstrakcjonizmowi stanowisko!).

„Nie wiemy nigdy, kto się z nas urodzi, czy Bouguerau nie narodził się z Rafaela?” — pisze Cézanne. Odrzuciłby on równie kategorycznie kubizm, jak nie uznawał płaskich obrazów (*images chinoises*) tak wielkiego malarza jak Gauguin, cechą bowiem zasadniczą jego sztuki było dążenie do pełni obrazu (*complexité*), złożonej z pozornie sprzecznych elementów. Cé-

1. Emile Bernard, op. cit.

12. Moje podkreślenie.

zanne chciał łączyć żywy kult tradycji z „jedynym” widzeniem twórcy, bezpośrednio doznanie natury z geometryczną konstrukcją płótna, złać rysunek i kolor, wywracając dotychczasową ich kolejność; nie zadowolniając się jedynie płaszczyzną obrazu, żądał jednocześnie trzeciego wymiaru — głębi.

Wszystkie dotychczas od Cézanne’a idące kierunki *uchyliły się od całości* tego zadania, które sobie samotnie artysta postawił i do śmierci bez wytchnienia wcielał. Cézanne’a „rozparcelowano”, odrzucono jego *complexité*¹³, odrzucono to właśnie, co stanowiło *istotę* jego tragicznego wysiłku.

Miesiąc przed śmiercią pisze 68-letni starzec:

„Czy dojdę do celu tak poszukiwanego, o który tak długo się ubiegam? Pragnę tego, ale dopóki cel nie osiągnięty, trwa we mnie mętne uczucie niedomagania, które nie może zniknąć, dopóki nie dojdę do portu, tzn. nie zrealizuję czegoś, co się będzie rozwijać lepiej niż w przeszłości i przez to samo stanie się przekonującym wyrazem teorii, które są zawsze łatwe. Jedynie zrobienie czegoś, co byłoby dowodem myśli, przedstawia prawdziwe trudności — a więc prowadzę dalej moje studia... jestem stary, chory i przysięgam sobie, że umrę malując”.

Ciągłe niezadowolenie z siebie, ciągła gotowość zaczynania „od początku”, pokora wielkiego artysty (Norwidowskie „Sam głosu nie mam — jestem znamię”) i bezgraniczne oddanie i wierność sztuce¹⁴ tworzą ascetyczną wielkość Cézanne’a, jego nie tylko *malarski*, ale i *moralny* testament, który się nam narzuca poprzez niezrównaną *jakość* malarską (*qualité*) jego płócien, poprzez każde cézannowskie położenie plamy barwnej.

Malarz, który raz przeżył Cézanne’a, zachowuje niezatarte wspomnienie tej plamy barwnej, jej *niedwuznacznego* świadomego położenia, to wspomnienie pozostanie dla niego nieomylnym sprawdzianem własnej rzetelności malarskiej, gorzkim wyrzutem w chwili pracy o osłabionej samokontroli, o nie całkowicie „czystym” do sztuki podejściu, pomocą i otuchą w chwili *całkowitego* wysiłku.

„Pracuję uporczywie — pisze do Vollarda w 1903 r. — czyż czeka mnie los wodza narodu żydowskiego, a może będę mógł przecież wniknąć do niej? (do ziemi obiecanej)”.

13. Złożoność.

14. „Listy Pana” — pisze do Bernarda — „wyrwywają mnie z tej monotonii, którą rodzi nieustanny pościg za jednym jedynym celem”.

Czy Cézanne był rzeczywiście Mojżeszem nowego malarstwa, czy był jedynie twórcą *oderwanej*, samotnej próby stworzenia na nowo *pełnego* malarstwa?

Od miary talentu i miary charakteru współczesnych spadkobierców myśli Cézanne'a zależy odpowiedź na to pytanie.

Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 1937

O ZYGMUNCIE WALISZEWSKIM

I

Wobec wspomnień o Zygmuncie Waliszewskim, o Zydze, jak go wszyscy nazywaliśmy, czuję się bezsilny. Zdaje mi się, że jest za wcześnie, by je spisywać. Obejmują one okres od 1921-1936 r. i są tak różnorodne, tak zrosnięte z moim własnym życiem malarskim i osobistym, a zwłaszcza z całym ruchem „kapistów”, od chwili powstania tej grupy, że nie wiem, gdzie te wspomnienia zatrzymać, jakie dla nich stworzyć ramy. Jak ustrzec się od mówienia o sobie, od próby „robienia historii”, już nie jego tylko, ale całej grupy, jeżeli na tym właśnie tle postać Waliszewskiego nabiera jeszcze mocniejszych konturów?

Nazbyt bliska ponadto jest jego śmierć, trudno się wyzwolić od urazu tego ostatniego przeżycia, uwolnić pamięć dawnych wspomnień od narzuconego im potem „śmiertelnego” oświetlenia, które fałszuje, bo oświetla zbyt jednolitym „nieruchomym” blaskiem postać najbardziej wibrującą i pełną sprzeczności.

Norwid w „Czarnych kwiatach” pisze o czytelnikach podobnych „do osoby oddalonej od przyjaciela swego, a mającej wizerunek jego na pamiątkę, która, gdy on, przyjaciel, z drogi wraca „nie przeszkadzaj mi” rzeczce jemu, bowiem to godzina jest, w której na portret patrzeć zwykłem list właśnie pisząc”.

Pierwszym zadaniem wspominającego powinno być wyzwolenie się z jednostronności tego „wizerunku na pamiątkę”.

Z ruchu, błyskawicznej gwałtowności r ó ż n y c h reakcji Waliszewskiego na wszystkich i wszystko, z napięcia sprzecznych pierwiastków: hojności serca i drapieżności, dzikiego egotyzmu i najlepszego koleżeństwa, uporu, bohaterstwa w walce o swoje oblicze, chwil bezsilności i niemocy, tragiczmu i tak rzadko go opuszczającego wspaniałego humoru — wyrastała jego sztuka.



Kiedy 23-letni Zygmunt Waliszewski przyjechał w 1921 r. do Krakowa, miał już za sobą długą karierę malarską, od pierwszej własnej wystawy cudownego dziecka w 1908 roku w Tyflisie, po późniejszą gorączkową pracę portrecisty, ilustratora, dekoratora¹. Znał już malarstwo francuskie od Maneta do Picassa z Galerii Szczukina w Moskwie², zetknął się w okresie wojny i rewolucji na Kaukazie z artystami wszelkich kierunków, którzy tam z całej Rosji dojeżdżali.

Do jakiego stopnia Waliszewski ż y ł malarstwem od wczesnego dzieciństwa świadczy historia, którą mi niejednokrotnie opowiadał: Jako chłopak marzył o Manecie — na jego prośbę przysłała mu znajoma z Moskwy ilustrowaną monografię tego artysty. W noc przed nadejściem książki wyśnił szereg płócien Maneta, których nigdy nawet w reprodukcjach nie widział, a które w monografii nadesłanej odnalazł...

Prace z tyfliskiego okresu (kilka płócien i wiele szkiców przywiózł ze sobą) oraz obrazy epoki krakowskiej (1921-1924) cechuje rzadka wrażliwość młodego artysty, który reagował na mnóstwo malarzy i prądów. Obok zgrzytliwych w kolorze, stylizatorskich płócien, gdzie znać wpływ Sudiejkina, wirtuozyjnych, ale manierycznych portretów kolorowymi ołówkami albo sangwiną (wykonywał je dziesiątkami w Tyflisie, a następnie w Krakowie na zamówienie), w których odnajdujemy przykre reminiscencje Sorina i Jakowlewa — widzimy jeszcze w pracach tyfliskich wpływy Van Gogha, Toulouse-Lautreca, futurystów i Picassa, oraz gruzińskiego Douanier Rousseau, Niko Pirozmaniszwili. Jaką miał wtedy różnorodność tematyki i technik, świadczą te jego obrazy olejne, gwasze, tempery, portrety, martwe, pejzaże, projekty dekoracyjne, studia rea-

1. W latach rewolucyjnych 1917-1920 maluje w Tyflisie kurtynę teatru Gruzjińskiego, dekoruje tamże „tawernę poetów”, organizuje własną wystawę.

2. W 1914-1917 spędza 3 lata w okopach, wraca stamtąd z przestrzeżonymi nogami; w tych latach kilkakrotnie przejeżdża przez Moskwę.

listyczne i abstrakcyjne, czujne notatki ołówkowe z podróży na statku, z Konstantynopola.

Na podstawie tych ostatnich szkiców przyjęto go do Krakowskiej Akademii do pracowni Weissa, który po obejrzeniu rysunków powiedział mu — „Niczego już się tu pan nie nauczy, powinien pan jechać do Paryża”.

Waliszewski sam o tym dobrze wiedział i świadomie traktował Kraków tylko jako etap w podróży.



Poznałem Waliszewskiego i zaprzyjaźniłem się z nim na Akademii Krakowskiej zimą 1921-22 r. O malarstwie nie wiedziałem prawie nic — Matejko, Malczewski, Wyspiański, Holder, wątpliwi ekspresjoniści... oto był cały mój „bagaż artystyczny”, o Francuzach nie miałem pojęcia. Nie skrzywdzę kolegów twierdzeniem, że taki poziom nie był w Akademii rzadkim wyjątkiem. Pamiętam moją dezorientację wobec pierwszej czarno-białej reprodukcji (ulicy z platanami) Van Gogha, wobec aktów Cézanne'a...

Dotychczas odruchowo zdaje mi się, że poznanie artysty jest najprostszą drogą do pogłębienia świadomości sztuki — to przekonanie pochodzi stąd, że właśnie poznaniu z Waliszewskim zawdzięczam pierwsze doznania naprawdę malarskie, że wrażenie, jakie wywarł na mnie człowiek i jego sztuka, były na początku moich własnych przeżyć malarskich nierozdzielne.

Widywałem go w pracowni Weissa i na rysunkach wieczornych: szczupła postać, głowa, którą nerwowo zarzucał, odgarniając ciemne kosmyki długich włosów, blada twarz o zielonkawej cerze, prawie sinej, gdy mu było zimno — jeszcze ją pudrował „dla elegancji”; oczy wielkie, szeroko rozwarte, ich wyraz, ciągła vibracja, gorączkowy blask. Te oczy były dla mnie pierwszym w życiu przykładem, jakim źródłem nieustających doznań i wrażeń mogą być one dla malarza.

Jacek Malczewski spotkał kiedyś Waliszewskiego biegnącego po schodach gmachu Akademii — zatrzymał go, przyjrzał mu się uważnie i powiedział: „ale oczy, braciszku, to masz malarza!”.

By określić moje wrażenie wobec jego ówczesnych prac, nie znajduję innego słowa jak olśnienie. Dziś zdaję sobie sprawę, że fascynował wtedy nas, kolegów, nie tylko talentem, ale zakresem swych zainteresowań i przeżyć malarskich, które odnajdywaliśmy w jego płótnach. Poprzez niego przeżywałem

kierunki artystyczne i malarzy, o których wiedziałem kilka suchych danych, albo nic nie wiedziałem.

W dosyć zatechłą atmosferę naszej Akademii wprowadzał ten artysta wraz z kilku jeszcze kolegami „powietrze” z szerokiego świata. Jakże rewelacyjny w owe czasy wydawał mi się jego portret w zielonym szaliku, na ognistym tle, albo chaty o czarnych jak smoła dachach na szafirowym niebie z czerwonymi poduszkami, wyłożonymi na parkan, szkice i rysunki do książek dziecińczych ze stylizowanymi lisami, kogutami i kurami wśród drzew, grzybów i kwiatów, albo ten pełen wyrazu szary Chrystus na krzyżu na szarym tle z postaciami u stóp krzyża — jak z Douanier Rousseau.

Płodność, różnorodność, bogactwo talentu, królewska rozrzutność (komu nie rozdawał swych szkiców i rysunków) wyniszczenie fizyczne przy niezwyklej energii i temperamencie; czarował nas wtedy przecie nie tylko malarstwem, ale samą p o s t a w ą wobec życia, niepozabawioną teatralnego, świadomego siebie gestu, ale i najautentyczniejszej poezji. Mówił przy tym specjalnym „swoim” językiem, łamaną polszczyzną z poprzerabianymi rosyjskimi słowami. Niedarmo przyjaźnił się w Tyflisie z futurystami, z adeptami Chlebnikowa i jego „zaumnawo” języka, a w Polsce z Tytusem Czyżewskim, Młodożeńcem, Jasińskim, z czasów „Noża w bżuhu”. Waliszewski miał słowotwórczy talent, czucie dźwiękowe słowa, przy absolutnym braku zmysłu gramatycznego i ortograficznego (stałe pisał mi w listach całuje przez ó i Józiu przez u). Spolszczał dowolnie ulubione słowa rosyjskie (w Paryżu i po Paryżu francuskie) i ten zmyślony język, którym nawet pisywał wiersze, nadawał się świetnie do nieoczekiwanych epitetów, śmiesznych i druzgocących określeń.

Waliszewski zarabiał wtedy dorywczo portretem, kopią, dekoracjami jakiejś spelunki na Sławkowskiej. Jednocześnie malował sufit „Gałki Muszkatułowej” w klubie formistów w kawiarni Esplanada, jeździł po Polsce z „koncertami malarzkimi”, organizowanymi przez tychże formistów, do których się dołączył wraz z Janem Cybisem, Szczyrbułą i Jaremą.

Na wiosnę 1922 roku zawiozłem go po raz pierwszy w Kieleckie do Kazimierzy Wielkiej.

Wyjechaliśmy rano fornalką z Krakowa, z powodu okropnej drogi szliśmy wiele pieszo obok wozu i dotarliśmy do celu naszej podróży dopiero w nocy.

Pierwszy raz spędziłem z nim wówczas cały dzień z daleka od miasta i kolegów.

Nie zapomnę jak gdzieś za Kocmyrzowem, dawną granicą austriacko-rosyjską, wspominając mi o Van Goghu i Gauguinie, odkrył, że wiem bardzo niewiele o życiu tych ludzi. „Nu chłopie” wybuchnął, „to ty jeszcze nic nie wiesz!” i zaczął mi opowiadać w najdrobniejszych szczegółach losy i przyjaźń obu artystów, a opowiadał tak, jakby był obecny przy tragicznych zajściach w Arles. Słuchałem z zapartym tchem. Na zawsze związały mi się imiona Van Gogha i Gauguina z Waliszewskim, w jego szarym, wytartym paltociku na tle wczesnej wiosny kieleckiej.

Cechował go dar intuicyjnego wżywiania się w najróżniejsze epoki — w styl epok (nie znał przy tym ani jednej daty nawet w przybliżeniu). Pamiętał wszystkie anegdoty o ulubionych malarzach i muzykach, znał kobiety, które kochali, ludzi, którymi się otaczali. Czarował go Renesans, świetność papieży Odrodzenia, przygody i zbrodnie Benvenuto Celliniego, bitwy, uczty, pochody. O Rafaelu marzył już jako dziecko i postanowił wówczas, że jeżeli nie będzie malował jak Rafael do 20 roku życia... to się zastrzelił! Mówił o artystach z wizjonerską pewnością i barwnością. Przy niepohamowanej imagacji sam się wciąż porównywał i prawie wcielał w każdego z nich.

Kochał się w Napoleonie, znał wszystkie jego bitwy, marszałków, rysował ich portrety, robił karykatury, do których zwłaszcza nadawał się gruby generał Kleber, parafrazował obrazy Gros'a, malował stylizowane bitwy pod piramidami, szereg dni poświęcił na pokrycie wielkiej laski mikroskopijnym ornamentem przedstawiającym Napoleona i jego generałów, wojska, wielbłądy i piramidy — wszystko co wiedział o Kampanii Egipskiej. Nosił tę laskę jak pastorał po Krakowie, a gdy mu się opatrzyła, połamał ją na kawałki i rzucił daleko w pole na jednej z naszych zamiejskich wycieczek.

Z tą swoistą znajomością historii brak mu było elementarnych wiadomości, które posiada każde dziecko w szkole. Nie wiem czy skończył 3 czy 4 klasy gimnazjalne i to, jak mi opowiadał, dzięki cudownej wprost dobroci profesorów i kolegów. Nie był w stanie zrobić najdrobniejszego rachunku, a ileż razy pytał nas z zakłopotaniem, „kiedy jest październik” i „czy Boże Narodzenie jest zawsze zimą?”. Na listach pisał datę, stawiając zamiast miesiąca znak zapytania. Nazwy miesięcy rosyjskie, polskie, a potem francuskie, tak mu się myliły, że nie mógł ich w żaden sposób spamiętać. Niczego mechanicznie się nie nauczył i najzwyczajsze fakty „odkrywał”,

wszystko było mu zaklętą bajką, zachował zupełną świeżość doznania, olśnienie wobec najprostszych zjawisk życia.

Kiedy w podróży naszej kieleckiej nadeszła noc i trzęsąc się na wozie patrzyliśmy na gwiazdy, zaczął mnie o nie rozpytywać. Zapas mojej wiedzy astronomicznej był więcej niż nikły, ale i ten go zelektryzował; na moje twierdzenie, że nie jest wykluczone, by na planetach były istoty żywe, zapalił się do tej sprawy niezmiernie.

„Ot, żeby takiego człowieka zobaczyć, wykrzyknął — to więcej niż Boga zobaczyć”. Tego również dnia pytał mnie, „czy Michał Anioł to więcej niż Bóg?”.

Boga ciągle miał na ustach. Jego religijność była wtedy najdziwniejszą mieszaniną niezachwianej wiary w Boga i w świat nadprzyrodzony (w tej wierze czerpał siły w najcięższych chwilach) i kultu prawie religijnego dla bogów greckich (mitologią też się przejmował) oraz mistrzów malarstwa. To był swoisty jego Olimp.

Przyjechaliśmy do celu w nocy. Stary dwór, kwitnące drzewa i krzewy stały w pełni księżyca, na młodą trawę, przed domem padały ostre smugi cienia. Zyga zeskoczył z wozu, wybiegł na trawnik, zerwał kapelusz i zaczął się żegnać ze wzruszenia.

W ciągu tego pierwszego pobytu na wsi nadał dworom okolicznym włoskie nazwy, a całkiem normalnych i nie zawsze poetycznych sąsiadów przezwał Medyceuszami lub Sforzami; kobiety przechrzcił na Isabelle i Laury, ale jednocześnie żadna ich śmieszność nie uszła jego uwagi, robił świetne karykatury, łączył fantazje włoskie z ostrym poczuciem rzeczywistości ciętym dowcipem.

Bystrość, z jaką umiał ocenić dosadnie człowieka, uczyć go lub zniszczyć, była uderzająca. Sądy jego nawet najbardziej zależne od nastroju, złośliwe, pozbawione woli obiektywizmu, były dlatego może tak druzgocące i bolesne, że zawierały zawsze pewien element istotnego wizjonerstwa.

Dla ludzi dla których szablon taki czy inny był miarą oceny człowieka, dla wrogów niespodzianki i „dziwności” był Waliszewski trudny do przyjęcia, ale sam jeszcze gorzej znosił takich ludzi, aniżeli oni jego. Nie posiadał żadnej osłony „pokojowej” przed nimi. Będąc gościem, nie zawsze śmiał wybuchnąć protestem, a każde przywitanie z człowiekiem, który pozwolił sobie na powiedzenie świętokradczego głupstwa o malarstwie (a ile takich głupstw nasłuchać się musiał co krok!) było dla niego męką, którą wyczuwał jako demoralizujące

kłamstwo. Nie umiał zdobyć się na banalną i konwencjonalną formę w rodzaju odwiecznego *cher ami*, którym każdy Francuz umie się odgrodzić od natrętów. Zresztą potrafił niekiedy jak aktor odegrać rolę nie tylko teoreadora albo Żydka tańczącego majufes (główne „numery” Zygi, które na każdej zabawie wzniewały niezmienny entuzjazm kolegów), ale również światowca. Jakże się jednak potem zżymał, jak urągał na ludzi, którzy nawet nie wiedząc o tym, zmuszali go do tej obcej mu postawy.

W ssiednim dworze otrzymaliśmy zamówienie na dwa portrety. Co rano chodziliśmy tam malować. Po kilku dniach zwrócono mi uwagę przez osobę trzecią, bym się wystrzegał tego dziwnego przyjaciela „oczy mu zanadto błyszczą, to pewnie morfinista”.

Nieporozumienia tego rodzaju zdarzały się często.

Na pogardę Waliszewskiego zasłużył też pewien miły gospodarz, sąsiad. Podczas malowania portretu wybuchła burza. Dom stał na wzgórzu. Artysta z zachwytem przyglądając się wiosennej ulewie z piorunami spytał go czy lubi burzę. „Lubię gdy jest potrzebna” — odparł poważny rolnik. Zyga długó nie mógł mu darować tego „dzikiego materializmu”.

Obaj już marzyliśmy wtedy o Paryżu. Wracając codziennie po seansach portretowych z „Ferrary” wzdłuż strumyka rzucaliśmy z daleka kamienie w wodę. Rzut udatny oznaczał, że podróż tę skutecznymi, naturalnie, że rzucaliśmy tak długo, dopókiśmy nie trafiali.

W czasie pobytu na wsi stwierdziłem po raz pierwszy jak odruchowo umiał Zyga wyzyskiwać czas do rytmicznej, pełnej pracy. Studiował uporczywie o ile tylko warunki mu na to pozwalały i nie gnioła nędza, choroba albo prace zarobkowe.

W ciągu zimy 1922-23 przyjechała do Krakowa matka Waliszewskiego — zamieszkała z nią razem. Udało mi się wówczas uzyskać dla niego zamówienie na duży obraz przedstawiający Księcia Józefa Poniatowskiego; na ówczesne ceny miał być dobrze zapłacony.

Waliszewski — przyjaciel formistów, który marzył, aby kiedyś we wspaniałym autodafie spalić „Hołd pruski” na Rynku, zabrał się z pasją do tego „historycznego” obrazu, studiował stare sztychy, szkicował konie w różnych ruchach, twarz księcia, jego rękę, mundury i ordery, toalety kobiece, wertował „La mode du XVIII siècle”. Z tych czasów wśród zachowanych szkiców do obrazu znajdują notatkę jego pismem skreśloną:

„...i wpatrywać się unosić się myślą w pełne chwały historyczne dzieje naszych praojców”...

Odwiedziłem Waliszewskiego, by obraz ukończony obejrzeć. Utkwił mi w pamięci mroczny przejściowy pokój w ubogim mieszkaniu starej zdziwaczalnej Żydówki na ulicy Zielonej, z oknem wychodzącym na klatkę schodową; stół, krótka sofka obita czerwonym pluszem, która służyła matce zamiast łóżka i trzy twarde „wiedeńskie” krzesła na których sypiał syn — takie było umeblowanie pokoju.

Na to żeby mi pokazać swój obraz malowany w półciemnym pokoju na czarnej ceracie, musiał mnie wyprowadzić przez inne pokoiki na wąski balkonik — tam dopiero światło było możliwe.

Zdumionym moim oczom ukazał się książę Józef jakiego jeszcze nigdy nie widziałem. W czerwono szafirowym mundurze ze srebrnymi epoletami, w amarantem podbitej futrzanej pelerynie, którą wiatr podrywał, paradował ustylizowany według starych sztychów z różą w ręku na srebrno siwym koniu. Tło stanowił pałac w Jabłonie, strojne panie, wyniosłe sosny i szafirowe niebo. Naokoło Księcia fruwały amorki z lustrem, złotymi trąbkami i wieńcem.

Któż by wtedy był geniuszem dla nas jeżeli nie ten młody artysta, który umiał skomponować plafon, formistyczne dekoracje do sztuki Tytusa Czyżewskiego „Osioł i słońce” a jednocześnie namalować z miniaturową dokładnością Księcia Józefa Poniatowskiego.

Część lata 1923 spędziliśmy razem w Mordach pod Siedlcami. Stamtąd datują liczne akwarele, studia chmur, pejzaże o ostrych zieleniach i liliowych pniach, skrajnie realistyczny portret i pejzaż ekspresjonistyczny z wielkim pnem na tle chmur i małych domków. W starych papierach z tego okresu znajduję arkusz ze szkicem rysunkowym kubicznych bloków przed gankiem domu, w którym wówczas mieszkaliśmy oraz kilku małych palm ogrodowych — na tym samym arkuszu notatki.

„...tylko pamiętać o tonie i koloże aby był na swym miejscu, dopiero żecz robić pszy rysowaniu aby ubudowane było tj. stało jeśli stoi, leżało jeśli leży a także proporcje waga — legkość Walor pamiętaj!...”

Już wtedy miał Waliszewski świadomość do czego dążył, malarstwo nie było nigdy dla niego wyłącznie „natchnieniem”, nastrojem, było jednocześnie uporczywym zdobywaniem coraz wyższego poziomu świadomości, połączeniem ostrego krytycy-

zmu wobec swoich prac, gotowości przekreślenia i zaczynania od początku rzadkiej wobec swych braków i niebezpieczeństw czujności przy zawsze żywym nurcie malarskiego doznania.

W owe lato 1923 roku coraz częściej ogarniało go zniechęcenie. Miał nadal niezliczone pomysły, planował, rozpoczynał, zapalał się, pracował dużo — ale większość płócien porzucał w rozterce niedokończone.

Wyniszczony przez ciężką materialnie zimę zapadał nerwowo na zdrowiu, twarz mu drgała, źle sypiał, drobnostka wyprowadzała go z równowagi. Nieraz bez powodu zewnętrznego i najczęściej wtedy, gdy materialnie miał chwile wytchnienia, i mógł nawet spokojnie pracować miewał ataki nerwowego płaczu, zupełnej bezsilności. Twierdził, że już nigdy nic zrobić nie potrafi, że jest człowiekiem skończonym. Coraz boleśniej reagował na brak wyczucia sztuki w otoczeniu, najlepsi ludzie ranili go obcością.

Te depresje nerwowe odbijały się fatalnie na organizmie wyczerpanym przez lata „cudownego dzieciństwa” i gorączkowej twórczości młodzieńczej. Doktor radził mu pić śmietankę i jeść orzechy, zapisywał krople na nerwy. Nie tego jednak było mu potrzeba przede wszystkim. Już dwa lata siedział w Polsce, podróż do Paryża była nadal nierealnym projektem, brak mu było powietrza, brak atmosfery aby postępować. Czuł, że niczego nie potrafi się już tutaj w Polsce nauczyć i to było głównym źródłem depresji.

Od jesieni 1923 r. Waliszewski wstępuje do pracowni Pankiewicza. Zdecydowani w kilkunastu na wyjazd do Paryża zawierają „Komitet Paryski”. Cała zima schodzi na przygotowaniu tej wyprawy.

Czy mogliśmy wówczas przypuszczać, że te wszystkie biedy i cierpienia, które przeżył Waliszewski w Polsce były nieledwie idyllą w porównaniu z tym co go czekało w Paryżu i co miał przerobić na blask i dojrzałą pełnię swej sztuki.

Głos Plastyków, Kraków 1937

II¹

Waliszewski — polski Van Gogh? Sam kiedyś użyłem tej analogii, bo wiele łączy te dwa nazwiska: ta sama namiętność,

¹ Ten drugi rozdział, zapowiadany w „Głosie Plastyków” w 1937 r., dopisałem w Paryżu po dwudziestu latach dla katalogu wystawy Waliszewskiego w Sopocie.

obsesja malarstwa, szła pracy, stosunek do barwy gwałtowny i czujny, u Van Gogha nawroty wariacji i panika przed tymi nawrotami, u Waliszewskiego wiszące nad nim groźby kolejnych amputacji i stan nerwowy, urastający chwilami do manii przesładowczej, czy religijnej, u jednego i drugiego ta gorączka pośpiechu i niesłychana wprost w przeciągu krótkich lat życia płodność malarska, u Van Gogha natychmiast po śmierci w gwałtownej progresji, wpływ na świat cały, u Waliszewskiego już za życia i jeszcze bardziej po śmierci na rozwój malarstwa w Polsce.

A przecież ta analogia jest naciągnięta, bo w momencie bardzo istotnym jest między nimi nie podobieństwo ale przeciwstawność. Van Gogh to wcielenie legendy o malarzu przeklętym (*peintre maudit*) XIX wieku, kiedy o Waliszewskim trudno myśleć inaczej jak z radością, więcej, z czułością wesołą. Jakaś zdolność odbijania się od dna, odnawiania się psychicznego, jakaś karkołomna — może, ale przecie — równowaga. Każdy kto go znał, wiedział o jego nędzy, chorobie, ale cóż, kiedy te wspomnienia, gdy o nich myśleć, są zmiecione czy prędzej opromienione i rozjaśnione wspomnieniem jego wciąż powracającej radości życia, olśnienia życiem, jego świetnego humoru.

Samotność Van Gogha była przy tym przeciwieństwem towarzyskości Waliszewskiego, daru przywiązywania do siebie ludzi, daru czarowania. Kalectwo lat ostatnich? Ale kalectwo jest dopiero naprawdę tragiczne, gdy staje się również kalectwem psychicznym, urazem deformującym, ale jeżeli tak, to Zyga nie był nigdy kaleką, bo się nie czuł nigdy w jakikolwiek sposób uszczuplony, nigdy też nie stracił swej magii działania na innych.

Dziś na myśl mi przychodzą nie sceny tragiczne, a ten zwykły dzień pracy z nim przez ścianę na Malakoff pod Paryżem w latach 1927-1928, nasze wspólne obiady w restauracyjce dla robotników dokąd już szedł o kulach, obiady które zawsze uważał za świetne („dobre jak w restauracji” mawiał gdy mu się jaka potrawa bardzo podobała), jego coraz to nowe kawały gdy na przykład naraz przychodził do nas przebrany za króla murzyńskiego z budzikiem na szyi i dopiero na tym tle wraca mi pamięć wielkiego pejzażu na zaledwie zagruntowanym workowym płótnie: świt, ciężkie ciemne chmury, a pod nimi domki przedmieścia widziane z góry — płótno malowane po jednej z tysiąca bezsennych nocy, gdy bóle przed jedną z amputacji nie dawały mu zmrużyć oka dłużej jak na pół godziny. Miesz-

kaliśmy wówczas z moją siostrą i z nim we trójkę, nazywał nas „moje wielbłądy”. Wielbłądy miały z nim wiele kłopotu z tym najmilszym, choć nieraz histerycznym kompanem, zawsze chorym, zawsze bez pieniędzy, który z zadziwiającą siłą znosił swoje coraz to bardziej gwałtowne cierpienie i malował, rysował stale, w nieustannym pośpiechu.

Wyjątek stanowić może jedynie rok najbliższy po ostatniej amputacji, rok w życiu jego najcięższy.

„Wy to możecie się nie spieszyć, ale ja, ja muszę się spieszyć, bo ja nie będę żył długo”. Mówił to wcale nie tragicznie, bo dla niego dwa tygodnie kiedy mógł pracować we względnym spokoju — to było już bardzo długo. Miał inny niż wszyscy ludzie, których znałem, stosunek do czasu: siostra moja zastała go raz, jak wyrzucał ciepłe skarpetki za okno, na ulicę „przecie już ich nie będę potrzebował, jest wiosna”. Dla niego przyszła zima, to była perspektywa zbyt daleka, by mogła wchodzić w rachubę.

Zyga, który najszczerzej i z pewnym zażenowaniem pytał o rzeczy najelementarniejsze, który mi się przechwalał po paru latach Paryża, że zna 70 słów francuskich które sobie powtarza wieczorem w łóżku („tylko nie wiem co oni znaczą”), który do śmierci mówił po polsku z rusycyzmami, a po rosyjsku już całkiem źle (napisał przy tym parę pięknych, dziwnych, dźwięcznych wierszy, które zaginęły z setkami jego listów i rysunków), gdy chodziło o malarstwo ukochanych mistrzów, wiedział wszystko, nie tylko że zgadywał, wspaniale wyczuwał ich istotę, ale jeszcze znał o nich tysiąc faktów i anegdot. Znał nawet niezliczone nazwiska pacykarzy francuskich, którymi draźnie gardził, niemniej jak pacykarzami polskimi. Gdy wrócił do Polski pierwszy raz po Paryżu, już po amputacjach, prosił Tytusa Czyżewskiego, by go zawiózł do Zachęty. Z listu który nam napisał jedno zdanie utkwiło mi w pamięci „widziałem wystawy w Zachęcie, chciałoby się rzygać obficie i długo”.

Zyga zawsze o czymś marzył, marzenia te były realne i uparte, jak marzenie wyjazdu do Paryża — to fantastyczne, aż dziecinne. Kiedy w 24 roku przybyliśmy do Paryża wierząc, że w rok Paryż zdobędziemy niczym balzakowski Rastignac, Zyga pierwszy otrzymał pracę, projektowanie nowoczesnych tkanin, i to nie u byle kogo, ale u mocno zwariowanej dawnej kochanki Apollinaira. Już widział siebie na szczytach sukcesu, o którym śnił, a ten sukces dla niego, to była jeszcze fantastyka zrodzona z miłości jego mistrzów: Maneta, Degasa, Toulouse-Lautreca. „Pojedziemy do Włoch i kupimy sobie cylinderki”

mówił mi triumfującym szeptem. Ten „cylinderek” to był dla niego w 1925 roku jeszcze symbol paryskiego sukcesu! Symbol wymarzony na brudnej impasse du Rouet, gdzie wymyślano nam od „linoskoczków”, gdzie buty pleśniały od wilgoci i gdzie nasza gospodyni, madame Lapersonne, ściągała z kolegów kurtki, jeżeli w czas za pracownię nie płacili.

„Każdy ma własne, niezaprzeczalne prawo do rozczarowania” pisze gdzieś gorzko A. Huxley. Ile tych rozczarowań musiał przeżyć artysta, który czuł się Rafaelem mając lat 17. A przecie nigdy do śmierci nie czuć w nim było goryczy. Może geniusz plastyczny tego człowieka stwarzał, że każda konkretna realizacja, każda próba wcielenia absorbowała go na tyle, że zapominał w ogniu twórczym o swych naiwnych nierealnych marzeniach. Ta realizacja to nie musiał być koniecznie obraz, to mógł być strój torreadora, który na bal akademicki sobie komponował, albo laska umalowana miniaturowymi postaciami marszałków i żołnierzy Napoleona, czy 15 autoportretów, gdzie twarz artysty upodabnia się coraz bardziej do Conrada Veidta, ówczesnej gwiazdy filmowej.

Gdy parę dni przed śmiercią pokazywał mi z dumą swoje mieszkanko z widokiem na Błonie, rozjeżdżając po nim na wózku („patrz na te domy, to jak z Dürera” — mówił, pokazując mi jakieś stare wille z drewnianymi balkonami) miałem wrażenie, że go pierwszy raz widzę tak spokojnym, dzięki zaciszu domowemu, które zawdzięczał jasnej obecności żony, dzięki warunkom materialnym, wówczas względnie zabezpieczonym (otrzymał krótko przed śmiercią skromniutką rentę „dar z łaski Prezydenta”). Myślał, że pracować teraz nareszcie będzie bez zrywów, bez wstrząsów.

Tak jak żył, tak umarł — w pełni sił twórczych, po dniu pracy nad rozpoczętym portretem dziewczynki i szkicem do tkaniny na wystawę paryską. Wyjechał jeszcze, by się dowiedzieć czy nadeszły „Arkady”, gdzie miała ukazać się dzięki redaktorce i przyjaciółce Wandzie Filipowiczowej, pierwsza kolorowa reprodukcja jego pejzażu. Już tych „Arkad” nie zobaczył.

Dziś, kiedy malarstwo Waliszewskiego jest umieszczone w naszej historii malarstwa, czy działa jeszcze na młodych? Na tyłu szlakach jego przykład staje mi się i dziś aktualny i potrzebny. Stosunek tego artysty do plamy barwnej, wspaniała różnorodność, bogactwo, dźwięczność jego gamy barwnej, jego kult Cézanne’a, który przede wszystkim w jego „martwych” uderza, ekspresjonizm szeregu płócien tematycznych, wtedy gdy temat w sztuce był przez wielu „pryncypialnie” wyklęty, jego

czucie natury i pasja natury, ostry dar portretu, naturalnie nie w salonowym rozumieniu, a przy tym płótna, gdzie parę zestawionych plam, brył tworzą obraz jeżeli nie czysto abstrakcyjny, to z akcentem głównym na właśnie abstrakcyjne elementy w obrazie. Nie mówię o rysunku, który nie wiem czy miał wiele sobie równych wśród artystów naszej generacji.

Ale może w jednym przykład Waliszewskiego powinienby dziś najbardziej uczyć i zarażać, to w tej umiejętności *niezasklepiania się*, w formułki efektowne, w mody przemijające. Zachwyty nad Braque'iem, Sutinem czy Picassem nie przeszkadzały mu czcić impresjonistów, zapadać się okresami w świat Holendrów i malować płótna pod ich wpływem najbezpośredniejszym, chwilę potem transponować w swych „ucztaach” Wenecjan i Delacroix. Nie wiem czy znałem człowieka, który by był bardziej kulturą malarską przesiąknięty i bardziej jednocześnie tą kulturą nieskrępowany.

Corot po powrocie z Włoch do Francji powiedział: „a teraz spytam słońca Francji, jak mam malować”. Waliszewski jak Corot wracał zawsze do namiętnie przez niego kochanej natury i po powrocie do Polski z Paryża pytał, jak ma malować słońce Polski, które mu świeciło nad Błoniami.

X *Festiwal Sztuk Plastycznych*, Sopot, lipiec/sierpień, 1957

GIERYMSKIEGO „CNOTY PRZECIWNE”

„z siebie samego człowiek nie może
wykonać żadnego dobrego obrazu”
Dürer.

Żaden ze znanych mi obrazów Gierymskiego nie mówi tak czytelnie, jak „Kościół w Amalfi”¹, z jaką pasją ten artysta porał się z naturą.

Biała katedra pokryta kolorową mozaiką, oświetlona słońcem, na tle liliowych gór i niebieskiego nieba; na pierwszym planie zacieniony plac, targ, barwne postacie ludzkie, fasady domów. Płótno jest jakby przecięte linią cienia, przeładowane mikroskopijnymi szczegółami, malowane z namiętną drobiazgowością.

Cudny fragment — blade zielony dom w prawej partii obrazu pokryty szaro-rudą dachówką, kolorowe jakby niedoprowadzone do malarstwa góry w głębi, dziesiątki fragmentów to mistrzowskich, to zbyt suchych czy ciężkich — narzucają się uwadze każdy oddzielnie. Mamy wrażenie, że Gierymski pasował się tu z naturą, ale jej nie opanował. Obraz robi wrażenie rozbite.

Z tego samego okresu włoskiego jest „Pejzaż z północnych Włoch”, niedawno zakupiony przez Warszawskie Muzeum Narodowe. Na pierwszym planie szare kamyki, niebieska rzeka; w głębi na tle niebieskiego nieba śnieżne góry, białe wieżycy, różowo-pomarańczowa baszta, wszystko podporządkowane całości, wchłonięte przez srebrno-szarą gamę, tworzy pełnię o rzadkiej konstrukcyjnej harmonii.

1. Zbiory Feiertaga w Warszawie.

Tak wiernie oddana natura jest równocześnie samoistnym zamkniętym w sobie światem, jakim być musi każde dzieło sztuki, jest naprawdę „nowym stworzeniem”.

Do tej prawie niematerialnej harmonii dochodzi Gierymski z jednej strony przez „piekło” naturalizmu², przez nieprzerwaną, namiętą, drobiazgową pracę, mającą na celu najbardziej wiernie oddanie natury — z drugiej przez komponowanie świadome i niemniej „abstrakcyjne” jak u Picassa czy Strzebińskiego.

O metodzie jego pracy podaje Witkiewicz następujący rewelacyjny szczegół:

„Miałem w rękę jego (Gierymskiego) album — pisze Witkiewicz — w którym obok doskonale, z nadzwyczajną prawdą, charakterem i finezją wykończenia rysowanych studiów z żywych ludzi, znajdował się kilkadziesiąt razy powtórzony spłot linii ujętych w podłużny prostokąt, spłot linii narysowanych grubym ołówkiem i za każdym razem tworzących z małymi zmianami sylwetę tego samego kształtu, w której nie można było rozpoznać żadnego znanego przedmiotu, która jednak sama dla siebie stanowiła malownicze zestawienie kształtów”.

Witkiewicz dodaje, że była to jedna z jego niezliczonych prób „niezależna od wiadomych istniejących w naturze rzeczy” za pomocą których Gierymski rozwiązywał „zagadnienie dekoracyjnej malowniczości”, dziś powiedzielibyśmy „zagadnienie konstrukcji obrazu”.

Witkiewicz również opisuje ile razy artysta przesunął ciemne postacie modlących się Żydów w „Trąbkach”, te najsilniejsze akcenty pierwszoplanowe — wahając się ze względów czysto kompozycyjnych jak je ustawić.

„Widz nie czuł zupełnie tej zmiany, ale dla Gierymskiego, który już przestawał uświadamiać sobie o b e c n o ś ć t e g o Ż y d k a , przesunięty o cal Żydeków, rzucał w innym miejscu na mózgu swoją projekcję i znowu grał mu w oku silną, czarną sylwetą odciętą na żółtym piasku

2. Używam słowa naturalizm, mówiąc o kierunku, który był kontynuacją i dalszym rozwinięciem realizmu, którego podstawowym założeniem była wierność oddania natury. Według Martino („Naturalisme Français”) pojęcia te w okresie rozwoju danych kierunków nie były wyraźnie zróżnicowane (jak zresztą i dziś), we Francji dopiero koło 1880 r. nazwa „naturalizm” wyrugowuje ostatecznie nazwę „realizm” (u nas jeszcze o wiele później, sądząc według St. Witkiewicza). Jeżeli uznać naturalizm jako „kontynuację i dalsze rozwinięcie realizmu”, to pod tę rubrykę niemniej niż impresjoniści, zwykle uważani za malarski odpowiednik naturalizmu, podpada Gierymski, który konsekwencję realizmu doprowadził do ostatnich granic.

i był na nowo postawionym i inaczej rozwiązany zagadnieniem malarskim”³.

„Zagadnienie malarskie” jednak nie umniejszało nigdy troski artysty o realizm.

To Witkiewicz wówczas bronił przed Gierymskim prawdy obrazu, która nie polega „na prawdzie sytuacji”.

„Więc ja tu mam kotlety — wołał Gierymski — a sam siedzę tyłem odwrócony do stołu, a tu jakiś *driań* unosi się na pół łokcia w powietrzu! I to ma być obraz prawdziwy?”.

„...jego realistyczna dążność — pisze jeszcze Witkiewicz o Gierymskim — do odtworzenia ścisłego rzeczywistych, prawdziwych zjawisk życia” — nie pozwalały mu „użyć jakiejś plamy barwnej, która nie mogła być usprawiedliwiona barwą odpowiednią istniejącej w naturze rzeczy. Pamiętam ile namysłu, ile roztrząsań kosztowało go wynalezienie zimnej błękitnej smugi, której potrzebował w obrazie z figurami naturalnej wielkości przedstawiającym „Anioł Pański”. Zdaje się, że w końcu zdecydował się na grzędę sonej kapusty, ale tej plamy zimnej potrzebował tam koniecznie jako barwnego dopełnienia obrazu niezależnie od kolorystycznego przedstawienia wieczornej zorzy zapadającego na pola mroku”.

W ostatecznym rezultacie wszystkie jego środki artystyczne były przystosowane do możliwie doskonałego, rzeczywistego, żyjącego świata z całą różnorodnością i bogactwem zjawisk życia.

Jeżeli Cézanne marzył o Poussinie całkowicie przerobionym na naturze, to Gierymski marzył o obrazie niemniej logicznie zbudowanym, ale również według własnego doznania przerobionym na naturze.

Dzieło Gierymskiego ilustruje co może dać naturalistyczne studiowanie jako metoda rozwijania wrażliwości oka na formy i barwę, jeżeli jest punktem wyjścia dla organizacji artystycznej wielkiej miary, jakim przy tym bezgranicznym zadaniem jest ta walka z naturą, której trzeba się coraz to całkowicie poddawać, żeby ją przezwyciężyć i własnej koncepcji podporządkować. Tylko pozorne „studiowanie” natury, schematyczne, pozbawione ostrego zmysłu analizy, jest operacją bezbolesną i łatwą, a w rezultacie daje to co Chwistek nazywa „nudną i bezcelową informacją”. Przy czujnym patrzeniu — nawet zwyczajna deska ma niejedną a tysiące odcieni koloru lokalnego, ta sama zaś deska w plenerze zmienia w sekundę natężenie barwne, i nawet plany „ruszają się” zależnie od oświetlenia.

3. Podkreślenie moje.

Gierymski chciał tę nieskończoną wielość zatrzymać, wyrazić i ujarzmić — ale gdzie granica tej drobiazgowej analizy? Granica ta, i n n a d l a k a ż d e g o , u Gierymskiego tym pełniejszą i bogatszą rodzi transpozycję artystyczną, im bardziej jest doprowadzona do krańca możliwości.

Wobec takich płócien, jak „Trąbki”, „Anioł Pański”, „Altana” czy „Pejzaż z północnych Włoch”, gdzie najbardziej naturalistyczny szczegół staje się koniecznym elementem obrazu — przekreślanie całego dorobku naturalizmu wydaje mi się powierzchowne i demagogiczne.

Jeżeli naturalizm to Chełmoński czy Wierusz Kowalski, rosyjscy „pieredwiznicy” — jak Kramskoj, — jeżeli to zręczne uchwycenie ruchu konia czy człowieka, nastroju wypadkowej sceny, miły sentyment przy zupełnej nieświadomości malarskiej praw kompozycji, kontrastowania barw, braku jakiegokolwiek zdolności transpozycyjnej — to wówczas precz z naturalizmem. Ale przecież naturalizm to także Manet i impresjoniści, to z namiętną ścisłością malowane portrety Degasa, albo jego rysunki z natury, wielokrotnie kalkowane i nowym rysunkiem uściślane, to „Piaskarze” Gierymskiego, gdzie każda fałda na koszulach robotników, każda fala na Wiśle mają swoją nie tylko malarską, ale i naturalistyczną logikę! Taka sztuka oparta o ściśle oddanie natury ma przy tym tradycje od zawsze, od reniferów i mamutów rysowanych w grotach Altamiry.

Czy możliwe byłyby takie arcydzieła, jak trawy i kwiaty Dürera, jak jego delikatne pejzaże z mikroskopijnymi miastami na niebieskich górach, ptaki i zwierzęta Pisanella, portrety Cloueta czy Hansa Holbeina, bez namiętnego, pokornego wpatrywania się w naturę, bez całych etapów pracy, gdzie najdalej idąca wierność jej oddania była jednym z głównych tej pracy zadań.

Nie można dzielić przepaścią założeń malarskich naturalisty Gierymskiego od założeń Dürera czy Vermeera; jakże podobny w swej pokorze jest ich stosunek do natury. Czy Gierymski nie mógłby uznać za swoje znane słowa Dürera „prawdziwa sztuka tkwi w naturze”.

Malarzowi, który nie studiował nigdy natury z wolą ścisłej wierności, grozi n i e m n i e j n i e b e z p i e c z n y o d schematu naturalistycznego schemat abstrakcyjny; zagadnienie trójwymiarowej kompozycji degeneruje w mniej lub więcej umiętne *arrangement*, uboższe forma i barwa nie wzbogacona przez wpatrywanie się w naturę. Szybciej jeszcze niż naturaliści artysta taki m o ż e wpaść w nowy akademizm. W tym leży niebez-

pieczeństwo kierunków abstrakcyjnych, źródło ich szybkiego jałowania.

Od Gauguina — a więc jeszcze za życia Gierymskiego — zaczyna się fala antynaturalistyczna. Gauguin głosi piękno linii abstrakcyjnej i chwali E. Bernarda za świadomą deformację „przekłętą natury”.

Potem kubizm, futuryzm, formizm, abstrakcjonizm — wszystkie coraz gwałtowniej dyskwalifikują naturalizm, który staje się synonimem wsteczności. Nie ma obelgi, której by nie miotano na „fotografów” natury. Po stokroć słuszne, gdy mowa o epigonach i parazytach realizmu i naturalizmu, którzy według trafnego określenia Irzykowskiego „okradają życie, zamiast się z nim porać”.

Gwałtowna walka z naturalizmem, którą u nas przeprowadził formizm, była w swoim czasie potrzebna i zapładniająca, — była walką z panującymi wówczas epigonami tego kierunku. Dziś, kiedy od tego kierunku dzieli nas blisko czterdzieści lat prądów antynaturalistycznych, które już same zdążyły wytworzyć epigonów i pompierów niemniej złośliwych i ubogich, czas uznać to co w naturalizmie było wielkie, uczcić naturalistę Gierymskiego. Pascal powiedział: „Nie podziwiam zgoła nadmiaru jakiejś cnoty... jeżeli nie widzę równocześnie nadmiaru cnoty przeciwnej...”. Właśnie Gierymskiego cechuje równoczesny „nadmiar cnót przeciwnych”. W latach gdy się jeszcze nie śniło o kubizmie, konstruował abstrakcyjnie swe płótna, doprowadzając przy tym do ostatnich granic pokorne, wierne studiowanie natury. Zdaje mi się, że tu tkwi aktualność Gierymskiego — mamy nie tylko bezpośrednio poza sobą, ale we krwi, w sobie, dwie sprzeczne tradycje: naturalistyczną i abstrakcyjną.

Czy nie przez „cnoty przeciwne”, cechujące dzieło Aleksandra Gierymskiego, prowadzi droga do p e ł n e j sztuki?

Głos Plastyków, Kraków, czerwiec 1938

Część II

Z.S.S.R. 1939-1942

TŁO ROSYJSKIE

Z lat 1939-1942 — wojna, obozy: Starobielsk, Pawliszczew Bor, Griazowiec, organizacja wojska polskiego w ZSSR — umieszczam tu tylko urywki dziennika, pisane w podróży z Moskwy do Taszkientu w 1942 roku.

W obozie starobielskim byłem uznany za suchotnika i jak najbardziej nad tym czuwałem, by z tej kategorii, w którą mnie zresztą wpisano mylnie, nie wypaść. Nie używano do żadnych poważniejszych robót, poza obieraniem podgniętych kartofli, myciem schodów i wielkimi łowami na pluskwy, miałem czas nie tylko na czytanie, ale na notowanie, i nawet, w Griazowcu, na codzienne rysowanie, złym ołówkiem, na okropnym jak wata papierze — to był mój ratunek. Udało mi się nawet dostać guziczki farb dzieciennych, i po parę tygodni z rzędu drobną płamką akwarelową „portretowałem” kolegów, czy malowałem martwą — drewniany wielki ceber, nad którym wszyscy myśliśmy się, z kawałkiem ściany. Dzięki tej pracy prawie codziennej *nie marzyłem* o rysunku i malarstwie — niebezpieczne marzenie, gdy człowiek „bują po niebiosach bez szaty godowej”. Mądry Cézanne mówił, że jest niebezpiecznie myśleć o malarstwie bez palety w ręku. Utrzymywała mnie na wodzy świadomość że *nie umiem* rysować, *nie umiem* malować, pochłaniało mnie przewycięzanie konkretnych trudności. I na zawsze mnie ten okres przekonał, że najsuchszy, bez śladu „muzyki”, najmizerniej niewolniczy w stosunku do natury rysunek, ale rysunek codzien-

nie pogłębiany, uściślany do skraju swych możliwości, jest dla mnie, a uparcie mi się zdaje, że i dla każdego malarza, *źródłem życiodajnym*.

W zacisznym Fitz William Museum w Cambridge, w wąskiej jak korytarz salce pełnej drogocennych rysunków, jest mały Claude Lorrain. Na szarym papierze cienką kreską parę kamieni i parę traw, rysunek jest podkreślony z lekka białym gwaszem, nie ma tu śladu z góry powziętej woli, takiej czy innej formy, poza wolą maksymalnej precyzji obserwacji. Cóż ma wspólnego taki rysunek z „idealną” roślinnością jego wielkich klasycznych obrazów, które by przecież nie zaistniały, nie poprzedzone takimi studiami na naturze. Patrząc parę tygodni temu na ten rysunek myślałem sobie: ależ tak, tak pragnąłem rysować w Griazowcu trawy, drobne koniczynyki „w ząbki”, ceber drewniany, czy rękę kolegi trzymającego „Prawdę”. Wtedy marzyłem o rysunkach Corota, jego studiach krzaków i drzew, czy irysie rozkwitym, kamienistym pejzażu i ptaszkach, tych drobnych akwarelach, które widziałem dziesięć lat wcześniej w Escorialu w półciemnym pokoju, w którym umarł Filip II. Wisiały one wtłoczone w jedną ramkę, jedyny ślad świeckich zainteresowań króla wśród równie precyzyjnie, realistycznie namalowanych przez flamandzkich malarzy twarzy świętych, płomieni piekielnych i narzędzi tortur.

Czy można dojść do sztuki pełnej nie idąc nigdy tą wąską ścieżką pokory absolutnej, tej czci do świata, które oko widzi, bez tej pracy gdzie jest możliwa obiektywna kontrola ścisłości oka i ścisłości ręki?

W obozach, choć papier zdobywany był rzadkością, pisałem dużo. Ze Starobielska nie udało mi się wywieźć nic. Za to mam do dziś szereg drobnym maczkiem, przeważnie ołówkiem, zapisanych kajetów z Pawliszczew Boru i z Griazowca. Notatki o malarstwie, przygotowania do kilkudziesięciu odczytów, które tam miałem, o malarstwie a nawet o literaturze francuskiej (tylko moje odczyty o Prouście przepisane przez kolegów ukazały się w „Kulturze”). Nie mam cierpliwości ich odczytywać, choć niejedno tam dotyczy tematów, które teraz, po blisko 20 latach, poruszam, z tą różnicą, że tam je naświetlam innymi przykładami i piszę o nich jakby z innego dystansu.

Griazowiec miał szczupłą ale cenną, rozrywaną przez nas — jeńców, bibliotekę: byli tam klasycy rosyjscy, między innymi parę tomów wielkiego wydania Tołstoja, był tam tom brulionów do „Anny Kareniny”, które nie weszły do wersji ostatecznej,

byli Francuzi XIX wieku, dużo Balzaców (na szczęście Marx kochał „Komedie Ludzką”), „Education Sentimentale” Flauberta z doskonałym wstępem naświetlającym epokę i z koniecznym *chapeau* marksistowskim, był nawet Thomas Hardy. Nigdy chyba tak uważnie nie czytałem. Przebudzenie Stiwy Obłońskiej w jego gabinecie, po odkryciu przez żonę jego romansu, twarze chłopskie w scenie strajku rolnego w „Chłopach” Balzaca, jakby przez Riberę malowane i ponad wszystko scena Tess d’Uverville gdy na dnie rozpaczy budzi się po nocy spędzonej na skraju lasu i widzi naokoło siebie ślady krwi, a dalej okrwawione, ranne bażanty; te doznania literackie, których byłem tak głodny przeżywałem nieraz — stwierdziłem to wówczas ze wstydem — jakby silniej niż runięcie Paryża czy bombardowanie Londynu, o których nas informowało z widoczną satysfakcją radio sowieckie, bo nie umiałem wtedy tamtych wypadków dotknąć, zobaczyć żywą wyobraźnią. Książki pomagały mi w budzeniu się „pamięci mimowolnej”. Przypominałem sobie, mając do tyłu rzeczy fatalną pamięć, teksty, fragmenty innych książek, których wiele lat w ręku nie miałem, obrazy przeróżne *widziałem* oczami wyobraźni. Dla mnie samego to wypływanie wspomnień, jakby dawno zagubionych, graniczyło z cudem. Zyliśmy odcięci od świata (obóz), w warunkach niedożywienia, ale nie głodu, w serdecznym koleżeństwie (swary, dziesiątki spraw honorowych, które miały być załatwione pojedynkami w wolnej Polsce także istniały), z paru książkami, ze skrawkiem natury północnej: brzozy na bladym niebie, wspaniałe błyszczące sroki, skaczące po zeschniętych liściach, nienaturalnej wielkości chwasty, wspaniałe, wybuchające na wiosnę, i nieporównany urok tej pysznej błyskawicznej wiosny północnej. Nie tylko ratowaliśmy się przed rozpaczą, ale w tym drugim roku niewoli stwarzał się jakiś nowy podejrzany komfort: dotkliwość, brutalność grozy świata — gdzie człowiek musiał walczyć i ani chwili nie mógł być ani bierny ani czysty, jeżeli nie umierał — jakby pokrywała się mgłą, reakcja słabła, człowiek zdobywał dystans i nawet rezygnacja stawała się nie tak już niemożliwa.



1941, czerwiec. Spacerowaliśmy po łączce obozowej. Jeszcze dziś mam w uszach dziki ryk entuzjazmu wychylonego całym tułowiem z okna grubego pułkownika: „Hitler zaatakował Rosję!”. Dla nas to znowu gorączka, życie i wszystkie nadzieje.

Parę tygodni zaledwie i już jesteśmy znowu w tworzącej się armii polskiej. Wczoraj byliśmy podłymi burżujami z pańskiej Polski, która nigdy już istnieć nie będzie — teraz jesteśmy synami Polski szlachetnej i niezłomnej, sojusznikami wielkiego Związku Sowieckiego i wielkiego Stalina.

Step, drewniane jak z kart domki letniego obozu w Tocku, mrozy i wichury, niepowstrzymane fale cieni ludzkich w łachmanach — do wojska.

Po paru tygodniach, przerzucony do sztabu w Buzułuku, jestem kierownikiem biura poszukiwań zaginionych w Rosji oficerów i żołnierzy. Tłukę się po Rosji: Kujbyszew, Czkałow, Kujbyszew, Moskwa, znów Kujbyszew i ostatecznie Jangi Jul pod Taszkientem. Opisałem to wszystko w mojej „Nieludzkiej Ziemi”. Wściekła robota, nieustanne napięcie, każdochwilowa odpowiedzialność za los, za życie ludzkie, warunki materialne przeważnie stokrotnie gorsze niż w Griazowcu, ani chwili czasu żeby „kontemplować”, myśleć inaczej jak w kategoriach natychmiastowego działania, już nie mówię rysować.

„Pan tak dużo cierpiał w Rosji!”. Nigdy nie wiem co na to odpowiedzieć, już sam fakt, że żyłem, że o coś, o kogoś mogłem się dobijać i walczyć — było wówczas szczęściem.



W Moskwie próbowałem dotrzeć do dygnitarzy sowieckich (byłem aliantem, wysłannikiem gen. Andersa, uprzejmość wobec tego ostatniego była nakazana), do zacisznych gabinetów na Łubiance z ciężkimi firankami i puszystymi dywanami, nosiłem memoriały, dopominające się o zaginionych kolegów (już dawno pomordowanych). Jeszcze wierzyłem, że w rękach tych ludzi, którzy mnie wówczas przyjmowali z lodową grzecznością, jest możliwość decyzji — ratunku.

Wracam do armii, mam walizkę naładowaną darami z torgsinu, kiełbasa, herbata, ser (najwyższe uprzywilejowanie). Jadę ponad dziesięć dni pociągiem z Moskwy do Taszkientu w *miachkim* wagonie s *plackartoj*. Jest nas w przedziale wszystkiego czterech. Tania i Mania, dwie koleżanki gotują nam co dzień gorącą zupę z kaszą, a na stacji spędzają brutalnie ze stopni chmary cywilów z tobołkami, jak również „bohaterskich obrońców ojczyzny”, których ze szpitala na krótki urlop odsyłało do swoich. Sympatyczny kapitan, Ukrainiec, zdobywa kaszę i chleb dla przedziału, ja dzielę się darami torgsinu i wśród szczerych czy nie szczerych, ale zawsze identycznych i patrio-

tycznych hymnów pochwalnych na cześć Stalina, wszechwiedzącego i dobrego, zanurzam się w najwyższy komfort: ciepły kąpiel, przy tym jestem syty, mam parę książek, papier i wieczne pióro i tylko jedną wiesz kąpiel na swoim kocu. Przyjęty na początku z podejrzliwością — musiałem być uważany za super-szpiega, bo ciągle pisałem a potem chyba za wariata — w miarę dni wspólnie przejechanych i kaszy wspólnie zjedzonej stajemy się przyjaciółmi.

Te dni, wyrwane z gorączkowego miotania się, z obsesji działania pamiętam znowu jak dni szczęśliwe. Czy jest takie miejsce, taka gehenna, gdzie by człowiek uwolniony od fizycznego cierpienia, głodu, bólu i chłodu, czy nawet tylko gorączkowej ściganej odpowiedzialnością pracy, nie był zdolny przeżyć kwadransa szczęścia? (Simone Weil płakała dowiadując się z *gazet* o głodzie dzieci chińskich, ona chyba była niezdolna do takich kwadransów w *takich* chwilach). Przecie byłem w misji, której beznadziejność stawała się coraz bardziej widoczna, gdzie chodziło o życie tysięcy i tysięcy ludzi, wśród których byli ludzie mi najbliżsi, przecie w Moskwie biłem głową o mur, szarpałem drzwi wszędzie zamknięte!

W wagonie ciepłym i sytym, patrzyłem przez oblodzone szyby na wschodzące czerwone słońce, na zwały śniegu, które coraz to na kilkanaście godzin zatrzymywały nas po zasypanych torach, na rozwalone kopuły cerkwi z połamanymi krzyżami nad czarnymi wioskami; a potem już w stepie za Wołgą na pustynię śnieżną, gdzie przez cztery dni drogi od Kujbyszewa ciągnie się z Jelecka po morze Aralskie śnieżna równina bez jednego drzewa, prawie bez budynków, prawie bez ludzi. Po zapadłych stacjach parę niskich glinianych domków z drobnymi pomniczkami Lenina i Stalina. Aralskie morze, słomą przykryte sterty soli.

Zaledwie paru Kazachów mogłem dojrzeć w śniegu spod wielkich futrzanych czap. Zaciekawiony światem z okna, towarzyszącymi podróży, czytając i notując bezustannie, napisałem wtedy te notatki o technice malarskiej, próby zebrania, sformułowania tego co mi się zdawało najistotniejsze w moim doświadczeniu po dwóch i pół latach wyrwanych z pracy. Są tu jeszcze echa i odruchy polemiki z polskim klimatem artystycznym, który jako kapiści zastaliśmy w Polsce po powrocie z Paryża. Na różnych płaszczyznach próbowali wówczas walczyć z tą formą bezmyślności Witkacy (St. I. Witkiewicz), Czyżewski, Strzemiński i paru innych.

Zdaje mi się jednak, że te notatki są dziś *jeszcze bardziej* przeciw utartym poglądom, chociaż zupełnie „z innej strony”. Przecie dziś, poza bardzo rzadkimi wyjątkami, malarze spoglądają na naturę albo wrogo, albo obojętnie, a ja tu ciągle piszę o studiowaniu natury!

Blisko dwadzieścia lat po ich napisaniu w wagonie sowieckim, moje „nagrzewanie się”, o którym tam piszę, przy studiowaniu natury, moje odrywanie się od natury, *przychodzi* o wiele prędzej, maluję dziś przeważnie z pamięci i dziś może pisałbym więcej, gdybym miał pisać o swojej technice pracy, o etapie *dalszym*, gdzie malarz odrywa się już od bezpośredniego studium natury. Ale i dziś, bez ciągłych nawrotów do natury, bez cofań ku pracy analitycznej na naturze, nie umiałbym dotrzeć do malarstwa, które byłoby własnym, nie z drugiej ręki, a więc to co napisałem wówczas i dziś podpisuję.

TEMPO I JAKOŚĆ PRACY

„...*Si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel et le pouvoir de tenir ses facultés en veuil*”¹.

Baudelaire o E.A. Poé

Pracowitość bez uwagi, bez inteligencji jest w inny sposób ale niemniej szkodliwa od beczynności, bo może zmanierować, tak zafałszować samą pracę, że ją można znieawidzieć. Bo chodzić powinno przede wszystkim o podnoszenie *jakości*, a nie ilości.

Ilość wolno i trzeba podnosić, ale jedynie wtedy, gdy jakości się przez to nie obniża.

Jakość zaś wysiłku zależy od narastania wrażliwości i koncentracji czego skutkiem jest narastanie precyzji oka i ręki (ale precyzja *oka* nie precyzja ręki jest zadaniem pierwszym i najistotniejszym). Precyzja oka w łowieniu odcieni, wzbogacanie wrażliwości przez coraz muzykalniejsze reagowanie na wzajemne działanie barw, na walory, na ciepło-zimne kontrastowanie, na kompozycję, na wzajemne oddziaływanie brył i plam w całości, — praca ku *jednoczesności widzenia*, ku bezwzględnemu podporządkowaniu każdej plamy, każdej kreski tej całości.

Każdy ma inne trudności, toteż w miarę pracy i zależnie od naszych braków musimy akcent naszego wysiłku przesuwac na różne słabe punkty naszej wrażliwości. Pamiętać musimy,

1. ...Jeżeli pod słowem natchnienie rozumiemy energię, entuzjazm intelektualny i zdolność utrzymywania swych władz w napięciu”.

że wrażliwość na działanie barwne bez wrażliwości na całość kompozycyjną nie może dać obrazu, tak samo jak poczucie kompozycyjne bez wrażliwości barwnej nie może dać malarstwa, bo nie może być malarstwa, w którym jeden z zasadniczych elementów jest lekceważony albo ujmowany bez wyczucia.

Konflikt pomiędzy pragnieniem powiększenia ilości przepracowanych godzin a jakością pracy jest najbardziej widoczny na początku (według mego doświadczenia), tzn., kiedy po dłuższej przerwie rozpoczynamy znów systematyczną pracę malarzką. W pierwszych dniach zdolność *de tenir ses facultés en veuil*, zdolność nawet względnej ale ciągłej koncentracji jest bardzo słaba. Po kilkunastu nawet minutach przychodzi zmęczenie, opadanie czujności i tu nie trzeba się dać samemu uwieść pozorom, nie „zamazywać” przed samym sobą swej własnej bezsilności. Zamiast dalej pracować, dalej piłować, — *przerwać*, ale przerywać nie po to, aby robić co innego, czy gadać, ale żeby zupełnie wyprząc, odpoczywać, bezmyślnie i bez ruchu, po to żeby znowu wrócić do płótna, z nową, świeżą uwagą. W pierwszych dniach pracy, choć to brzmi dziko, kilka minut pracy co godzinę (kilka, których ilość wzrasta do kilkunastu, a potem rośnie coraz szybciej), wśród okresów przeleżanych beczynnie i samotnie, szybciej i czystiej nas przybliżają do pracy pełnej, jak zakuwanie się od początku, z jednoczesnym zaplątywaniem się we własne błędy, płynącym z nierównej, co chwilę słabnącej, „skaczącej” uwagi i wrażliwości, nerwów, którymi próbujemy uwagę naszą „nakrecać”.

Ale znowu ta wskazówka jest schematyczna, „idealna”, trzeba ją stosować bardzo czujnie i bardzo indywidualnie. Trzeba mieć już siebie bardzo w rękach i znać siebie dobrze, być bardzo zgranym ze swoją paletą, żeby (rzadkie szczęście) po przerwie nie wpadać w pracę złą, w przedzieranie się przez okropny chaos własnych błędów. Choć nieraz właśnie brnięcie poprzez błędy jest konieczne, bo „podgrzewanie” własnej wrażliwości, podnoszenie uwagi i temperatury pracy nie rusza z miejsca bez tego rozpaczliwego i nieraz jakby bezsensownego wysiłku, który prowadzi nas, przez obrzydzenie do własnej pracy. Gdy raz weszliśmy na tę drogę, nie powinniśmy za szybko, za łatwo z niej uciekać. Zepsute płótno dobrze jest dopracować do ostatnich granic możliwości, nie opuszczać, dopóki jeszcze jest cień nadziei, by wątek płótna uratować; tak tylko można najszybciej wyżyć, przetrwać swoje zatory i „zaciągnięcia”. Rzucając z łatwością płótno, w którym zabrnęliśmy w błędy, nie przewzyciężymy powodu tych błędów, ale grozi nam ich powrót

pod podobną czy nawet inną formą w płótnach następnych. Zamiast jednego przemęczonego płótna, mamy szereg płócien chaotycznych, niedoprowadzonych i do tego płytkich.

Rzucanie płótna przy pierwszym zaplątaniu, rozrzutność materiału, zrywanie, prowadzenie szeregu płócien naraz — na to możemy pozwolić sobie już o wiele później, kiedy temperatura pracy jest naprawdę wysoka, kiedy już mamy wizję całości, błyskawiczne widzenie, chociaż i wtedy trzeba uważać i na rozrzutność i na chaotyczność, i tu nakładać sobie w pewnej chwili hamulce.

Początek pracy to właśnie ciągle neutrafianie swojej normy — niedociąganie i przeciąganie. To zatrzymujemy się za prędko, po dniu takich prób, takiej ostrożności nie sfalszowaliśmy nic na płótnie, ale malowaliśmy tak mało, że i temperatury podnieść się nam nie udało, wtedy znów naciskamy na czas, forsujemy nieuważę, tępość, lenistwo wewnętrzne, gwałtowną niechęć uważnego ścisłego patrzenia (ileż razy przypominały mi się słowa Brzozowskiego: „lepiej wisieć na haku niż myśleć”² i parafrazowałem te słowa na „lepiej wisieć na haku niż patrzeć”). I znowu przeciągamy strunę. Po dniu takiej pracy mamy płótna pełne pomyłek, ale przecież temperatura pracy jest trochę podniesiona, więc dzień nie jest stracony i nazajutrz praca idzie jakby lżej i wierniej. Chociaż nieraz, jeśli przeciągnięcie jest za ostre, musimy znowu wyprzęgać i wysiłek swój na drugi dzień kurczyć, i tak z dnia na dzień, aż wreszcie wyrasta z tego coraz pewniejszy instynkt pracy, który już bez specjalnej uwagi *wie*, kiedy trzeba a kiedy nie wolno pracować.

Nie tylko świadomość malarska, ale wrażliwość na kolor nie są cechami stałymi, mogą zanikać i rosnać. Zatrącenie świadomości, znaczenia barwy w obrazie, tego podstawowego elementu malarstwa w XIX w., i to wśród naprawdę elity, ilustruje rozmowa zanotowana przez Goncourtów. Jeden z braci spotkał Renana, który zaczął mu wyluszczać, że Ary Scheffer i Delaroche są niewątpliwie najwybitniejszymi malarzami XIX w. bo wyrażają w pięknych kształtach myśli i uczucia wzniosłe. Goncourt miał żywy stosunek do malarstwa, kochał malarstwo XVIII w., odkrywał japoński drzeworyt, interesował się Manetem i naturalnie nie znosił obu tak sławnych wówczas malarzy. Spytał na to Renana czy zechce mu powiedzieć jakiego koloru jest obicie w jego sypialnym pokoju. Renan nie mógł odpowie-

2. To słowa S.T. Coleridge'a zacytowane przez Brzozowskiego w „Pamiętniku”. Przypisek późniejszy.

dzieć na to pytanie, bo koloru obicia nie pamiętał. Wtedy Goncourt zwrócił mu uwagę, że o malarstwie mają prawo wypowiadać się jedynie ludzie, dla których kolor istnieje. Ta anegdota, nie wiem czy dokładnie powtórzona, jest bardzo charakterystyczna. Delaroche, współczesny Delacroix, malował sceny historyczne, które zrobiły duże wrażenie na młodym Matejce. Malował portrety Adama Czartoryskiego i Zygmunta Krasińskiego, cieszył się wielkim powodzeniem i sławą. Z natury przyjazny Delacroix, który niechętnie mówił źle o kolegach, wyrażał się jednak o Delaroche'u, że maluje woskiem i atramentem. Otóż właśnie ten antykolorysta i arcytematowiec zarazem, z Ary Schefferem, przyjacielem Krasińskiego, który znów malował szarymi sosami, arystokratyczne i konieczne arcywzniosłe twarze — byli bożkami jakże wielu intelektualistów i możnych XIX w.

Kiedy mowa o teoriach malarstwa, o takich czy innych koncepcjach malarskich, które żywiły świat malarski XIX wieku, od romantyzmu Delacroix poprzez realizm Courbета, poprzez naturalistów, Maneta, impresjonizm itd. należy wspomnieć o Corot, jak o pozycji całkiem osobnej. Kiedy przy nim mówiono o teoriach malarskich, o tym jak malować należy, Corot zżymał się, nie rozumiał potrzeby takich rozmów: „to o wiele prostsza rzecz malarstwo” i malował spokojnie dalej. Ale na tle XIX w. Corot jest chyba jedynym tego rodzaju wypadkiem, malował jak ptak śpiewa. Jeżeli patrzymy na jego płótna od młodości do późnej starości, od wczesnych i jakby już doskonałych płócien włoskich z młodości do wspaniałych portretów i pejzaży malowanych w starości, mamy wrażenie, że ten człowiek miał zawsze absolutny zmysł malarski. Co roku przez wiele dziesiątków lat spędzał lato na wsi, malował z fajeczką w ustach małe pejzaże, a potem kiedy wracał jesienią do pracowni z tych małych pejzaży komponował swe obrazy, i mawiał, że wtedy wszystkie ptaki Francji śpiewają w jego pokoju. Nikt w XIX w. nie miałby prawa, tak jak Corot, powtórzyć słów Dürera: „Czym jest piękno, nie wiem. Prawdziwa sztuka tkwi w naturze, kto ją może z niej wydobyć ten ją posiada. Im bardziej dzieło twoje zgodne jest z życiem, tym jest lepsze. Nie wyobrażaj sobie, że mógłbyś zrobić cokolwiek lepszego niż to co Bóg stworzył. Z siebie samego człowiek nie może wykonać żadnego dobrego obrazu, ale jeżeli długo badał przedmiot i cały nim nasiąknął, to sztuka tak zasiana przyniesie owoc i wszystkie skarby tajemne serca będą wyrażone w dziele, w nowym stworzeniu”.

Ale w XIX w., którego, chcemy czy nie chcemy, jesteśmy spadkobiercami, malarzy tego typu prawie że nie ma. Tacy

szczęśliwcy jak on nie potrzebowali tyle analizować, nie potrzebowali zdobywać z takim trudem świadomości malarskiej, oni ją mieli. Ale weźmy Degasa, Cézanne'a, Aleksandra Gierymskiego, co za uparta, nieprzerwana praca świadomości, praca krytyczna, inteligencji, prowadzona równocześnie z samą pracą malarską. Cézanne przed śmiercią jeszcze porównuje siebie do Mojżesza, który widzi Ziemię Obiecaną, ale wejść do niej nie może; Degas, który do śmierci jest rozerwany między tradycją linearną Ingesa i malarską Delacroix wystawia razem z impresjonistami i chce strzelać do nich jednocześnie za ich braki kompozycyjne, Degas, który obok obrazów rewolucyjnie barwnych ma portrety o holenderskiej ścisłości i wierności w wąskiej, ściśle walorowej gamie barwnej, ten Degas, zawsze niezadowolony z siebie, który jako starzec już patrząc na stopy swych rysunków powiedział skromnie: „Parę z tych rysunków zostanie”, przeżywa wszystkich współczesnych i ślepy z twarzą ociemniałego Homera, z rozwianą brodą błądzi po ulicach Paryża, półprzytomny, opuszczony, wtedy kiedy jego obrazy są już kupowane za bajorńskie sumy przez Amerykanów. Tak samo Gierymski, który w naturalizmie swoim graniczy z szaleństwem, maluje każdą cegłę z osobna i każde niemal ziarenko piasku w swych „Piaskarzach nad Wisłą”, a swój wspaniały obraz „W altanie” kraje na dziesiątki kawałków, tak że dzisiaj mamy z niego tylko ten mały wariant z Zachęty (czy nie spalony został przez Niemców?) i niektóre strzępy wielkiego płótna, Gierymski samotny i zgorzkniały umiera w Rzymie w domu dla umysłowo chorych. Ci trzej malarze są o wiele bardziej wyrazicielami ducha swej epoki niż Corot. Dlaczego wspominam o tych mistrzach, pisząc o pozornie błahych trudnościach technicznych naszej skromnej pracy? Dlatego, że widziałem już na twarzy niejednego artysty uśmiech wyższości, kiedy poruszałem sprawy trudności malarstwa, kiedy starałem się zainteresować lubiącego sztukę laika problematyką malarską. Problematyka, analiza malarska, walki konflikty, takich czy innych kierunków, zainteresowanie takimi sprawami do niedawna uważane było przez ogół w Polsce za dowód bezpłodności i braku talentu. To lekceważenie różnorodnych prądów i nurtów malarskich, to lekkomyślne i płaskie traktowanie wszelkiej pracy artystycznej, które wyrzuciło przez dziesiątki lat poza nawias społeczeństwa sztukę Norwida, które dotychczas otacza atmosferą chłodnego, obojętnego szacunku malarza tej miary co Gierymski — wpływa fatalnie na rozwój sztuki w Polsce. Jediną odpowiedzią na to musi być najbardziej wnikliwy, krytyczny stosunek do własnej pracy.

Artystów, borykających się z trudnościami, zaplątanych, jest bardzo wielu, ale na skutek braku uświadomienia lenistwa myśli czy zakłamania płynącego ze strachu przed przykrą diagnozą, z braku również czujnego malarskiego środowiska, które ostrzega i budzi, wielu z nich z trudnym do malarstwa podejściem zatrzymuje się po drodze, albo schodzi na manowce.

A czyżby ludzie genialni byli od tych problemów wolni? Co ma wspólnego geniusz z „łatwością”!

Tysiące ludzi, z większym lub mniejszym talentem, ginie wypełniając świat tandetą i pozorami sztuki z powodu braku krytycznego i ostrego spojrzenia na swoją pracę, braku metody, nie metody zręcznego machania pędzlem, ale metody wysiłku wewnętrznego. Ilość tych zgubionych, beznadziejnych i przeważnie nieszczęśliwych artystów jest od początku XIX wieku specjalnie liczna, czy nie właśnie z powodu zagubienia poczucia na czym polega *istota* malarstwa, oraz na braku szkoły w tym istotnym, głębokim znaczeniu, zastąpionej akademiami, coraz liczniejszymi i coraz bardziej fałszującymi naukę o malarstwie.

W *Drodze*, Jerozolima, 1943

O PRZERWACH W PRACY

Podczas przerw można zrobić pewien większy lub mniejszy postęp w *świadomości*, ale przy powrocie do pracy jest się zawsze zaskoczonym na nowo tym, że niezależnie od postępu, w *świadomości* — praktycznie w samej realizacji jest się *cofniętym*. Malarz musi zaczynać *na nowo* i to nawet nie tam, gdzie swoją pracę urwał, ale o wiele bardziej wstecz. Jeżeli malarz tej prawdzie poddać się nie zechce, i ulegnie złudzeniu, że postęp w *świadomości* to jest już postęp w samej zdolności realizacji, skazuje się na bez porównania dłuższą drogę, na szkodliwe złudzenie, które jest świadomym czy nieświadomym *zakłamywaniem się*, niszczeniem z trudem zdobytych podstaw pracy, czasem na zawsze.

Tak częste wykańczanie się malarzy polskich, powolne, ale niechybne cofanie się kiedyś uzdolnionych artystów, pochodzi właśnie z tego, że przyjmują oni swoje własne przeżycia wewnętrzne za przesłanki, pozwalające im na *skok* twórczy w realizacji, na przedwczesny skok ponad cały szereg nieprzepracowanych etapów.

Te przeskoczone etapy wymagają czasu, który się nie liczy, wiele potu, trudu, zupełnie nieraz zdającego się bezpłodnym, z którego świadomie czy podświadomie próbujemy się wymigać. Im szybciej malarz umie się *upokorzyć*, ustalić znowu swoje rzeczywiste cofnięte miejsce i z tego właśnie miejsca bez pośpiechu rozpocząć nową pracę — tym szybciej będzie w stanie się wydobyć ponad już raz osiągnięte przedtem rezultaty.

Ale na każdy krok następny trzeba jeszcze sobie nakładać hamulce w tempie posuwania się, cały zaś nacisk kłaść jedynie

na wzmaganie się *temperatury pracy*, jej ciągłości, narastania jakościowego (zależnie od jednostki i etapu, to większej to mniejszej *ilości* pracy, godzin pracy i ciągle zmieniającej się techniki, nie tylko techniki pracy ale techniki życia).

We Francji chyba ginie o wiele mniej talentów, kiedy u nas marnują się one prawie z reguły, bo od Poussina przez Davida, Delacroix, Degasa, Cézanne'a i tylu innych jest we Francji stale wzbogacana i pogłębiana tradycja „wiedzy tajemnej”: *jak* pracować, nie tylko w tym powierzchownym znaczeniu zręczności wykonania, ale w sensie głębokiego „oddechu” malarzkiego, związku między wizją a *realizacją* tej wizji.

We Francji nie istniał nigdy przesąd, popularny w Polsce, że malarz ma prawo być głupi.

O SKOKACH I LOCIE

„Na to żeby coś osiągnąć nie wystarczy iść, trzeba lecieć”.

Żywot św. Teresy z Avili

Pisałem o szkodliwości pośpiechu i fałszywych, niszczących skokach, tym niemniej nie widzę, by można dojść do czegokolwiek *bez* skoku. Skok jest właśnie słowem, które najbliżej wyraża to co się przeżywa w chwili kiedy przychodzi moment twórczości, moment wizji, zmiana błyskawiczna stosunku do pracy, którą nagle rządzić zaczyna inne całkiem prawo; z miarowej, mogącej być prawie logicznie wyrachowaną trasy wysiłku powolnie rozgrzewanego i rozszerzanego, w obroży rachunku i różnych hamulców — artysta jest nagle wyrwany, *nie dlatego, że chce*, a dlatego, że nie może się oprzeć pewnej sile w nim działającej.

Jeżeli ten skok nie jest musem wewnętrznym należy się go wystrzegać.

I nagle wszystkie formy wypracowane nie przeze mnie tylko, ale przez łańcuch tradycji, przestają być aksjomatami, skaczymy naprawdę w niewiadome: to, *co* widzimy, *jak* widzimy, to jak próbujemy realizować nasze widzenie, jest nieraz zupełnym przeciwstawieniem naszego dotychczas zdobytego doświadczenia, techniki pracy. „Każdy artysta jest trochę jak Lope de Vega” — mówi Théophile Gautier — „który w momencie gdy pisał swe komedie, zamykał przepisy na sześć kluczy — *con seis llaves* — i w ogniu pracy, świadomie lub też nie, zapominał o systemach i paradoksach”.

Przykład z mojej pracy: miesiącami pracuję analitycznie. W miarę podnoszenia się ostrości widzenia, precyzji oka, analiza staje się bardziej dokładna, ilość barw i odcieni wzrasta do tego stopnia, że przychodzi chwila gdzie wyczuwam *bezgraniczność* tego wzrostu, między np. ugiem i sieną paloną wiązanyymi mniej lub więcej z czarną i białą farbą; bezgraniczność pokrewnych to cieplejszych to zimniejszych odcieni; rozkładanie barwy na plamy cieplejsze i zimniejsze staje się coraz bardziej precyzyjne, z drobnego przecinka przechodzę na plamkę, z plamki na kropkę coraz mikroskopijniejszą. (Gładka ściana szara na małym płótnie Veermera w Louvrze, „Hafciarka”, widziana przez lupę, przedstawia serię kropek wtopionych jedne w drugie, cieplejszych i chłodniejszych). I wtedy właśnie, kiedy odwrócony od jakiegokolwiek innego zadania, jestem zanurzony w ten bezgranicznie w głąb rozszerzający się świat odcieni barwnych, kiedy po mniej lub więcej długim trudzie wciąż na nowo odkrywam, że kilka farb na palecie dać nam może miliony kombinacji barwnych, wtedy nagle (im później tym lepiej) przychodzi wręcz przeciwne widzenie świata otaczającego — syntetyczne. Zaczynam operować nie plamką, ale wielką plamą, płaszczyzną, działaniem nie drobnych, oddzielnych wycinków, które łączę przez rysunek i raczej *rozumowe* wiązanie w całość, ale zestawieniem kolorów i form, które tak się wiążą, że nie ma rysunku oddzielnego od barwy, ani barwy oddzielonej od rysunku, że każda plama ma formę, że forma jest organicznie scalona z rysunkiem i barwą, że forma ta jest naturalnie, *odruchowo*, podporządkowana kompozycji całości, że to co się przed chwilą wydawać mogło najdzikszą deformacją, staje się jedynie wiernym wyrazem mojej wizji, przeważnie odbiegającej całkowicie od fotograficznego naturalizmu. (Ale to jest czysto indywidualne; u innych malarzy wizja może być w zupełnie innym, nieskończenie bliższym lub dalszym, związku z naturalizmem).

To Manet powiedział, że z każdym nowym obrazem ma wrażenie, że rzuca się w przepaść. To jest właśnie ten skok, ten niebezpieczny lot, o którym pisze: do ostatniej chwili nie wiemy czy mamy skrzydła, które nas uniosą, czy runiemy w przepaść.

Znamy rysunki Cézanne'a akademickie, uczniowskie, jeszcze z Aix przed jego pierwszym wyjazdem do Paryża: ostry naturalizm, rysunek poprawny i wierny. Trudno uwierzyć, by ten sam człowiek był autorem późniejszych rysunków, portretów, martwych, pejzaży, autorem *baigneuses*. Różnica polega na

tym, że w aktach młodzieńczych Cézanne był jeszcze pokornym uczniem, pozbawionym wizji, a w późniejszych dziełach swoich widział syntetycznie, własnym jedynym spojrzeniem, otaczającą go rzeczywistość.

Auguste Bréal, malarz i autor książki „Cheminement”, kolega z akademii Matisse’a (obaj byli uczniami Gustave Maureaux, razem z Rouaultem i Marquetem), opowiadał mi, że Matisse dochodził do swoich obrazów „błyskawicznych”, malowanych nieraz zaledwie parę minut, poprzez nieraz wielomiesięczną pracę nad naturalistycznymi, wypilowanymi płótnami — których zresztą nie pokazywał na wystawach. Sam widziałem na jego wielkiej wystawie w Paryżu, w 1931 roku, dwie wypracowane, po szkolarsku precyzyjne kopie z Ruysdaela i Chardina: ogromne płótno — mięsiwa, ryby, mózdzierz, kot. Trudno o bardziej sprzeczne jego stylowi podejście do malarstwa. Zresztą płótna te właśnie, o których Bréal mówił mi z zachwytem, zrobiły na mnie wrażenie głuchych (*empâtées*), właśnie tym różniących się od oryginałów, że brakowało im tej dyskretnej, wspaniałej wibracji barwnej, którą cechuje każdy obraz Ruysdaela, i każdy obraz Chardina; brakowało im również matissowskiej dźwięczności najlepszych płócien tego nierównego, ale wielkiego malarza.

Jeżeli chodzi o mnie, długo męczyła mnie ta dwoistość podejścia — jedno analityczne, rozumowe, wyrastające z tradycji Holendrów i do pewnego stopnia z pointillistów i drugie, wariackie, dla siebie samego nieoczekiwane — prawdziwy skok w przepaść. Widziałem w tym brak scalonej indywidualności, jakieś rozdwojenie psychiczne, które próbowałem sztucznie przezwyciężyć bez żadnego zresztą rezultatu. Z czasem skonstatawałem jednak to samo zjawisko nie tylko u malarza tej miary co Matisse, ale nawet u jednego z największych — u Goyi. Wystarczy popatrzeć na obrazy Goyi w Prado. Jego chłodne, mistrzowskie portrety wielkich dam, dostojników, królów i kardynałów — są malowane do tego stopnia gładko, że nie wyczuwamy położenia pędzla, klasyczne w ułożeniu i w cudownym „dopiłowaniu” każdego szczegółu, w materialności przedmiotu, uwzględnieniu kolorów lokalnych, czujne w z góry przewidzianej gradacji walorów. Obok tych portretów, w źle oświetlonej sali bocznej wisiały w 1930 roku obrazy tegoż Goyi tak całkowicie różne, że trudno było uwierzyć, by mógł je ten sam człowiek namalować. Sceny z wojen, dzikie sceny czarownic, malowane „błyskawicznie”, w uniesieniu, tak że widzimy każde pociągnięcie pędzla, kontrasty barwne tak brutalne, że prawie

sutinowskie, przy lekceważeniu koloru lokalnego, materii przedmiotu, tak, że niektóre z płócien robią wrażenie prawie że abstrakcyjnych zestawień barwnych.

U większości malarzy to przejście od płócien, które cechuje przede wszystkim wysokie rzemiosło malarskie, do płócien wizjonerskich, jest nie tak widoczne, nie tylko na płótnie, ale nawet w samym procesie pracy bywa nieraz prawie że nie do uchwycenia powolnym, bez zrywu przeobrażeniem.

Ale weźmy chociażby powiedzenia Cézanne'a, jego kult mistrzów: „czuję się dzieckiem, prowadzonym za rękę, kiedy patrzę na mistrzów w Louvrze”, a jednocześnie: „wobec natury musimy zapomnieć o wszystkich mistrzach i dojść do tego wrażenia jakbyśmy byli pierwsi, którzy widzimy naturę”. Tu znowu jest ten sam zryw, inaczej wyrażony. Zryw w jedyny, własny świat widzenia.

Trzeba nie bać się — jak ignoranci i ludzie bez indywidualności — nawet zatracać siebie w studiowaniu natury, w uczeniu się mistrzów przeszłości i trzeba przyjąć to wszystko jako jedyny punkt wyjścia, jako odskocznię do tym dalszego i śmielszego kroku w niewiadome. Im więcej artysta jest zdolny „nasiąknąć” naturą a równocześnie zdobyć doświadczenie obiektywnej wiedzy o swoim rzemiośle i rozwijać swoją wrażliwość i dar rozróżnienia — tym większą operuje siłą w chwili skoku.

O WIZJI I KONTEMPLACJI

„Malujemy tylko procent od kontemplacji”.

Norwid

Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia sływa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiegokolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawnia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętem bez wizji, czy prawie bez wizji.

Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi, a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego co św. Jan od Krzyża nazywa „contactus Dei”. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinienby się nad tym zastanowić. Sprawa techniki modlitewnej, metody, jak się doprowadzać do tych wyższych stanów modlitewnych, była rozpracowywana przez mistyków przeróżnych religii. Nigdy głębiej tej sprawy nie badałem, ale wystarczy przeczytać „Żywot” św. Teresy hiszpańskiej, albo jeszcze bardziej „Skrót doktryny mistycznej”

św. Jana od Krzyża, wydany w St. Maximin, żeby zobaczyć jak wiele ta lektura może dać malarzowi. Ten suchy podręcznik, pisany stylem prawie że podręcznika gimnastycznego, jaką może być pomocą w rozróżnieniu u siebie istotnych i sztucznych, złudnych, wmówionych uniesień i natchnień, dających w rezultacie sztukę mętną i zafalszowaną. Chcę być dobrze zrozumiany: nie chodzi mi wcale o sztukę religijną, w tym znaczeniu, w jakim to słowo zwykle jest rozumiane. Chodzi mi o sztukę w ogóle, w odróżnieniu od nie-sztuki, od tego wszystkiego co pod pozorami efektów, sztuczek, oryginalności, albo zwykłego naśladownictwa udaje takie czy inne formy sztuki. Chodzi mi o sztukę równie Dürera jak Cézanne'a, Degasa czy Gierymskiego.

Zdaje mi się, że drogi do natchnienia są niezmiernie różne, że nie ma tu i nie może być teorii i metod obowiązujących, że każde *nowe* doświadczenie wyrasta z niezliczonych nowych kombinacji z czucia, geniuszu, świadomości, pracy (jeżeli chodzi o natchnienie religijne iluż mistyków było podejrzanych o herezję); niemniej jednak *poznawanie* dróg przeróżnych, wnikanie w ten mechanizm twórczy, który stany te przybliżał u innych na innym, wyższym planie, może nam pomóc i pracę naszą oczyścić i pogłębić. Artyści, budujący wszystko na talencie, czekający po kawiarniach na natchnienie, nie związani świadomością i żadną głębszą tradycją, jakże łatwo tracą możność jakiegokolwiek rozwoju, depczą w miejscu, a więc cofają się.

To Norwid powiedział, że malujemy procent od kontemplacji. Przemysłenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a np. kontemplacją cézannowską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą znaleźć możemy w literaturze mistycznej. Ale kto ją czyta? Księża, zakonnicy, może psychologdy i patolodzy, dla których sztuka jest przeważnie światem obcym — malarze nie czytają wiele, albo jeżeli czytają, to na pewno nie mistyków.

LENISTWO PŁODNE

Nietzsche powiedział, że człowiek jest na początku wielbłądem, potem lwem, a potem dzieckiem. Chyba, że płodne lenistwo jest zamkniętą księgą dla wielbłądów. To tyczy lwów i dzieci. W życiu ta kolejność uszeregowania Nietzschego wielokrotnie zmienia się i płacze. Człowiek jest już lwem czy nawet dzieckiem, a potem znów staje się wielbłądem, ale są zdaje się ludzie szczęśliwi, którzy nigdy „wielbłądzich” okresów nie przeżywali i może przeżyć nie potrzebowali.

Wiedza o lenistwie płodnym, to dla artysty chyba jedna z najważniejszych — jeżeli nie jest dana — może z najtrudniejszych. Musi być ciągła, ostra świadomość, chociaż nawet i to nie zawsze pomaga; musimy być nieustannie, podświadomie, instynktownie czujni, żeby płodnemu lenistwu nie dać się przerodzić w lenistwo jałowe, które zamiast wzbogacać, osłabia i przekreśla wszelką realizację.

Na etapie wielbłąda praca najbardziej pozornie jałowa, wszelkie noszenie ciężarów, jest lepsze niż lenistwo, bo lenistwo jest wówczas bezmyślne i pograża tylko głębiej w nicość. Czujemy to wtedy dobrze i chcąc nie chcąc idziemy trudną, pozbawioną radości, drogą wielbłąda. Ale zmęczeni i jakby nasiąknięci, jakby oczyszczeni naszym wysiłkiem wychodzimy z niej już bardziej zdolni do większej czujności, temperatury, wrażliwości. Obserwacja przestaje być wówczas wyłącznie aktem woli, muskułów, więc przymusem, staje się po mału odruchem, potem zaś drugą naturą, wtedy dopiero można mówić o lenistwie płodnym, wtedy dopiero dzień beczynny bywa właśnie już norwi-

dowskim o d - p o c z y n k i e m i z dna swej beczynności człowiek wraca do pracy wzbogacony, z naładowanymi akumulatorami. Człowiek zdolny do takiego lenistwa ma jeden grożący mu „spad”, jedno niebezpieczeństwo: skłonność do *przeciągania* tego stanu, bo jest to stan szczęśliwy. Ale to szczęście jakby biernej kontemplacji, gdy się je przeciąga w miarę czasu niepostrzeżenie traci siłę wibracji, ostrość wrażliwości, rozsypuje się lub błednie. Każda próba realizacji jest tak najeżona trudnościami, tak grozi nam zawsze konieczność przechodzenia przez martwe pola i powrót do stanu wielbłądziego, gdzie tracimy smak pierwszego przeżycia, które nas do pracy tej pchnęło, nas zapłodniło, że mamy pokusę jeszcze i jeszcze cofać się w bierność. Dlaczego się męczyc, kiedy jesteśmy szczęśliwi najprościej leżąc na łóżku i kontemplując na suficie cień padający od stalugi. Ta zdolność do biernej szczęśliwości niektórych artystów doprowadza w ostateczności do uwiadu bezpłodnego, właśnie tego stanu, który szczęśliwość tworzył. Tu ratuje tylko *niezależność wewnętrzna od przyjemności czy też cierpienia*, charakter albo żywioł twórczy, który nam nie daje spocząć choć tego pragniemy.

Właściwie taka beczynność płodna to sen z otwartymi oczyma, to stan o pozorach tylko odpoczynku: więcej niż kiedykolwiek czuwa instynkt twórczy, czuwają te w kłębek zwinęte *facultés en eveil*, żeby się rzucić na pierwszą zdobycz, żeby znowu skoczyć z całym rozpędem i jednocześnie z całą zimną *rachującą* świadomością.

Artysta, naprawdę nasiąknięty pracą i myślą o pracy, wykorzystuje wszystko. Nie ma takiej pustyni, nie ma tak szarego, nikłego otoczenia, gdzie by nie odkrywał skarbów dla swej wrażliwości. Kiedy Gauguin wyjechał malować na Tahiti — Renoir miał powiedzieć „nie rozumiem dlaczego on wyjeżdża tak daleko, czyż nie można malować w Bagnolles?”.

Stary Delacroix mówił, że po dniu pracy wystarczy mu dla pełnej szczęśliwości zagrać w karty z dozorcą domu z naprzeciwka. Wiem, że to jest tylko *pewna odmiana* artysty, że byli inni, że Chateaubriand, że Byron byli żarci nudą i musieli mieć ciągle nowe i ostre wrażenia i przeżycia, które ich nigdy nie mogły nasycić. Byli oni również wielkim artystami — ale jakże wydają mi się bardziej godni naśladowania i czci: skromny Delacroix ze swoją starą służącą Jenny, stary Cézanne wprzęgnięty w swój trud nieprzerwany, w zapadłej francuskiej prowincji.

Część III

PARYŻ 1947-1960

TŁO PARYSKIE

„Zrozumiałe jest aż za bardzo z jaką łatwością musieli się ześlizgnąć w atonię ludzie, którzy widzieli następujące po sobie dynastie, ruinę miast, zniszczenie handlu, rozproszenie rodzin, rzezie ludzkie. Kiedy się widziało dwa czy trzy razy orszak jakiegoś księcia tatarskiego, który wkraczał, by ściąć głowę swemu poprzednikowi mongolskiemu, tiurkskiemu czy arabskiemu, który znów to samo uczynił ze swoim poprzednikiem, i kiedy wskutek tych wydarzeń przeszło się przez tyleż rozmaitych sytuacji; gdy się jak Saadi było wolnym człowiekiem, potem żołnierzem, potem więźniem chrześcijańskiego wodza feodalnego, gdy się pracowało jako robotnik ziemny przy fortyfikacjach księcia Antiopii i ostatecznie wróciło pieszo z powrotem do Farsu i Szirazu — jakże łatwo przyjąć, że nic z tego co istnieje nie jest rzeczywiste, a przynajmniej nie jest warte przywiązania. Trwałość związków daje im dwie trzecie ich wartości; niestałość w miarę czasu powoduje obojętność. Sceptycyzm ogromny ogarnął z tego powodu już wcześniej zachód umęczony”.

Ten ustęp jest z książki Gobineau „Religions et philosophies dans l'Asie Centrale”, znalazłem ją przypadkowo w antykwarni teherańskiej, szukając danych o Szytach i Sunnitach.

Do Teheranu dotarłem w 1942 roku z armią polską z ZSSR, książkę tę doniosłem przez nasze obozy w pustyni irackiej, przez Palestynę, Egipt, kampanię włoską aż do Paryża i mam ją dotychczas. Choć nigdy nie byłem człowiekiem moźnym, jak Saadi, i nie pracowałem przy fortyfikacjach księcia Antiopii, te strony Gobineau przeżyłem prawdziwie jak coś własnego nie

w Teheranie, ale dopiero tu, w Paryżu, dokąd w 1945, po wojnie, przyjechałem z Włoch.

W tym pierwszym powojennym okresie Paryża tkwiłem jeszcze w gorączkowej pracy (taką pracę nazwałby Puszkina *myszynaja biegatnia*). Wracałem nie raz myślą do tej strony z Gobineau: Paryż zdawał mi się złudą, ileż razy biło we mnie to uczucie nierzeczywistości świata.

Parę z tych ówczesnych przeżyć zanotowałem w tamtych czasach. Może bardziej niż to, co mógłbym dzisiaj napisać wyrażają one warunki psychiczne, w których wówczas tkwiłem¹.

„Szedłem przez Pont Neuf. Była mgła, nie niebieska, jak często bywa w Paryżu, ale szara, prawie londyńska. Ciężka kopała Instytutu, koloru sadzy, wynurzała się znad starych, szarych domów, na tle szarego nieba. Domy na wyspie były także szare, jeden z nich najeżony cienkimi, żelaznymi rusztowaniami wyglądał jak odrutowany garnek. Przecież przez ten sam most — przypomniałem sobie — wyjeżdżał Sułkowski do Egiptu razem z Venturą, wyjeżdżali karetą tuż stąd, z domu Breguet'ów na 39, Quai de l'Horloge. W tym domu, widocznym z mostu i zbudowanym w 1610 roku, zamieszkałym dzisiaj przez Daniela Halévy, w pokojach zawieszonych obrazami Rousseau, Cézanne'a, Degasa i Gauguina, w wąskich przejściach i klitkach zawalonych książkami, nie zachował się po nim nawet ślad wspomnień. Gdy Sułkowski przejeżdżał po tym właśnie moście, złamał mu się dyszel karety. Powiedział wówczas: 'Już widać nie wrócę z Egiptu'. Nie wrócił.

„Szedłem mostem zmęczony, bez myśli. Ostatni skrawek Cité, ogród pod mostem, wrzynający się ostrym klinem w Sekwanę, był prawie zatopiony. Drzewa ogrodu dotykały wody, konary ich miały kolor kopały Instytutu, stała tam również stara, niska o połamanym pniu, podparta kijami wierzba płacząca.

'Wierzby płaczące na brzegach Sekwany...'

„Stała nad falą gęstą, nieprzezroczystą, barwy matowej, szarozielonej. Krótkie, ciężkie fale szły szybko i burzliwie. Patrzałem na miasto odruchowo, półświadomie notując zestawienia czerni, szarości i odbijającą od tych szarości głuchą zieleń szybkich fal narastającej Sekwany.

„Nagle odczułem jakby bez udziału świadomości, że Paryż już umarł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że patrzę na falę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, zatopi.

¹ „Groby czy skarby”. *Kultura* Nr 5, 1948.

„Innego dnia śpieszyłem po moście de la Tournelle z Biblioteki Polskiej, z wyspy Św. Ludwika. Na szczycie gmachu, na przeciwnym brzegu błyskały wielkie szyby restauracji de la Tour d'Argent. Zamknięto ją po *Libération* na jakiś czas, miała jakoby być zbyt gościnna dla Niemców. Jest już otwarta z powrotem, jedna z najdroższych restauracji Paryża, ale w tejże Tour d'Argent (musiała chyba wyglądać inaczej i o wiele skromniej) przyjaciele Mickiewicza wydali w roku 1855 obiad na jego cześć, gdy wyjeżdżał do Konstatynopola, zaledwie dwa i pół miesiąca przed śmiercią. Na tle niebieskiego nieba w świetle ciepłego, prawie wiosennego dnia styczniowego, w delikatnie niebieskim i mglistym oparze wyrastała znad ciemnych konarów drzew Notre-Dame, liliowa koronka. Tylko wysoka wieżyca-igła zbudowana dopiero przez Viollet-le-Duca w połowie XIX wieku, gdy restaurował świątynię zmasakrowaną w czasie rewolucji, była ciemnoszafirowa. Cały pejzaż tak delikatny w cieniach i światłach różowo-niebieskich był aż nierealny — znów przeszło mnie dziwne wrażenie: ten pejzaż nasiąknięty francuskimi i polskimi wspomnieniami, nie istnieje w rzeczywistości, może za chwilę się rozwiąć, *to przywidzenie*.

„Skąd tego rodzaju przeżycia? Wracam na Pont Neuf, nawet nie widać by domy były specjalnie zniszczone, wyższy poziom wody na Sekwanie jest zjawiskiem banalnym i częstym; wracam na Pont de la Tournelle, koronka Notre Dame wyglądała nie inaczej w 1924, gdy ujrzałem ją po raz pierwszy jako zjawisko kamienne, najbardziej trwałe, prawie wieczne.

„Gdybym był Błokiem, napisałbym może wiersz w rodzaju „Scytów” i jeszcze czułbym się prorokiem, ale nie czując się poetą ani prorokiem zacząłem tylko wnikać w źródło tych przeżyć. Zdruzgotana Warszawa i jej trupy — Paryż, który się nie bronił, ten Paryż „przywidzenie”, te katastroficzne teorie, z którymi co chwila w rozmowach, pismach, w książkach stykałem się, bierny defetyzm, z którym te teorie przez bardzo wielu wówczas były przyjmowane — te moje wizje ginącego Paryża to były formy zarażenia, zarażenie to działało na grunt podatny, za dużo zniszczeń miałem za sobą”.

Czytając ten tekst, kilkanaście lat temu napisany, stwierdzam jak bardzo inaczej dzisiaj widzę Paryż. Aura powojenna, katastroficzna, rozplynęła się w troskach codziennych, planach na najbliższe miesiące. Jeden Malraux czasami zdobywa się na akcenty apokaliptyczne — ale i one pachną retoryką.

Co do mnie, dopiero powrót do malarstwa i do pisania dał mi znowu poczucie rzeczywistości dnia powszedniego. Z tego co namalowałem przed wojną nie zostało prawie nic. Trzy domy w Warszawie, w których była przeważna ilość moich płócien, zostały spalone, zginęły również stopy notatek i dzienników, zacząłem wszystko — mając pięćdziesiąt lat — od początku.

Teksty, które zamieszczam w tej części książki były, z paru wyjątkami, drukowane w „Kulturze”. Pisałem je na marginesie mojej pracy malarskiej, lektur i wystaw paryskich od roku 1947 do dzisiaj.

RAJ UTRACONY

Ludwikowi Heringowi poświęcam

Umarł Pierre Bonnard.

W dniu, gdy nadeszła wiadomość o śmierci malarza, dzienniki paryskie umieściły datę jego urodzenia i kilka zdawkowych frazesów że był „malarzem światła”, że robił ilustracje do Verlaine’a, Mirbeau, Gide’a. W dniu jego pogrzebu znalazłem zaledwie parę mikroskopijnych notatek. To wszystko. Były rzeczy tego dnia ważniejsze: przede wszystkim problem *ravitaillement*, sprawa mięsa, które nie dochodzi do Paryża w dostatecznych ilościach, a także wymiana telegramów i pism między Stalinem i Bevinem. I tyle innych spraw bieżących.

„Czy Francuzi dzisiejsi *nie rozumieją*, kogo stracili?” — myślałem. Bo Bonnard *w istocie* jest „nieaktualny”. Bonnard to przeszłość, to naprawdę i dla Francuzów „raj utracony”.

Ale po głupich i zdawkowych pierwszych notatkach dzienników, już w tygodnikach posypały się artykuły i wypowiedzi o nim. Georges Braque w krótkim wywiadzie rzucił o nim jedno zdanie, które zbiega się z tym, co chciałem poruszyć w związku z Bonnardem: *Sa joie de vivre était le signe de son époque. Ce n'est peut-être pas celui de la nôtre.* (Jego radość życia była znakiem jego epoki, nie jest może znakiem naszej).

Nie wiem, czy był malarz współczesny we Francji, do którego bardzo liczni malarze polscy mieli stosunek tak żywy. Nie tylko powiedziałbym zachwytu, ale jakiejś serdecznej czułości. Wiele powodów złożyło się na to, że właśnie malarstwo Bonnarda

miało w Polsce tylu fanatyków. Przez długoletnią przyjaźń, która łączyła go z Pankiewiczem, na pewno najwybitniejszym w Polsce pedagogiem malarstwa, dotarł on do Polski szybciej może i bezpośrednio niż do innych krajów. Dzięki Pankiewiczowi parę pokoleń malarzy polskich „odkrywało” Bonnard, a nie jeden z nas dzięki Bonnardowi od tegoż Pankiewicza w malarstwie swoim odszedł. Ich przyjaźń oraz *rozbieżne* drogi rozwoju ich malarstwa rzucają światło na szereg istotnych zagadnień sztuki francuskiego mistrza.

W wywiadzie do „Nouvelles Littéraires” (23.VII.1933) Bonnard opowiadał, że impresjonizm nie był dla niego wcale pierwszą rewelacją nowoczesnego malarstwa, był nią natomiast w roku 1888 Gauguin. Dzisiaj dziecko każde wie, że rozwój malarstwa XIX wieku szedł od impresjonizmu poprzez Cézanne’a, Seurata, Van Gogha i Gauguina, i że właśnie poprzez stylizację, „płaską” deformację Gauguina przeszedł do kubizmu. (Fauwizm był ruchem bardziej z Van Gogha wyrastającym).

Impresjonizm, malarska forma naturalizmu, wyprzedzał gauguinowską arabeskę, gauguinowską reakcję przeciwko naturalizmowi i jego *ligne abstraite*, która się genealogicznie wiąże nie z impresjonizmem, nie z Delacroix, ale z Degasem i Ingresem.

Historia sztuki traktowana „szkolnie” wprowadza w błąd, jeżeli zapominamy, że fale działania i wpływów kierunków artystycznych idą nieraz nadzwyczaj szybko jedne za drugimi, wjeżdżają na siebie, płaczą się, a w czasie są nieomal zupełnie jednoczesne, gdy w naszym wyobrażeniu wydają się nam rozdzielone dziesiątkami lat. Historycy ustalając kolejność nieraz sztucznie schematyzują dla większej jasności.

Młody Bonnard w Académie Julian w 1888 r., który miał wśród swoich kolegów Roussela, Vuillarda i Maurice Denis, nie znał wcale impresjonizmu i tą pierwszą rewelacją sztuki nowoczesnej było dla niego małe płócienko czy nawet deseczka (przywiózł ją do pracowni Maurice Denis), na której gwałtownymi kolorami było namalowane przestylizowane drzewo.

To było pierwsze odkrycie nowoczesności przez Bonnarda. Dopiero potem uczeń Académie Julian staje wobec impresjonizmu. Według własnych jego słów impresjonizm jest dla niego wyzwoleniem. Dlaczego na tę kolejność chcę zwrócić uwagę? Bo u Bonnarda już w całym pierwszym okresie jego twórczości w sposób najbardziej widoczny krzyżują się dwa wpływy, ale *ligne abstraite* Gauguina, drzeworyt japoński, czucie arabski, poprzedzają w czasie odkrycie kolorystycznej problematyki impresjonizmu. Najbardziej uwidacznia się to w jego afiszach,

ilustracjach sprzed 1900 roku. Wzwyżanie się w naturę poprzez odkrycie impresjonizmu wtapia malarstwo Bonnard w świat widzenia impresjonistycznego, a więc bardziej naturalistycznego, bardziej analitycznie czujnego wobec natury. Ale ten impresjonizm ma już za sobą wrażliwe i świadome czucie kompozycyjne. Gauguinowi zawdzięcza Bonnard, że obrazy jego tak rzadko bywają zupełnie czystym impresjonizmem.

W roku 1908 Bonnard poznaje Pankiewicza. Malarze się zaprzyjaźniają, w 1909 roku wynajmują na spółkę willę w St. Tropez, obok Signaca, i tam całe lato obok siebie malują. Od tego czasu aż do wojny 1914 spędzają razem lub w pobliżu siebie nie jedno wspólne lato nad morzem Śródziemnym, albo w Normandii. Przy całym szacunku i miłości dla Pankiewicza, uznaniu jego ogromnej roli w malarstwie polskim, nie chciałbym być dwuznaczny. Pod względem klasy malarskiej nie można stawiać na równi tych dwóch nazwisk. Zresztą w ogóle nie bardzo wiem, kogo można stawiać na równi z Bonnardem ze współczesnych mu malarzy, poza jednym Matissem i może przecież Picassem. Niemniej ci dwaj malarze spotkali się na przecięciu dróg i niewątpliwie mieli w pewnym okresie wzajemny wpływ na siebie. Przypominam sobie u Bernheima studium zatoki południowej Bonnarda sprzed 1914 roku, do tego stopnia pankiewiczowskie, że przyjąłem ten obraz za obraz Pankiewicza. Pamiętamy wszyscy „Pinie nad Morzem” Pankiewicza, w których znowu odnajdywaliśmy ślady bezpośrednich wpływów Bonnarda.

Dla Pankiewicza pierwszym wstrząsem malarskim (tak jak Gauguin dla Bonnarda) był Aleksander Gierymski. I to Gierymski „Solca”, „Żydówki z pomarańczami”. Gierymski przed-impresjonistyczny. Dało mu to na zawsze pasję do *qualité* malarskiej, wyrzucało go z akademizmu Gersona ku Vermeerowi, ku Wenecjanom, mistrzom Gierymskiego. Już impresjonizm dla Pankiewicza jest fazą przejściową jego twórczości, która następuje *po* inkubacji Gierymskiego, tak jak u Bonnarda *po* inkubacji Gauguina. Pankiewicz z ostatnich dwudziestu lat jego życia, coraz bardziej powraca do tych pierwszych swoich przeżyć do realizmu Gierymskiego, a dalej do coraz bardziej wyłącznego kultu klasyków, który w rezultacie daje swoisty neoklasycyzm niektórych jego płócien.

W latach 1907-1918 Pankiewicz przebywa swój okres burzy i naporu. Czego nie widzimy wówczas w jego obrazach! Prawie matisse'owskie „martwe” w brutalnych dźwięcznych kolorach, pejzaże hiszpańskie i kubizowane ulice Madrytu, gdzie znać że patrzył na Delaunaya, a nawet z nim w jednej pracowni (w Ma-

drycie) pracował, *pointes sèches* o linii przestylizowanej (chyba najslabsze grafiki Pankiewicza), a wreszcie kwiaty tak bonnardowskie, jak te które umieściłem w kolorowej reprodukcji na wstępie mojej książki o Pankiewiczu.

Koło 1918 roku Pankiewicz po powrocie z Hiszpanii do Francji spotyka Bonnarda i jak mi sam opowiadał zaraża go zestawieniami bardziej „czystymi”, oderwanymi, barwnych plam i barwnej znowuż arabeski.

Bonnard zaś wyrzywa go wówczas z pewnego schematyzmu linii, nawianego mu przez kubizm. Obaj „przerabiają” po swemu lata 1905-1914, lata wstrząsów i rewolucji artystycznych, które potem „działają” przez długi czas (fauwizm, kubizm, futuryzm).

Dopiero po 1918 roku Pankiewicz powoli zaczyna wracać do malarstwa bardziej spokojnego. Mistrzem mu najbliższym ze współczesnych staje się Renoir. Nawet położenie farby „porcelanowe” Renoira przypomina. Ale i wtedy jeszcze maluje bardzo bonnardowski *intérieur* Laurysiewiczów¹).

Pankiewicz w miarę lat coraz konsekwentniej oddala się od sztuki tzw. nowoczesnej z powrotem ku wielkim realistom XIX wieku, Courbetowi, Gieryskiemu, a bardziej jeszcze ku mistrzom Renesansu. Lubi wówczas powtarzać, że *rację* miał Vasari, gdy jako najwyższą pochwałę o obrazie mówił *come vivo*. Pankiewicz coraz bardziej klasycyzuje, zarzuca XIX wiekowi, że rozbił jedność malarstwa, „rozkładając” elementy malarskie, wywróciwszy ich kolejność klasyczną (rysunek, walor, kolor) i wskutek tego przekreślając rysunek w *klasycznym* rzeźbiarskim a nie malarskim tego słowa znaczeniu, likwidując walor naturalistyczny, światłości i kolor lokalny przez coraz bardziej dowolną transpozycję barw.

To w związku z „Colosseum” Corota (Louvre) mówił z zachwytem o „vermeerowskim dążeniu do absolutnego obiektywizmu” i o „syntetycznej plamie kolorowej, wyrażającej *jednocześnie* światło i przedmiot”. *Pankiewicz idzie od 1922 roku drogą diametralnie przeciwną linii rozwojowej Bonnard*.

W pracowni paryskiej Pankiewicza wisiał do jego śmierci malutki akt kobiecy Bonnard, szkic zaledwie. Kolor ciała w tonach cytrynowych i żółci neapolitańskiej z cieniami delikatnie szarymi i z kilkoma zielonymi plamami w głębi. Tych kilka plam, nie mających nic wspólnego z wiernością kolorowi lokalnemu, dawały widzowi to właśnie, co było esencją płócien Bon-

1. Zginął prawdopodobnie w Warszawie z jedyną, jako jakość i bogactwo, kolekcją Pankiewicza w posiadaniu Laurysiewiczów.

narda — nieoczekiwaną, odkrywczą i zawsze jedyną harmonię barwną. Tak samo rysunek tego aktu, dla laika dziecinny i niedołączny, był szczytem wyrafinowanej i radosnej czujności.

W *Bonnardzie, w przeciwieństwie do Pankiewicza, rozrasta się w miarę lat wątek abstrakcyjny*. Wyrasta on nie *obok*, nie *przeciw* impresjonizmowi (jak kubizm), ale z *pnia* wieloletniej pracy według założeń impresjonistycznych, palety bliskiej impresjonizmowi, tylko nieskończenie wzbogaconej (kubizm, odrzucając impresjonizm, paletę brutalnie *zubożył*), z barwnego dywizjonizmu i stosunku do koloru lokalnego coraz bardziej *wolnego*. Zaczyna rosnąć w płótnach Bonnarda bogactwo zestawień „czystych”, coraz bardziej dalekich transpozycji: świat czystej gry barwnej, barwnej arabskiej.

Rozwój ten nie idzie wcale u Bonnarda szybko. Nie ma w tym śladu nawrócenia czy wypierania się czegokolwiek. Jest genialne asymilowanie coraz to nowych pierwiastków i ciągle wzbogacenie swojej wizji.

Sięgam tu do własnych wspomnień. Chciałbym obrysować tło, na którym sam widziałem powolny wzrost sławy Bonnarda.

W 1924 roku, kiedy przyjechałem do Paryża razem z kapiłtami, kubizm był już wówczas na tyle modny w „postępowych kawiarniach”² a jego opinie na tyle obowiązujące, że powiedzieć o człowieku, o młodym malarzu, że jest impresjonistą, graniczyło ze zniewagą, że gdy o Van Goghu Picasso w rozmowie miał się wyrazić *c'est un voyou sentimental*³, natychmiast pilny krytyk niemiecki cytuje to jak pismo święte w tomiku poświęconym nowoczesnemu malarstwu z serii tanich wydań idących na cały świat.

W 1924 czy 1925 roku jeden z najbardziej wówczas głośnych krytyków paryskich pisze w związku z wystawą u Bernheima, Picassa, Légera i Bonnarda: „na wspaniałych Rolls-Royce'ie i Bugatti idą na czele wyścigu sztuki Picasso i Léger, darmo stara się za nimi nadążyć p. Bonnard na staromodnym trycyklu”.

Gdyby w owe czasy był na miejscu Bonnarda człowiek i malarz nie tej miary, mniej bystro wsłuchany we własną mu-

2. Mówię tu o kawiarnianych opiniach bez żadnej ironii. Dôme, czy Rotonda, czy Deux Magots, analogicznie z salonami XVIII wieku tworzyły opinie, odkrywały „geniuszów” szerzyły snobizmy i „obowiązujące” slogany wśród wielotysięcznej fali malarzy, dla których Francja była ojczyzną Cézanne'a, ojczyzną Poussina jak również Van Gogha i Picassa. Kawiarnie te były jednocześnie terenem spotkań ludzi ze wszystkich stron świata, przybyłych tu w imię malarstwa, *stwarzały ferment*.

3. „To sentymentalny łobuz”.

zykę wewnętrzną, nie tak czujnie wpatrzony w to co widział i przeżywał, mniej autentyczny i bezinteresowny poeta, starałby się na pewno „podciągnąć się” choć trochę do tego, co wówczas było modne, nowoczesne, „rewolucyjne”. Ale Bonnard, gdy go pytano o jego stosunek do sztuki nowoczesnej, odpowiadał skromnie, a może prędzej filuternie, ukrywając się przed reflektorami wywiadów i reklam: *je ne suis qu'un pauvre impressioniste!* (jestem tylko mizernym impresjonistą).

Ale w rozmowie z Pankiewiczem (nie jestem w stanie ustalić daty tej rozmowy, o której mi Profesor mówił w 1935 r. — przypuszczam, że były to już lata późniejsze) Bonnard rzuca nagle zdanie które wywołuje kategorię protestu Pankiewicza: *C'est la peinture abstraite qui sauvera la peinture* („to malarstwo abstrakcyjne uratuje malarstwo”).

W płótnach Bonnarda uderzają coraz bardziej wyszukane zestawienia barwne. Trzeci wymiar, coraz nieoczekiwanej transponowany na kolor wyłącznie, wymaga wielkiego zżycia z płótnem, by być wyczuwalnym dla widza, materia przedmiotów nieraz się dematerializuje i ginie zupełnie w tej transpozycji.

Pierwsze wrażenie obrazów Bonnarda to zachwyt zestawień barwnych, dopiero potem przychodzi zastanowienie: ta płaszczyzna niebieska czy to suknia kobiety? A może góra? Ta forma za obrusem białym w czerwone kratki — to ręka kobiety, czy może kot? Dopiero po dłuższym zżyciu się z płótnem wszystko w obrazie staje się jasne, czujne i mądre w kolorze i formie.

Kolor lokalny w ostatniej epoce Bonnarda jest przesuwany, zmieniany, przenoszony na coraz to nowe zależne od tonacji całości, nieraz przeciwne sobie tony.

Donnez-moi de la boue, j'en ferai un corps de Venus — („dajcie mi błota zrobię z tego ciało Venus”) — miał powiedzieć Delacroix. Jakich brązów ciemnych, jakich tonów cytrynowych, fioletów i różów używa Bonnard dla swoich Venus w łazienkach!

Działanie barwne jest coraz bardziej dla Bonnarda czymś równie konsekwentnym i niechybnym jak matematyka. *Świadomie* odwraca walory, *świadomie* gubi wszelkie poczucie materii, by odkryć jeszcze i jeszcze nowe kombinacje barwne. Chyba żaden malarz na świecie nie stworzył tej gamy fioletów, od fioletów prawie szafirowych do fioletów prawie rudych i czerwonych. Ale wbrew całej „abstrakcyjności” logiki gamy barwnej te kombinacje były zawsze zrośnięte z rozkoszą doznawania otaczającej go natury. Nigdy od tego doznania nie oder-

wane. Dlatego też obrazy jego nie dawały nigdy wrażenia zimnej, mózgowej tylko kombinacji (tak częstej u kubistów), a zawsze *pełną* emocję. Jak na człowieka genialnie wrażliwego, *wszystko* u Bonnarda działa, oddalając go zupełnie od przyjętych klasycznych założeń kompozycyjnych. Błyskawiczne ruchy postaci, urywki twarzy i ciał czy pejzażów, które nam daje rzucone spojrzenie z szybko jadącego auta czy pociągu, nieoczekiwane kompozycje, które się nagle układają z uciętych fragmentów twarzy na ekranie filmu: wszystko to służy kompozycji Bonnarda tak, jak kiedyś odkrycie fotografii migawkowej służyło kompozycjom koni i wyścigów Degasa.

Szedłem raz z Pankiewiczem na La Boétie. U jednego z *marchand'ów* wisiało wielkie płótno Bonnarda. Jednym z elementów kompozycyjnych była przecięta przez pół twarz i tułów, na tle otwartej framugi drzwi. Pankiewicz odwrócił się z niesmakiem gdy mu w zachwycie to płótno pokazałem, uważał prawie za zły dowcip to masakrowanie kształtów, to budowanie obrazu, gdzie strzép człowieka stawał się kolorową arabeską w całości. Również znieść nie mógł zatracania materialności przedmiotów. Ale u Bonnarda *to* było właśnie *jego* wizją i *jego* najbardziej własną niespodzianką, która się w wielu wypadkach zresztą wiązała z poszukiwaniami Degasa.

Bardzo jest charakterystyczne, jak Bonnard malował (broń Boże, nikomu bym tak malować nie radził). Z opowiadań wiem, że nigdy nie mył swojej palety, tak że robiła się ciężka i bardzo gruba od zaschniętych farb. Te wysychające, wypadkowo pomieszane, nieraz zmieniające kolor, właśnie pod wpływem wysychania, farby na palecie dawały mu coraz nowe pomysły kombinacji. Odkrywał jakąś nową mieszaninę, z największą ostrożnością nożem przenosił na płótno, i od tej nowej plamy nieraz prowadził nową, wywracającą uprzednią chromatykę barw. Nie znosił czystych pędzli, których również nigdy nie mył, a kiedy kupował pędzle, tak go to drażniło, że moczył je w oleju, a potem tarzał w piasku. Opowiadano mi, że nic nie było zabawniejszego jak Bonnard przed każdą swoją wystawą. Nigdy nie uważał swych obrazów za skończone, przed samym *vernissage'm* przybiegał na wystawę i miał pełne kieszenie tubek z farbami. Wyciągał coraz to nowe tubki, wyciskał sobie trochę farby na palec i już palcem kładł ją na płótno. Płótna u niego w pracowni, nad którymi pracował, nie były nawet naciągnięte na blejtramy, ale nawinięte na jednym wale. Wyciągał coraz to nowe z rozpoczętych wielu i przybijał pinezkami do ściany rozbudowując je i wzbogacając.

Raz chciano go aresztować w Galerii Luksemburskiej. Dorzorca zauważył z najwyższym zgorznięciem jakiegoś pana, chyba wariata, który wyciągał tajemniczo coraz inne tubki z kieszeni, podbiegał i odszukiwał do jednego z obrazów, coraz to coś palcem na nim smarując. To był sam Bonnard, który po dwudziestu latach robił korektę swego wiszącego w Galerii obrazu. Opowiadano mi również jak powstawały te serie płócien, kobiet w łazience. Żona Bonnarda nigdy nie mogła mieć pewności, czy nie wleci do niej nagle i nie zrobi szkicu błyskawicznego na podstawie którego potem powstawały te najpiękniejsze płótna, nad którymi pracował latami.

Jeden z krytyków opowiadał, jak będąc u niego i patrząc na jeden z aktów Bonnarda zasłonił ręką część obrazu.

„Ach, pan pewno zasłania to jedno biodro — powiada Bonnard — ja już dwa lata szukam właściwej barwy dla tego biodra!”.

Nam, uczniom Pankiewicza przybyłym do Paryża, Bonnard dawał poczucie tego samego wyzwolenia, co kiedyś temuż Bonnardowi dał impresjonizm, wyzwolenia bezgranicznych możliwości twórczych dla malarza, ale możliwości płynących z poszukiwań barwnych i z bardzo czujnego zarazem obserwowania i przeżywania natury. I tutaj właśnie bliższy nam był Bonnard niż klasycyzująca faza malarstwa Pankiewicza, niż wzrastający pesymizm naszego Profesora, graniczący prawie z pesymizmem Chenavarda⁴. Ten ostatni widział w malarstwie ówczesnym tylko rozkład i cofanie się, pomimo wielkich talentów, które w XIX wieku, tak jak Pankiewicz w XX, szczerze uznawał.

Bonnard był dla nas obok Cézanne'a również punktem wyjścia przeciwko epigonom kubizmu, którzy już wówczas zasypywali wystawy schematycznymi mandolinami i wiecznie tymi samymi schematycznymi kształtami i zestawieniami paru barw ich zubożonej palety. *Des poux sur ma tête* — wszy na mojej głowie — mówił o nich ze złością Picasso. Właśnie świat Bonnarda otwierał nam drogi, które wydawały się nam wielostronniejsze, bo wierny tradycji cézanne'owskiej którą byliśmy znaczeni wszyscy. Bonnard nie zubażał a wzbogacał formy i kolor i tworzył *trudną syntezę spadku impresjonistycznego z malarstwem abstrakcyjnym*.

Dzisiaj malarze nie wiedzą nawet jak w latach 1924-1928 było „źle widziane” w Paryżu studiowanie natury. *Modern* —

4. Chenevard, Paul-Joseph, uczeń Ingesa i przyjaciel Delacroix, ale także Corneliusa i Overbecka. (1808-1895).

młodzieńcy i panienki z Krakowa i Chicago po trzech miesiącach studiów w Akademii Lhote'a znali receptę półabstrakcyjnych „martwych” i już wystawiali swe płótna w Salonie Jesiennym. Człowiek który wnikał w naturę, a nie robił schematów abstrakcyjnych, był uważany za reakcjonistę.

Bonnard jak Anteusz *wracał zawsze do natury* i z niej czerpał bogactwo swych form i swej palety.

Zimą 1925 na 1926 byłem świadkiem krótkiej sceny, która świadczyła, jak lekceważące określenie krytyka „Bonnarda na trycyklu” było wówczas nieoderwane, jak Picasso jeszcze wtedy *gasił* Bonnarda.

Pierwszy raz spotkałem Bonnarda przed balem kapistów, któryśmy zorganizowali w największej sali na lewym brzegu Sekwany. Pojechałem do niego sprzedać mu bilety. Stał przed oknem starszy pan w białym fartuchu i w drucianych binoklach i coś dłużył przy palecie. Moje pierwsze i prawie jedyne wrażenie, to była jego naturalność, młodzieńcza odruchowość, skromna, przyjazna uprzejmość. Nie tylko zaraz kupił bilety, ale przyszedł na nasz bal. Wiedział, że jesteśmy uczniami Pankiewicza i pewnie dla niego to zrobił. Ten cały bal zmontowaliśmy żeby zarobić pieniądze na pobyt w Paryżu naszej grupy. Żadnego dochodu nie przyniósł. (Pamiętam gwizdanki za ostatnie 500 franków, które Jarema — dzisiejszy *spiritus movens* Art-Clubu w Rzymie — w ostatniej chwili nabył żeby ożywić bal, i płaczącą Hankę Rudzką-Cybisową, dziś profesora Akademii Krakowskiej, rachującą widelce i noże już o 12-ej dnia następnego, gdy nasze „bankructwo” nie ulegało wątpliwości). Wszystkie ściany były wymalowane przez Waliszewskiego, Jaremę, Cybisa i innych. Potworowski wybudował statki, jakies anioły z worków z piaskiem, któreśmy porozwieszali na suficie. Na ten bal zważyło się naprawdę pół Paryża. Malarze z Picassem, dobroczynne hrabiny z naszą Ambasadą na czele, i modelki prawie że w strojach Ewy.

Pamiętam Bonnarda w dosyć wymiętym starym smokingu. Oglądał w jeszcze pół-pustych salach starannie nasze dekoracje i z dumą wspominam jak mówił: *Mais c'est très bien, c'est mieux que partout* (ależ to bardzo dobrze, to lepiej niż wszędzie). To zdanie było znakiem odruchowego zainteresowania, sympatii także dla młodych, bez śladu naburmuszenia i zarozumiałości. Wtedy właśnie miał on wystawę u Bernheima. Zadziwiała śmiałościami, bogatymi zestawieniami barwnymi wielkich martwych natur, przypominam sobie jak przez mgłę pomarańcze i fiolety tej wystawy.

Na naszym balu właśnie, Picasso spotkał Bonnard i publicznie składał mu powinszowania: „to co pan zrobił, jest lepsze od wszystkiego, co pan zrobił dotychczas”. W tym powinszowaniu był wspaniałomyślny gest ówczesnego niekoronowanego króla malarstwa wobec malarza „na trycyklu”. I tak ten komplement został przez otaczających obu malarzy przyjaciół zrozumiany. Widzę jeszcze dzisiaj twarz Bonnarda całą w zmarszczkach radosnego, prawie dziecinnego uśmiechu. Ten komplement był mu widocznie bardzo przyjemny. Stojąca obok przyjaciółka obu tych malarzy, Misia Godebska-Sert, powiedziała w chwilę potem: „jaki gałgan ten Picasso, on nigdy nie powie żadnemu malarzowi komplementu, który by nie był dwuznaczny”.

Może jedną z najbardziej charakterystycznych cech Bonnarda była skromność, połączona z dziecinną świeżością reakcji.

Dopiero koło lat 1925-1930 rośnie w oczach wszystkich jego sława z roku na rok i w tym wzroście rozgłosu naokoło malarstwa Bonnarda nie ma śladu kawałów, spryciarstwa, chwytów, których jest pełno naokoło famy otaczającej Picassa, a nawet Matisse'a. Jest coraz szersze promieniowanie skromnego, cichego życia człowieka oddanego malarstwu, tej nieustannej wewnętrznej radości życia, olśnienia naturą. Daje on nam cały świat niespodzianek kolorystycznych, gry tonów, rubinowych, perłowych, fioletów ametystowych, ostrych zieleni, czerni, cytrynowej żółci, szafirów i brązów.

Czy to statki w porcie tulońskim, czy kobieta w łazience, kaloryfer przy oknie, stół zawalony papierami, albo kot siedzący obok stołu pokrytego serwetą, banany i jabłka czy kwiaty w pokoju, gdzie siedzą lub z którego tylko co wyszli domownicy, każdy z tych obrazów pozostawia we wspomnieniu gamę kolorystyczną, która pomimo bogactwa i wyrafinowania zostaje w pamięci przez lata.

*Il ne voyait dans l'art que problèmes d'une certaine mathématique plus subtile que l'autre, que nul n'a su rendre explicite et dont fort peu de gens peuvent soupçonner l'existence*⁵. To zdanie Valéry'ego o Degasie jeżeli wyrzucimy słowo *que* (tylko) może być przerzucone na Bonnard, ale była u niego ta „matematyka” głęboko *szczipiona* nie tylko z miłością życia ale z *ilustrowaniem* prawie codziennych przeżyć domowych skro-

5. W sztuce widział jedynie problemy pewnej matematyki, bardziej subtelnej niż inna, której nikt nie potrafił oddać dokładnie i której istnienia nie wiele osób jest w stanie przeczuć.

mnego życia, które opiewa artysta wśród powodzeń i niepowodzeń, a nawet wśród nieszczęść osobistych. (O ileż „martwe” Cézanne’a, jego pejzaże są abstrakcyjniejsze, mniej *ewokują*).

Żona Bonnarda była przez długie lata ciężko chora. Miała częste ataki wariacji czy manii prześladowczej, nie dopuszczała prawie nikogo do siebie, zmuszała Bonnarda do zerwania z wieloma przyjaciółmi, których nie chciała widzieć. Bonnard sam ją pielęgnował, nie odstępował w najgorszych okresach, nie dopuszczał, by ją lekarze zabrali do kliniki, czy domu dla umysłowo chorych, a po jej śmierci nie pozwalał nigdy nikomu wchodzić do pokoju w którym umarła. W „Carrefour” ukazał się artykuł jednego z jego najstarszych przyjaciół, Thadée Natansona. Natanson opowiada o nim tak, jak tylko można mówić o gorąco kochanym przyjacielem. Wspomina i błogosławi jeszcze ostatnie lato, które z nim spędził na południu nad morzem i całą radość tych słonecznych dni, gdy patrzyli razem, siedząc w cieniu małej kawiarenki, na morze, na oświetlone ciała kąpiących się. Pisze o niezmiernej wstydlivości uczuć tego człowieka, który nienawidził, by mówiono o tym, co mu jest najdroższe. I to powodowało, że gdy widział obraz Vuillarda, po jego śmierci, to się szybko odwracał, nie mógł znieść widoku, nie był w stanie mówić o malarstwie człowieka, który był jego kolegą i przyjacielem od zawsze. Tak samo po śmierci K.X. Roussela, też jednego z najbliższych z tej świetnej plejady malarskiej, z której Bonnard został ostatni przy życiu, nie pozwolił, by mu nawet opowiedziano, w jakich warunkach umarł.

Śmierć samego Bonnarda (miał 79 lat) była tak samo prosta jak jego życie. Umierał na starcze suchoty. W ostatnich dniach wiedział już że umiera, odmawiał jedzenia, odwracał się do ściany i mówił: *Laissez-moi, je ne serai bien que sous les choux.*

Jeżeli po Pankiewiczzu kapiści byli w latach trzydziestych głównymi propagatorami malarstwa Bonnarda w Polsce, nie świadczy to wcale by łatwo asymilowali jego malarstwo na początku. W pierwszej chwili po przyjeździe do Paryża Bonnard i dla nas był gaszony po pierwsze przez Louvre, a także przez Picassa, Douaniera, Utrilla i innych. Jeden z pierwszych zachwycał się Bonnardem Waliszewski. (Jan Cybis, entuzjastyczny i mądry wyznawca Bonnarda w Polsce, był wobec niego przez dłuższy czas więcej niż oporny). Cały szereg płócien, pejzażów i martwych Waliszewskiego wiąże się blisko z Bonnardem. Niemniej i Waliszewski nie miał wcale do niego równego stosunku.

Chciałbym w związku z tym powtórzyć moją ostatnią z nim rozmowę, na parę dni przed jego śmiercią.

Było to w Krakowie w roku 1936, w małej pracowni Waliszewskiego, z widokiem na Błonia. Nie widzieliśmy się dawno. Waliszewski nie wyjeżdżał tego lata z Krakowa, malował pejzaż z okna z różowymi chmurami i szaro-zieloną przestrzenią trawy. Miał już obie nogi od paru lat amputowane. Jakże brakło ruchu i ludzi, temu człowiekowi, który tylko przez oczy umiał wnikać w świat, znajdować pożywki dla swej sztuki.

Owego dnia, przy butelce białego wina (przyniosłem mu ją by przypomnieć nasze lata francuskie) mówił namiętnie, rzucając się na swym wózku, mówił tylko o malarstwie. Skarżył się że nie ogląda prac kolegów. Zaręczał mi, że wszystko co dotychczas malował „nie liczy się”, że teraz zaczyna nowy rozdział. Może właśnie przez reakcję do Bonnard, którego tak podziwiał, marzył mu się znów walor, forma. Na stalugach stał zaczęty w ciemnawych tonach portret dziewczynki, którego nigdy nie dokończył.

I nagle „rzucił się” na Bonnard. „Zastanów się nad Bonnardem — mówił mi wybuchowo — jest cudny, ale jego wpływ w Polsce jest szkodliwy, bo jest *za* wyrafinowany, *za* subtelny dla naszych malarzy, naśladują go, robią z niego „smaczki”, to nie dla nas”.

Nieraz w latach późniejszych myślałem o tym wybuchu antybonnardowskim Waliszewskiego, który nabierał specjalnej dla mnie wymowy dlatego właśnie, że to była ostatnia jego ze mną rozmowa. Jestem pewny dzisiaj, że nie miał racji, że jego słowa były wyrazem normalnego falowania wrażliwości artysty, który to odrzuca to przyciąga najpotrzebniejsze mu w danej chwili wartości.

Do 1939 roku Bonnard dał malarstwu polskiemu bardzo wiele. Wzbogacił, uświadomił nam cały świat problemów, pokazał nam ile można odkryć, patrząc bacznie na naturę i jakie bezgraniczne możliwości inwencji daje kolor. Jeżeli niejeden polski artysta gubił się w tej problematyce, reagował na Bonnard fałszywie czy powierzchownie, był to konieczny „produkt uboczny” tego wpływu. Jeżeli zaś zacytowałem tę rozmowę, jedną z niezliczonych rozmów o Bonnardzie to dlatego, że ilustruje ona na przykładzie Waliszewskiego jakim punktem newralgicznym malarstwa w Polsce był wówczas stosunek do Bonnard.

Zaledwie miesiąc temu widziałem wystawę UNESCO w Palais Chaillot w Paryżu. Jedna z sal była poświęcona nowo-

czesnemu malarstwu polskiemu. Bonnard jeszcze żył wówczas. Uderzyło mnie w tym pierwszym powojennym pokazie malarstwa polskiego za granicą jak bardzo wpływ Bonnarda zaciążył na tej sali. Poza Kantorem, który wystawił ciekawe płótno postaci na brutalnym cytrynowym tle i wyraźnie nawiązywał do Picassa, prawie cała salka to był postimpresjonizm. Zielona plama wieży kościelnej w oknie pracowni krakowskiej na dźwięcznym płótnie Rudzkiej-Cybisowej może nie byłaby do pomyślenia, gdyby Rudzka nie chłonęła przez wiele lat nie tylko impresjonistów ale i Bonnarda. „Martwa” Cybisa, chyba najwybitniejszego dziś malarza w Polsce (niebardzo szczęśliwie dobrana), miała również nie tylko cézanne’owskie ale i bonnardowskie w samej metodzie pracy pokrewieństwa. Prawie, od każdego płótna tej wystawy można było przeprowadzić do Bonnarda odleglejszą czy bliższą ścieżkę filiacji.

Dlaczego patrząc na tę salę nie odczuwałem radości? Choć konstatowałem że poziom tych płócien w całości jest wyższy od poziomu płócien dwadzieścia lat temu przez Polskę przesyłanych zagranicę, choć widziałem w tym rezultat naszych sprzed 1939 r. „krwawych bojów” o malarstwo, dorobek malarzy zgrupowanych dawniej koło „Głosu Plastyków”.

Odczuwałem *przepaść* między tym malarstwem natury, radości i czystych spekulacji barwnych, a naszą dzisiejszą rzeczywistością. Wszystko to dla mnie było przypomnieniem „raju utraconego” świata, który był światem naszych nadziei i naszej rzeczywistości malarskiej przed katastrofą. Dzisiaj po tym wszystkim, cośmy przeżyli, wydało mi się to jakby zatykaniem uszu, zamykaniem oczu na rzeczywistość, jakimś „moja chata z kraju”.

Wiecznym tematem Bonnarda była miłość i radość życia. W żyłach Bonnarda płynęła krew człowieka, który należał do francuskiego XIX wieku, który wbrew wszystkim ciosom i nieszczęściom mógł kochać sztukę i żyć w świecie sztuki, mógł żyć otoczony całym światem drobnych radości, które stwarza życie względnie normalne bez żywiołowych katastrof. Myśmy w Polsce niepodległej walczyli o niepodległe malarstwo, nie wierzyliśmy w nadchodzące klęski, mordowanie, wywożenie milionów, totalizm — dalekie problemy prawie nie przenikały w nasz świat malarski. Wszyscy *zapłaciliśmy* za nasze oderwanie nagłym przebudzeniem. Nikogo z nas nie ominęły ciosy, nadzy wyszliśmy ze spalonego świata. Dziś najbardziej oderwani czy najbardziej oportunistyczni malarze nie mogą ukryć

przed sobą, że żyją w kraju własnym okupowanym, lub że ich rozmiotło po krajach obcych.

Patrząc na obrazy wystawy UNESCO przypomniał mi się ustęp z dziennika Brzozowskiego.

„Nie wiem jak jest w malarstwie, muzyce, innych gałęziach twórczości — wiem, jak jest w literaturze — tych wszystkich formach, które tworzą w słowie. Tu zależność od epoki, związek z nią, są przerażająco subtelne, wnikają do najwęższych rozgałęzień, w sieci całkiem niedostrzegalnych żyłek i tkanek... Spróbujcie napisać komedię à la Ben Jonson, dramat à la Massinger, à la Racine, o ile jesteście głębokim i szczerym człowiekiem, nie zdołacie stworzyć nawet zadawalającego pozorów. Łatwą rzeczą byłoby życie, gdybyśmy mogli być tak *Vogelfrei*”.

Zamieńmy słowo „literatura” na słowo „malarstwo” zamieńmy „słowo” na „kolor”, ustęp ten tyczyć się będzie równie dobrze malarstwa. Dotykam tu tematu najbardziej zawiłego z zawiłych, bo właśnie tych związków „przerażająco subtelnych” malarstwa ze swą epoką. Chcę być dobrze zrozumianym. Nawet przez myśl mi nie przechodzi „sztuka kierowana”, która zniszczyła całe malarstwo w Niemczech za czasów hitleryzmu i całe malarstwo w Rosji bolszewickiej. Sztuka nie może być kierowana, bo przestaje być sztuką, nie może być popędzana, nie tylko batem hitlerowskim, czy nahajką sowiecką, ale nawet zbyt apodyktycznym pouczeniem krytyków. Jest to sprawa głębokiego instynktu samych artystów, ich *całkowitej wewnętrznej wolności*.

Czy kiedy się zmienia całkowicie rzeczywistość, czy nie oddziaływuje ona wcale na widzenie? Czyż naprawdę malarz nie posiada tych związków z epoką „przerażająco subtelnych”? Czy jeżeli wówczas wizja człowieka nie przeżywa żadnych wstrząsów, jest dowodem, że właśnie ta wizja jest silniejsza ponad śmierć, czy może najprościej, że nie jest to wizja, a powtarzanie czegoś, co już odeszło.

Może rzeczywiście ratunkiem człowieczeństwa jest wierność pewnej wizji wbrew rzeczywistości, żeby człowiek poraniony i skatowany miał ojczyznę, do której by mógł wrócić, ojczyznę „czystych” radości nauki i sztuki. Jeżeli tak, to uczniowie Bonnarda powinni jak on żyć w świecie swojej sztuki i wszystko przerabiać, każde przeżycie i każdy cios, tak, żeby odbiorcy tej sztuki mogli mieć tylko czysty miód radości. Ale może nie każdy jest w stanie być tak *wierny* czy tak *obojętny*. Może i wśród malarzy znajdzie się artysta, który i w swej sztuce

wyjdzie poza ten „raj”, może znajdzie się i malarz, w którym ludzkość dzisiejsza znajdzie nie tylko pociechy, które są

*„...dla prawd, czym w oknach story,
na których wstrzymują się promienie
wyswiecając płótno malowane
z malachitowemi krajobrazy,
ze źródłami ametystowemi,
pasterkami owianemi w gazy,
z ziemią tą, co nie dotknęła ziemi!
One śnią, że szyba to posadzka!
One nucą, stąpaj bez poręczy
w objęcia fantazji, co się wdzięczy,
...cacka... cacka...!”*

Czy Norwid był naprawdę „błądny i chory”, że napisał ten genialny wiersz pełen gorzkiej ironii, z którego wyjąłem te strofy i strofę następującą (która w wierszu poprzedza wyżej zacytowane):

*„Myślałem ja, że wieszczów było tyle,
ile jest blizn dotkliwych, a które
przez form czary, przez stosowną chwilę,
opatrują się i leczą w porę.
O, ja byłem błądny i sam chory”*

Piszę o tym pełen wątpliwości. Może i ja jestem „błądny i sam chory”. Przez lata w Polsce niepodległej walczyliśmy o prawo artystów, by żyli tylko dla sztuki, wychodząc z założenia, że nie można tworzyć wielkiej sztuki, robiąc z niej jak to chciał Matejko, służebnicę „rzeczy ważniejszych”. Ale co robić, kiedy tamte rzeczy, rzeczy ważniejsze w rozumieniu Matejki, przesłaniając cały świat, dławią do tego stopnia, że genialna martwa natura Bonnarda dochodzi do nas jak wyraz „raju utraconego”, świata który, *minął*.

Kiedy wracałem z Rosji i Bliskiego Wschodu i pierwszy raz przyjechałem do Londynu, proszono mnie, bym wygłosił odczyt wśród kolegów malarzy z Polski, żebym opowiedział o losach tych, co zostali w Rosji lub na Bliskim Wschodzie i o tym czy i w jakich warunkach mogliśmy pracować. Wszystkiego, co opowiadałem o kolegach wywiezionych na Syberię czy do Kazachstanu, o naszych wystawach w Bagdadzie, w Jeruzolimie czy Kairze, słuchano z zainteresowaniem i przyjaźnią,

ale kiedy zacząłem — głośno myśląc — mówić o strasznej przepaści, która dzieli naszą sztukę od dzisiejszej rzeczywistości Polaka, że wobec tej rzeczywistości znaleźli się już poeci, którzy dali wyraz temu, cośmy przeżyli, my malarze zaś nie znaleźliśmy dotychczas żadnej drogi, poprzez którą moglibyśmy również w swój świat sztuki *wchłonąć* te przeżycia, dać wyraz plastyczny — może najbardziej przetransponowany, ale przecież wyraz — przeżyciom naszym, zauważyłem wówczas ironiczne uśmiechy i krytyczne spojrzenia. Kilka panienek wytwornie uczesanych, malujących „martwe” za stypendia Ministerstwa Oświaty w Londynie, patrzyło na mnie z chłodnym zgorzaniem, jak na zdrającą sztuki „czyste”.

Jest niedobrze, kiedy sztuka osacza się w zbyt ciasnym kole, kiedy całe dziedziny życia odrzuca ze wzgardą, jak do niej nienależące.

Bonnard, jak nikt, wyraził świat przeżyć i olśnień *szczęśliwych*. Na tej drodze dalej niż ktokolwiek doszedł w odkryciach „matematyki barwnej”, tkwił korzeniami w szczęśliwej dla Francuzów drugiej połowie XIX wieku. Co mają robić dzisiaj malarze, którzy chcą być wierni pamięci Bonnarda? Malować *to* co on i malować *jak* on?

W jednej ze swych kronik cytuje Proust pochwały krytyka o jakimś współczesnym pisarzu: „On pisze równie dobrze jak Voltaire”.

„Nie, na to, żeby pisać równie dobrze jak Voltaire, odpowiada Proust, trzeba by zacząć od tego, by pisać *inaczej*”.

Te uwagi w związku ze śmiercią największego malarza doby obecnej są jedynie postawieniem wobec malarzy malujących problemu, którego artysta reagujący na ludzką rzeczywistość nie powinienby zbyt łatwo i z lekceważeniem odrzucać.

Między światem Bonnard, który wzbogacił widzenie nasze i zaraził nas mądrą miłością życia i sztuki, między tym Bonnardem a rzeczywistością dzisiejszą jest przepaść, której tylko struś może nie widzieć. Ta przepaść niejednego z polskich malarzy *rozdarła*.

Kultura, czerwiec 1947

Z POWODU WYSTAWY, KTÓREJ NIE WIDZIAŁEM

Jest powiedzenie sowieckie *tiakuczka zajedajet*. Wyraża to ten nieustanny nurt płynących, ciekących zdarzeń, wypadków, wypadeczek, drobnych, drobniotkich, ale koniecznych obowiązków „zjadających” człowieka, miliona spraw, które trzeba załatwić zaraz, bo inaczej tworzą się zatory, poza które już w ogóle człowiek przejść nie jest w stanie. I to właśnie zjada każdego, podcina poczucie hierarchii, świadomość tego co mniej a tego co bardziej ważne, skłania nawet do odwracania tej hierarchii z naciskiem na to jedynie, co najbliższej aktualne.

Myślałem o tym, czytając w „Kuznicy” i w „Nowinach Literackich”, że Jan Cybis ma swoją w Poznaniu zbiorową wystawę, jeżeli się nie mylę, pierwszą wystawę tych rozmiarów. Wystaw jest dużo na całym świecie, ale *tej wystawy* nie można pominąć milczeniem, może ona *znaczyć* w historii malarstwa polskiego.

Tych parę uwag w pośpiechu wśród *tiakuczki* spraw i sprawek chciałbym Janowi Cybisowi poświęcić.



W 1889 roku w „Galerie Petit” w Paryżu Monet wystawił 140 swych płócien; była to pierwsza jego zbiorowa wystawa. Rząd nagradza Moneta Legią Honorową, której zresztą nie przyjął, a redaktor „Figaro” — („szaleńcami tkniętymi obłędem ambicji” nazywał impresjonistów jeszcze w 1876 r.) zaprosił go

na obiad, ale i na obiad potężnego redaktora Monet się nie sta-
wił. Zaproszenie to jednak było znamienne, dopiero wtedy,
a więc 15 lat po pierwszej wystawie impresjonistów, Monet nar-
zuca szacunek dla swej pracy przeciwnikom, narzuca swą wi-
zję nie tylko garstce wyznawców i wtajemniczonych, ale światu.

Może nie mielibyśmy naszego impresjonizmu, może nie
byłoby tego przerwania na Polskę, gdyby nie tamta wystawa,
oglądana przez dwóch wówczas nikomu nieznanymi młodych
chłopców, ledwo z Polski przybyłych: Podkowińskiego i Pan-
kiewicza.

Kto dzisiaj w Poznaniu patrzy na obrazy Cybisa, może
znowu jaki nowy Pankiewicz czy nowy Podkowiński?

A impresjonizm polski: „Targ na kwiaty” Pankiewicza, „Pa-
ni z parasolką” Podkowińskiego — to etap bardzo istotny tego
wątku malarskiego, który się już potem nie urwie: poprzez
Pankiewicza, a przede wszystkim szkołę Cézanne’a, przez polski
postimpresjonizm pewnego okresu malarstwa kapistów — dopro-
wadzi do tego, co dość niejasno w Polsce nazywa się dziś „ka-
pizmem”, a co jest budowaniem płótna kolorem.

Nie widziałem obrazów Jana Cybisa od 9 lat, poza jednym,
na wystawie UNESCO. W artykule pełnym entuzjazmu Jerze-
go Wolfa, malarza i przyjaciela artysty, w „Nowinach Lite-
rackich”, za mało znajduję faktów, nie wiem nawet ile płócien
Cybis wystawił, jaka jest różnica między płótnami nowszymi
a przedwojennymi, czy pokazał także swoje rysunki i ile wy-
stawił akwarel. Tą techniką zaczął się dopiero podczas wojny
zajmować. Poza krytyką Wolfa natrafiam na krótką notatkę
o tej wystawie w „Kuźnicy”. Napisana jest w tonie pochlebnym,
ale wstrzeźliwym. Uznanie za przeszłość, zakłopotanie gdy
chodzi o terażniejszość. Malarstwo Cybisa „nie posunęło się
zbyt daleko w poszukiwaniu nowych dróg i rozwiązywaniu no-
wych problemów artystycznych” (czy chodzi może o stosunek
oporny do soc-realizmu?). Jest w tej notatce cień łaskawego
lekceważenia: no tak, nic się Cybis nie zmienił w założeniu
swoim od wojny, czy aby to malarstwo nie jest już dziś
wsteczne, bo nie ma tam żadnej *nowej* problematyki, tylko
kolor i kolor. Jakże mi się przypomniało to, co mówiono o Bon-
nardzie po tamtej wojnie, gdy nowe „izmy” gasiły sławę głę-
bokich i subtelnym płócien Bonnarda. Zdaje mi się, że jest
wielkie niebezpieczeństwo dla sztuki w jednostronnym kulcie
aktualności, coraz to nowych, koniecznie corocznych „rewo-
lucji”. Nie jestem pewny, czy częściowo nie ponosi za to odpo-
wiedzialności Picasso. Obok wielkiego talentu tkwiła w tym

artyście zawsze nieukrywana chęć „epatowania”. Te ciągłe skoki i zmiany Picassa miały w sobie coś z psychologii świetnej modystki: co roku nowy kapelusz który na początku gorszy, ale w bardzo szybkim czasie każda kobieta musi nosić właśnie taki kapelusz, żeby go po roku odrzucić jako niemodny. Tkwi w tym wielkie niebezpieczeństwo splecenia sztuki, niezdolności *dopracowania* się do swej wizji.

Jeżeli chodzi o Jana Cybisa trudno o bardziej wrogie i obce takiemu nastawieniu ustosunkowanie do sztuki. Trudno o bardziej przeciwny typ malarza. Sztuka Cybisa rozrasta się po malutku nieznacznie, jak piękne drzewo, nurt jego pracy jest długofalowy, nie liczący się z czasem, a już tym bardziej z efektem, który wywołuje. Tak musiał pracować Courbet, tak pracował Corot, realizowali oni całe życie swoją jedyną wizję świata, tylko ją pogłębiając i wzbogacając.

Właściwie Cybis był zawsze ten sam. Naturalnie, że i on miał załamania, miał lata, w których się bardzo męczył, były to okresy, kiedy nawet przestawał malować. Jak tylko jednak nurt malarski powracał, obrazy Jana Cybisa harmonijnie się łączyły z obrazami jego przeszłości i mógłbym przysiąc, że ostatnie płótna Jana Cybisa można powiesić obok jego aktów z Akademii Krakowskiej z 1922 r. i że każdy czujny widz zrozumie jak bardzo te obrazy ze sobą się wiążą, jak są sobie bliskie.

Kiedy Jan Cybis przyjechał do Krakowa w 1921 r., nie znał jeszcze Francji, nie widział prawie wielkich galerii, ale kochał już Van Gogha i Cézanne'a, malował gęsto i miał już wtedy jakąś absolutną wrażliwość na kolor. Jego rysunki węglem, grubą kreską robione i za tamtych czasów posiadały czujność wobec której niełatwo do entuzjazmu Pankiewicz chrząkał z prawdziwym uznaniem. „Ibis ptak ponury”, jakeśmy go nazywali, był wtedy tak samo spokojny, tak samo nieznośnie nigdy się nie śpieszył, a kiedy nie miał z czego żyć, to tłumaczył najspokojniej: „jest bardzo trudno umrzeć z głodu — ludzie nie dadzą”.

Nie istniało jeszcze wówczas pojęcie „kapizmu”, które nierozdzielnie z imieniem Cybisa musi być związane.

Jeżeli chodzi o okres krystalizacji świadomości malarskiej tzw. kapistów, lata 1924 (wyjazd do Paryża) po 1930 — (pierwsza wystawa w Polsce po powrocie z Paryża), trzeba mówić przede wszystkim o dwóch ludziach, wpływ ich na myślenie malarskie i reagowanie malarskie całej grupy, był wówczas decydujący. Tymi dwoma ludźmi byli Cybis i Waliszewski, ich

ścieranie się, przyciąganie i odpychanie najwięcej oświetla istotę ówczesnego kapizmu.

Waliszewski przy pierwszym spotkaniu w Akademii Krakowskiej był dla Cybisa rewelacją „prawie Rafaelem”. Bajeczna pomysłowość, genialna wrażliwość, chłonność na wszystko, na zło i na dobro tego nerwowego, wychudłego o palących oczach młodzieńca z Tyflisu, olśniewała nas wszystkich. Poprzez niego poznawaliśmy i tanią manieryczność sangwiny Jakowlewa i cudne miniatury perskie, poznawaliśmy ludowe malarstwo gruzińskie, à la Douanier Rousseau, kubizm i futuryzm. Ten malarz znał już wtedy wszystkich wielkich malarzy. Przywiózł nam do Krakowa poprzez Tyflis Picassa, Grosza i Szagala. kochał się jednocześnie w Manecie i Rafaelu. Na każdym płótnie ówczesnym Waliszewskiego, w każdym jego rysunku znać było prawie chorobliwą mimikrę

Cybis wówczas miał jedną kolosalną nad Waliszewskim przewagę, był nieskończenie mniej błyskotliwy i nieoczekiwany, ale miał już wtedy kulturę kolorystyczną, wiedzę koloru i czujność na kolor wyższą niż Waliszewski. Gama Waliszewskiego wówczas była nierówna, podpatrzona nieraz u innych, niezawsze śpiewna. Dopiero wyjazd Waliszewskiego do Paryża rozpoczął drugi etap jego twórczości, Waliszewskiego kolorysty. Ile go kosztowało dotarcie i przyswojenie sobie kolorystycznej tradycji Francji XIX wieku, a poprzez nią w ogóle dotarcie do głębokiej czujności kolorów, jak się męczył, że aż mówił o samobójstwie, pamiętają jego koledzy. To przejmował się Holendrami, tak że niektóre jego obrazy wydawały się pastiszem na malarstwo holenderskie, to podkrażał się pod Utrilla, Moneta czy Maneta, to kopiował niebieską Madonnę Rafaela techniką pointillistyczną. W tym wszystkim była bujność i prawie picassowska pasja efektów, ambicja i do tego jeszcze chorobliwy pośpiech.

Rzeczywiście, umarł mając 37 lat, po pięciu kolejnych amputacjach.



Jakże inaczej pracował Cybis. Miało się poczucie, że on to na pewno będzie żył nie 70, ale prawdopodobnie 700 lat. Nigdy śladu pośpiechu. Pozorna bezczynność przy nieustannym intensywnym trudzie świadomości, myśleniu o malarstwie. Ale to co u Waliszewskiego było natychmiast widoczne na jego płótnie, każdy wpływ najróżniejszych w stylu swoim malarzy, każda

obserwacja wzięta z ulicy i natychmiast przeniesiona na płótno, to wszystko Jan Cybis przetrawiał długo, w myśli, w świadomości i przestrzeni dzieląca jego obraz od bezpośredniego wrażenia z zewnątrz była o wiele dłuższa. Była ona już transpozycją, zupełnie indywidualną przeżycia samego Cybisa wobec natury. Waliszewski od początku swej pracy nadawał również piętno gwałtownie własne swym płótnom. Niemniej jednak wiele lat przeszło, aż stworzył swój pełny styl malarski.

W miarę lat, indywidualność Cybisa coraz bardziej waży w zespole kapistów. Pamiętam jego pokoik na rue de Rennes, jego bardzo żółtą twarz. Żył w warunkach tak trudnych, chorował, bo nie jadł prawie tłuszczu i na pewno zginąłby marnie, gdyby nie opieka i gdyby nie nieustanna walka o byt świetnej malarki i jego żony Rudzkiej-Cybisowej. Czy w jakikolwiek sposób te warunki trudne zachęcały Jana do szybszego zorganizowania wystawy, bo przecież tylko przez wystawę można się było dać poznać, można było znaleźć *marchand'a*, żyć w warunkach mniej ciężkich. Ale Cybis słyszeć nie chciał w przeciągu długich pięciu lat naszego pobytu w Paryżu o wystawie, a na pierwszy nasz pokaz w Gallerie Zak w 1929 r. trzeba było Cybisa wprost zgwałcić. Zawsze było to samo zdanie: „Nie mamy nic do pokazania, nie jesteśmy jeszcze gotowi”. I jakże Cybis miał rację. Dało nam to możliwość paru lat pracy bez widzów. Wtedy gdy w Paryżu było po 200-300 wystaw równocześnie w różnych galeriach, wystarczyło pożyczyć trochę pieniędzy, poprosić jeszcze o protekcję Polską Ambasadę i już były obrazy wystawione, najdrobniejszy sukces usłudźni korespondenci polscy reklamowali i rozdmuchiwali w naszej prasie jako „wielki sukces Polski”, a jako skutek — można było liczyć na jakieś stypendium czy na jakąś pomoc. Nigdy tego rodzaju argumenty nie istniały w głowie Cybisa, ale też dlatego atmosfera tak czystej bezinteresowności malarskiej otaczała go zawsze.

Lata francuskie były chyba w życiu Cybisa okresem największego wysiłku świadomości malarskiej, odkrywał on wówczas nie tylko dla siebie wieczny elementarz prawd malarskich, coraz głębiej przenikał w matematykę działań barw i to była jego jedyna *idée fixe*. Kiedy mu rano w tamtych czasach żona mówiła, że mają już wszystkiego tylko 15 fr. w portmonetce, odwracał się do ściany i mówił: „to mnie nic nie obchodzi”

Już wtedy był nie tylko malarzem, ale świetnym pedagogiem. I w tym zajęciu nie żałował godzin i godzin swego czasu. Tutaj znowu jakże się różnił od Waliszewskiego, od którego

wszyscy również tak wiele się uczyli. Waliszewski umiał błyskawicznie ocenić płótno, utrafić jednym słowem w najślabszy punkt malarstwa kolegi, zdruzgotać jednym dowcipem, ale umiał również być niezmiernie niesprawiedliwy. Zawsze w zależności od własnej pasji malarskiej, która się zmieniała co parę miesięcy. Zdarzało mu się wygłaszać niszczącą ocenę malarzy, których po latach cenił. Ale przede wszystkim różnica między Waliszewskim a Cybisem polegała na tym, że Waliszewski bardzo łatwo uważał każdego kolegę za „patałacha”, a płótna jego za beznadziejne. Cybis na odwrót, *wierzył* że każdy malarz, najbardziej niezdarny, może dojść do malarstwa, byle naprawdę chciał myśleć, pracować, a przede wszystkim *patrzeć*. Iluż malarzy uratowała od rozpaczyny ufność Cybisa w człowieka. Tu muszę sięgnąć do wspomnień osobistych, bo tak dobrze charakteryzują Cybisa. Byłem jednym z tych kolegów, których uczył poprzez długie dyskusje, a nawet przy płótnie z pędzlem w ręku, bez śladu zniecierpliwienia. Jeszcze w 1924 r., przed wyjazdem do Paryża, pokazałem mu portret własny w zielonych i czerwonych kolorach, wówczas zdawał mi się bardzo ważny, a wiele lat potem patrzałem nań, zgrzytając zębami, tyle w nim było fałszywych zestawień. Cybis długo patrzył milcząc, a ja czekałem na jego słowa jak na wyrok. Nareszcie się odezwał: „Twoje obrazy nigdy nie mogą być jałowe (najgorszy to był wyraz w ustach kapisty), bo one są potworne”. Odczułem to, jako pierwszy u Cybisa komplement. W jakieś 10 lat później, po rocznym chyba niewidzeniu, odwiedził mnie Cybis w pracowni. Miałem wtedy wiele płócien. Przez parę godzin Jan Cybis je oglądał, przejrzał wszystkie, i bardzo mu się spodobały, cieszył się nimi. Na drugi dzień, przy przebudzeniu powiedział żonie: „Wiesz, mam takie wrażenie, jakby mi się syn narodził”. Te obrazy były zupełnie różne od obrazów Cybisa, ale tu była właśnie wielka miara tego artysty, że nie szukał wcale „podcybisów” i umiał zachęcić kolegów, by szli własną drogą. O jedno mu chodziło tylko, by ta droga była naprawdę malarska. Takim był dla wszystkich kolegów. Cybis i Waliszewski mieli jedną cechę wspólną — nigdy w ich ocenach malarskich nie było „waty”, tych słów, którymi się zapycha rozmowy o malarstwie na to, by mówiąc o obrazach które się lekceważy, nie zrobić przykrości rozmówcy lub prędzej nie zrobić *sobie* przykrości, mówiąc prawdę.

Indywidualność jednak Cybisa była na tyle silna, swoją wizją, bardzo abstrakcyjną, tak urzekał przyjaciół, że nie jestem pewien, czy w niektórych wypadkach nie mógł być nawet szkod-

liwy wbrew własnej woli. Myślę tu właśnie o Waliszewskim. Były okresy, gdy Cybis ciążył na Waliszewskim może niezawsze szczęśliwie. Ten ostatni miał wspaniały dar „opowiadania”. Równie dobrze mógł „opowiadać” o Don Kichocie, jak malować uczyty renesansowe, portret Delacroix, czy nawet ilustrować Bacha. Wszystko co dosłyszał, co przeżył, krystalizowało się u niego w obrazie. Atematyczność Jana Cybisa, stwarzała u Waliszewskiego poczucie, że jego tematyka jest świadectwem swojego rodzaju *art mineur*. Nie było to wcale wyrozumowane, bo sam Cybis nigdy tak nie hierarchizował sztuki. Była to najprościej nadwrażliwość Waliszewskiego na absolutną konsekwencję, ciągłość pozbawioną wszelkiej błyskotliwości obrazów kolegi, które ciążyły nad nim jak skały.

Chciałem tu poruszyć sprawę tematyki obrazu. Cybis wy-dawał mi się zawsze jednym z najabstrakcyjniejszych malarzy, których znam. Nie chodzi o to, czy na obrazie są nic nie przy-pominające zawijasy, czy parę figur geometrycznych zestawio-nych, czy na obrazie jest portret kobiety w tonach pomarań-czowych i szafirowych czy zielone jabłka, na tle chudej butelki z *bleu de Prusse* i z twardym kożuchem kraplaków. W obrazach Cybisa, to zaczepienie o naturę, to pierwsze doznanie wobec danej rzeczywistości jest zawsze wyczuwalne, lecz chodzi mu w płótnie ostatecznie tylko o budowę poprzez działanie barwne, o jeszcze nową, nieoczekiwaną, jedyną kombinację kolorów. Jakże mało rozumiał malarstwo Słonimski, kiedy przed laty, pisząc o kapistach, mówił, że Rywka układająca w sklepie na Nalewkach parę kolorowych chustek osiąga to, czego się oni doszukują w malarstwie. Tak samo można by twierdzić, że fuga Bacha albo kompozycja Debussy’ego niczym się nie różnią od miłego dźwięku fujarki wiejskiego pastuszka.

Właśnie *fuga* najbardziej mi określa sztukę Cybisa. Fuga kolorystyczna. Jeszcze dziś pamiętam kombinację szafirów i różu na płótnie „Kobieta przy stole” reprodukowanym w „Nowinach Literackich” i ostrą zieleń jabłek na płótnie „Stół”. Nic w tym nie było z łatwej wypadkowości, a naprawdę odkrywczą matematyka barw.

Dzisiaj malarstwo polskie jakimi by drogami nie szło, nie może pominąć dorobku Jana Cybisa; powiedziałbym więcej, każdy malarz polski powinienby zaczynać od Cybisa jak od pieca, przejść jego surową, bogatą i trudną szkołę koloru, bo wtedy dopiero może się poczuć naprawdę wolny i liczyć na to, że jego fantazje, marzenia czy zainteresowania nie wyrzucą go na poza-malarskie manowce, na których zablądziłi malarze historyczni

XIX wieku z Matejką na czele. Malarzom, którzy przeszli tę szkołę, nie jest groźna ani literatura surrealistyczna w rodzaju Daliego, ani teorie soc-realizmu, który zniszczywszy malarstwo w Rosji, chciałby zniszczyć malarstwo i w Polsce.

Każdy malarz wie, ile w jego technice, w jego późniejszych nawykach, a nawet w jego wizji, jest skutków takich czy innych warunków życia, nawet takich czy innych gatunków pędzli, czy gruntów płótna do których przywykł. W okresie paryskim, a także i późniejszych polskich, gdzie warunki pracy Cybisa były zawsze bardzo ciężkie, Jan przywykł malować bez końca na jednym i tym samym płótnie. Czy podłożem tego nie było najprościej, że każde płótno kosztowało, że o płótno było trudno. Obrazy jego stawały się ciężkimi przedmiotami, grube kożuchy farb leżały jedne na drugich. Sam pamiętam niektóre z nich w kilkunastu fazach i nie daruję Cybisowi martwej natury z gołębiami w delikatnych szarych, perłowych tonach, która po paru latach zamieniła się na inną o dominujących, ciężkich czerwieniach. To był już obraz zupełnie inny. Gdyby na miejscu Cybisa był Matisse, zrobiłby przynajmniej dwanaście płócien z jednego obrazu Cybisa. Jest obraz Chełmońskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie czajka lecąca na niebieskim niebie ma trzy skrzydła zamiast dwóch. Jedno skrzydło, zamalowane przez Chełmońskiego, ukazało się z powrotem po paru latach. Może Jan Cybis lekceważył ten moment, jak jego obrazy będą wyglądały za parę lat, co spod czego mu wyjdzie i zacznie nieoczekiwanie grać, bo jedną z cech najbardziej charakterystycznych tego malarza jest, że proces poszukiwania jest dla niego zawsze ważniejszy od rezultatu. Obraz dla niego nigdy nie jest skończony. Ale tak nie mogą rozumować ludzie, którzy rozumieją całą wartość jego osiągnięć.

Cybis wydaje mi się dzisiaj nie tylko najwybitniejszą postacią malarską w Polsce, ale chyba jedną z poważniejszych i znaczących w Europie.

Dwa, trzy obrazy na zbiorowych i przeważnie wypadkowo dobranych wystawach zagranicą nie mogą pokazać czym jest Cybis. Dzisiaj zbiorowa wystawa tego malarza mogłaby być odkryciem dla Europy.

Kultura, maj 1948

„CHCĘ MIEĆ RACJĘ NA NATURZE”

Jean Colin poświęcam,

W. Walter, założyciel i kierownik znanego wydawnictwa artystycznego „Quatre Chemins”, wydał rok temu album rysunków Degasa poprzedzony wstępem Daniela Halévy. Rysunki te wykonane były wieczorami w latach 1877-1883 w domu rodziców Daniela Halévy. Degas siedząc pod lampą szkicował w dużym albumie. Po dniu pracy miał zwykle oczy bardzo zmęczone i już wtedy wisiała nad nim groźba, że oślepie. Podstawiał lampę bardzo blisko i zawsze z tym samym ostrym skupieniem rysował swoje tancerki, starszych panów siedzących w łóżach, karykatury znajomych czy ilustracje do opowiadań jak np. do „La fille Elisa” Goncourt’ów. Walter wydał album reprodukcji tych rysunków fototypią w tym samym formacie co albumy autentyczne, oprawiony nawet w identyczne płótno. Oglądałem jeszcze te rysunki niereprodukowane i przechowywane w gabinecie Daniela Halévy, zawalonym od góry do dołu książkami, fotografiami pamiątkowymi, portretami przyjaciół rodziny Halévy’ego i Degasa, pod pięknym tegoż Degasa portretem kobiety w czerni na szaroniebieskim tle.

Biorąc do ręki album „Quatre Chemins” złudzenie jest zupełnie, tyle, że papier nie jest pożółkły i oprawa płócienna nie ściemniała. Cóż za ścisłość oddania najdelikatniejszej kreski, ścisłość *walorów* każdego rysunku.

I. Cézanne, Carnets de Dessins. Wyd. Quatre Chemin, Paris.

W tym roku wydał Walter podobnie szkicowniki Cézanne'a¹. (W przygotowaniu są notatniki Gauguina). Tu znowu ogarnia nas złudzenie obcowania nie z żadną reprodukcją, ale z *samym rysunkiem* Cézanne'a. Sto sześćdziesiąt rysunków: parę autoportretów, głowy synka przy lampie, akty pamięciowe, studia rysunkowe rzeźb w Louvrze, krzesło, kubki o najbardziej zwyczajnych kształtach, notatki pejzaży z Estaque. Wszystkie te szkice zostały wybrane z paru zeszytów rozmiaru plus-minus 12 x 21 cm i pochodzą z lat 1870-1890-tych (ta sama epoka co rysunki Degasa). Dołączony został rzeczowy i jasny wstęp J. Rewalda.

Już w „Głosie Plastyków”, przed wojną, pisałem o Rewaldzie jako o autorze jednej z najstaranniej opracowanych książek o Cézanne'ie². Wstęp ma te same zalety co tamta książka poza ścisłymi danymi gdzie, jak i kiedy powstały reproduktowane notatki, Rewald dodał szereg uwag na podstawie wypowiedzi samego Cézanne'a o stosunku malarza do tej techniki. Ten album jest drogocenny dla każdego człowieka wrażliwego na rysunek a tym bardziej malarza, którego rysunek „męczy” i zastanawia niesłychana różnorodność podejścia do tej techniki od Pisanello chociażby do Bonnard.

Wpatrując się w skromne szkice staram się zrozumieć dlaczego zarzut, że Cézanne nie umiał rysować był za jego życia tak ogólny, dlaczego niejednemu artyście nawet z prawdziwego zdarzenia zarzut ten mógł wydawać się słuszny, dlaczego jeszcze w mojej młodości słyszałem tyle zaciekłych ataków na Cézanne'a. Jeżeli one teraz zacięły to chyba raczej dlatego, że obrazy Cézanne'a kosztują grube miliony, że są we wszystkich większych galeriach świata, podejrzewam, że dla szerszego ogółu rysunek jego jest jeszcze teraz po cichu skandalem, albo w najlepszym razie czymś zupełnie obojętnym. Wyda się to paradoksem ale myślę, że nawet rysunek Picassa jest łatwiejszy do przyjęcia, kryje w sobie więcej niespodzianek dla laika, jest przy tym wirtuozyjny i tak różnorodny, że zawsze można się „schronić” do jakiejś jego epoki i na jej podstawie stwierdzać, że Picasso „przecież umie rysować”. Cięty krytyk, znany kolekcjoner paryski, nasz rodak Basler napisał wiele lat temu złośliwie o wystawie rysunków Picassa: „Le dessin à travers les âges” („rysunek poprzez wieki”) bo rzeczywiście od rysunków młodzieńczych „goyowskich”, do „ingresowskich” z lat 19-20-tych przez zupełnie abstrakcyjne z pierwszej epoki kubizmu

2. „Cézanne et Zola”, wyd. Albin Michel, Paris, 1939, str. 460.

od 1907 aż po najostatniejsze, mamy dziesiątki jakby wykluczających się wzajemnie stylów, widzimy wpływy sztuki murzyńskiej, rzeźby greckiej, gobelinów francuskich, brutalnych jarmarcznych malowideł hiszpańskich, lub garncarstwa południowo-amerykańskiego. Czy w ogóle była jakkolwiek epoka w świecie, która by w pewnej chwili nie wpłynęła na Picassa? Można mu zarzucić eklektyzm, ale nikt nie może mu postawić zarzutu nieumiejętności, niezgrabności, zarzutu z którym rysunek Cézanne'a spotyka się nagminnie. A zarzut ten w oczach laika jest najcięższy.

Opowiadano mi, że jeden z przyjaciół Delacroix, gdy malarz był już stary, chciał zorganizować wystawę zebranych przez wiele lat paruset rysunków Delacroix. Mistrz się zachnął: „Jest tam wiele słabych rysunków — powiedział — nie wystawiaj. Ale po namyśle dodał: „Wystaw je przecie. Niech ludzie wiedzą co znaczy moja osławiona *łatwość*...”

Rysunek Cézanne'a nie ma śladu zręczności, „łatwości”, tej tak przecenionej przez ludzi i tak *niebezpiecznej* zalety

Widziałem parę dni temu wystawę kolekcji rysunków z muzeum w Rotterdamie w Paryskiej Bibliothèque Nationale. Parę względnie dużych akwarel i rysunków Cézanne'a można było oglądać obok rysunków Rembrandta, Breughla, Rubensa, Lorraine'a, Watteau, Degasa, Ingesa, Maneta i nawet Pisanella, Leonarda, etc., etc. Nie widziałem jeszcze w życiu tak dobranej kolekcji. Człowiek który ją zebrał był chyba sam genialny. Poza rysunkami Tiepoła, który mnie osobiście zawsze rozczarowuje, trudno było się oderwać od tych ścian pokrytych arcydziełami. Ściana Cézanne'a miała swoją wymowę równie silną jak ściana Watteau czy Degasa; przyznam, że do mnie przemawiała o ileż więcej od ściany Rubensa! A przecież ten rysunek jakże był *odrębny* od wszystkich, dosłownie wszystkich. Zapamiętałem specjalnie obok rysunków z niezrównaną delikatnością podkolorowanych — „Portret Żony” ołówkowy. Ołówek, nawet niepowiązany delikatnymi plamami kolorowymi, widział Cézanne poprzez kolor. Kombinacja kresek o różnym natężeniu i plam robionych miękkim ołówkiem, stwarza iluzję *koloru*.

Notatki Cézanne'a, które reprodukuje Walter na pewno nie były przeznaczone do pokazu, są bliskie w technice „Portretowi Żony” z Rotterdamu chociaż się różnią tym, że są typowo rysunkami „roboczymi”, przygotowawczymi dla malarstwa, że nie są na pewno celem samym w sobie. Dlatego może bardziej jeszcze demaskują to z czym się Cézanne borykał. „Przeszkody — to znaki niejasne, przed którymi jedni wpadają w rozpacz,

drudzy zaś rozumieją, że jest coś do zrozumienia, ale są i tacy, którzy tych znaków nawet nie widzą..." — powiedział Valéry. W szkicownikach Cézanne'a widzimy proces odkrywania formy cézanne'owskiej, widzimy jego mozół i mękę, wobec tych „znaków niejasnych”, które widział i całe życie próbował zrozumieć i opanować.

Cóż można by tym rysunkom *zarzucić*? Ołówek w rysunkach Cézanne'a, zawsze miękki, stwarza rozarte plamy o formie nie zawsze jasnej; linie, wklęsłe czy wypukłe, mają czasami charakter jakby mechaniczny. Ani śladu takiej mechaniczności w jakimkolwiek rysunku Degasa. W innych miejscach ciemne plamy, oznaczające najciemniejsze walorowe punkty, wywołują efekt dziur nie cieni. Kreskę trzy, cztery razy powtarzaną obok siebie wyczuwamy jak dwojenia czy trojenia się modelu w oczach artysty. Proporcje niektórych rzeźb z Louvru są zupełnie zmienione.

Jeżeli patrzymy na te rysunki z myślą nie tylko o Ingresie, ale sięgamy *wyżej* do rysunku na przykład Pisanella, jeżeli tamte rysunki przyjmujemy jako obowiązujący i jedyny „ideał”, wówczas naturalnie zarzut niezdarności, nieumiejętności Cézanne'a *może* zdawać się słuszny. Rysunki Pisanella mają bajeczną czujność kształtów, pewność w oddaniu formy, o ileż bardziej niż u Cézanne'a niechybną, ale w tych rysunkach nie ma światła i nie ma koloru. Jest tylko kształt. U Cézanne'a *inne* zadanie, *inna* technika.

Przypomnijmy sobie okres w którym żył Cézanne (1839-1906)

Walka pomiędzy linearnym rysunkiem Ingesa o chwilami nie zrównanej³ czystości, a rysunkiem Delacroix, u którego gwałtownie podkreślony walor — światło, — plama, grają nieustannie — ta walka za czasów Cézanne'a jest jeszcze świeża (a dziś wciąż jeszcze, choć inaczej, aktualna).

W dalszym biegu sztuki 19-go w. zwycięża jakby Delacroix, bo *żywy* nurt jej rozwoju w latach 1850-1900 to przede wszystkim Courbet, impresjoniści, Cézanne, Van Gogh, wszystko dzieci i wnuki Delacroix. Tradycja zaś ingresowska degeneruje w akademicką kaligrafię, zapętnia salony wylizanymi portretami i scenami ze świata antycznego. Portrety wyidealizowane, szlachetne postacie szlachetnych bohaterów w przeróżnych togach i nagie ciała, symbolizujące „prawdę”, i wszelakie inne cnoty tracą jakąkolwiek *materię* malarską, a rysunek staje się martwy,

3. Ten superlatyw piszę pod wrażeniem szkicu aktu kobiecego do „Zródła” z kolekcji w Rotterdamie, za który bym oddał dziesięć olejnych obrazów Ingesa, takich jak sławne „Zródło”.

mechaniczny i zręczny. Naturalnie nie jeden Ingres jest odpowiedzialny za ten aspekt malarstwa 19-go wieku. Winowajcą głównym jest David, ze swoim „Porwaniem Sabineki” i innymi tego typu obrazami; David, któremu Pankiewicz słusznie zarzucał „rozkawałkowanie sztuki” 19-go wieku. Ale Ingres jest także zań odpowiedzialny, przez stałe lekceważenie koloru, podkreślanie jego podrzędności. „Kolor jest ornamentem malarstwa... kolor tylko uprzyjemnia prawdziwą doskonałość sztuki” pisze Ingres. Ta spopularyzowana i święcąca triumfy zdegenerowana tradycja Ingesa gotowa jest zasłonić nam fakt, że malarstwo Ingesa ma w 19-tym wieku także swoje przedłużenie, swój rozwój w autentycznych wyznawcach tego upartego starca, w którym była zadziwiająca mieszanina żarliwej wielkości i tępego ograniczenia.

Autentyczną tradycję Ingesa reprezentuje Degas (próbując on połączyć spadek Ingesa i Delacroix), na pewno jeden z największych rysowników swojego wieku o przenikliwej inteligencji, zawsze poszukującej nowych form wyrazu. Degas wystawia z impresjonistami, zachwyca się malarstwem Maneta, ale jest do końca wrogiem „nadużywania natury”. Nawet piasek na plaży maluje według... kamizelki koloru piaskowego rzuconej na krzesło w jego własnej pracowni (horrendum dla fanatyków pracy z natury — impresjonistów), zarzuca impresjonistom brak kompozycji, radzi młodym malarzom nie pracować z natury, a jedynie kopiować mistrzów i studiować naturę bezpośrednio tylko już w okresie dojrzałości. W tym wiąże się on całkowicie z Ingesem i jest biegunowo przeciwnym Cézanne’owi. Tradycja ingesowska, linearna i abstrakcyjna w swej idealizacji, którą osiąga poprzez konsekwentną, świadomą *deformację* rzeczywistości (dodatkowe kręgi „Odaliski”, etc.) nie tylko odżyje ale się wzmoże w Gauguinie⁴, a bardziej jeszcze w Picassie.

Głęboko obcy Ingesowi Cézanne kocha Delacroix. Cézanne, jak wszyscy impresjoniści, jego bezpośredni mistrzostwie, urzeczony jest problemem światła. Nie w pracowni lecz w naturze, słońcu czy mgle, wśród poruszanych wiatrem drzew powstają najbardziej odkrywcze płótna impresjonistów. Wyrażenie światła poprzez plamę barwną jest ich problemem centralnym. Rewolucja Cézanne’a polega na tym, że poszedł on o krok dalej od impresjonistów, że tą plamą barwną próbuje świadomie budować płótno, ale nie na linearnej „architekturze” robi swego

4. „Dobrzeście zrobili przesadzając tę długość (twarzy modlącej się kobiety), przynajmniej można zapomnieć modela i przeklętą naturę (*secré nature*) — pisze Gauguin do malarza E. Bernarda.

„Poussina na naturze”, ale buduje płótno kolorem. Cézanne nie idzie za formą zbudowaną rzeźbiarsko światłocieniem, walorem, ale jego plama nie jest też płynną plamką czy „ciętą włóczką” jak nazywano położenie barwy impresjonistów. Cézanne nie roztopia formy tak jak Monet w późniejszych płótnach lub cała falanga epigonów impresjonizmu, ale stwarza formę kolorem, kolor jest tu decydującym elementem.

Żeby zrozumieć głębiej rysunek Cézanne’a trzeba znać jego stosunek do linii. „Nie ma linii w naturze”, mówi balzakowski Frenhoffer i wariuje nie mogąc osiągnąć tego co sobie postawił za zadanie malarskie.

Gdy Cézanne przeczytał to opowiadanie Balzaka, zerwał się od stołu ze łzami w oczach i zawołał: „Frenhoffer to ja”.

Ta balzakowska powieść nie opuszczała Cézanne’a. Wracał do niej często.

Ten strumień twórczy, głęboki i czysty pracy człowieka, który dążył do sztuki *pełnej*, chciał wiązać bezpośrednio jak najbardziej rzetelne studiowanie natury z klasycznym zmysłem kompozycji, ten strumień twórczy dał początek nurtom gwałtownym przeważnie węższym i płytszym, nie jeden z nich stał się już dziś zatęchłym, stojącym bajorkiem.

Kubiści są jednostronnymi spadkobiercami Cézanne’a — oni chcieli mieć rację nie NA naturze lecz PRZECIWI naturze, stworzyli sztukę cerebralną nieraz ciekawą i świetną, ale od pełni do której dążył Cézanne najdalszą. Zerwali z istotą jego dramatu z jego *je ne veux pas avoir raison théoriquement mais sur nature*⁵.

Cézanne może być dziś aktualny tylko jeżeli go na nowo przeżyjemy bezpośrednio, przede wszystkim nie przez jego „oficjalnych” następców, jeżeli jego zdanie o formach geometrycznych, o naturze⁶ (punkt wyjścia teorii kubistycznych) dopełnimy tysiącem zdań innych, które podkreślają jego wolę wierności naturze, jego z naturą związek.

Każdemu, komu grozi zbyt łatwa wolność abstrakcyjna, oderwana od ożywczych i bezgranicznie bogatych źródeł natury, albo krąg ciasny i zamknięty abstrakcyjnego, najeżonego dogmatami nowego akademizmu, chciałbym dać do rąk ten album notatek z natury, uważnych, mozolnych, pokornych mistrza z Aix.

„Rysunek czysty jest abstrakcją”. „Rysunek i kolor nie są czymś różnym, bo wszystko w naturze jest kolorowe” mówił.

5. Nie chcę mieć racji toertycznie, ale na naturze...

6. Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône.

A do malarza E. Bernard pisał: „W miarę jak malujemy — rysujemy, im bardziej kolor się harmonizuje, tym bardziej rysunek jest precyzyjny, kiedy kolor jest u szczytu bogactwa⁷ — forma osiąga pełnię”... Jakże to dalekie od Ingresa, który twierdził: „Linia, to jest rysunek, to jest wszystko”.

Pomimo to słusznie chyba twierdzi Rewald, że linia u Cézanne’a istnieje może więcej niż u impresjonistów, ale ma ona inną rolę. Robi wrażenie pomocnicze, przygotowawcze dla plamy barwnej, migotliwej i ruchomej; stąd też głęboka odrębność tego rysunku, gdy go porównujemy chociażby z współczesnym mu, bardziej tradycyjnym rysunkiem Degasa.

Co jeszcze uderza w notatkach Cézanne’a reprodukowanych przez Waltera, to nadzwyczajna pilność, pokora, uwaga, z jaką się artysta przygląda naturze, z jaką doszukuje się formy dzbanka czy podstawy swej naftowej lampy, jak nigdy się nie waha wracać, powtarzać swoją linię, przekreślać i zaczynać z powrotem. Z jaką starannością w swoich pejzażach ustawia plany, które jak sam mówił „najeżdżają mu jedno na drugie”.

„Metoda wykluwa się *poprzez kontakt z naturą*”, mawiał Cézanne. W roku 1906, miesiąc przed śmiercią, pisze do syna o idei „zdrowej i wzmacniającej rozwoju sztuki w kontakcie z naturą”. Cézanne nieustannie naturę odkrywa i nią *nasiąka*.

Niech się kaligrafowie śmieją z Cézanne’a. Ten nieznanym im mozół ta niezręczność — ależ to było odkrywanie nowej ziemi i nowego nieba dla malarzy, ten rysunek jest u podstawy estetyki niezliczonych wątków sztuki z niego płynących, wszyscy jesteśmy z niego.

Kultura, maj 1952

7. *Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.*

„GŁOSY MILCZENIA”

Stanisławowi Vincenzowi poświęcam.

I. Malraux

Spotkałem go pierwszy raz w latach trzydziestych u Daniela Halévy. Wracał wówczas z Chin przez Moskwę. „Nouvelle Revue Française” drukowało w odcinkach jego „Condition Humaine”.

Po ciasnym, pełnym gości salonie, miotał się młody człowiek o twarzy bardzo bladej, prawie anielskiej. Szpeciły go jedynie lekkie drgawki twarzy, odrzucał coraz to nerwowo lok, który mu spadał na blade, gładkie czoło i gryzł nieustannie coraz to nowego papierosa. Był to Malraux. Mówił bez przerwy. Nie wiem czy nazwać można mówieniem ten rwący potok słów, które jakby nie nadążały za myślą autora. Już wtedy uderzała kombinacja temperamentu, odwagi myśli, rzadkiej kultury i ogromnego doświadczenia, przeżytego nie jako obserwator, ale jako aktor dramatu. Mówił o polityce światowej, o walce rewolucyjnej, cytując Dostojewskiego, jakby się z nim nie rozstawał, o zerwaniu Czang Kai Szeka z Moskwą, rzucając przy tym uwagi, jakim błędem było z punktu widzenia rewolucji nie wymordowanie w czas wszystkich potencjalnych jej wrogów. Siedzący przy mnie Guehenno aż się skulił (uważaliśmy go wtedy za kandydata na francuskiego Gorkiego): „nie, nie mógłbym być nigdy komunistą” — jęknął półgłosem. W głębi salonu, na fotelu,

1. André Malraux, *Les voix du silence*. Pp. 657. Ed. Gallimard, collection „La Galerie de la Pléiade”. Paris. 1951, frs. 1900.

który jeszcze widział Drugie Cesarstwo, siedział Jacques Emile Blanche, malarz najbardziej paryski, autor portretów Barrèsa, Hardy'ego, Prousta, Mauriaca i tylu innych sław i patrzył z nieukrywanym przerażeniem na tego anioła-zwiastuna rewolucji i klęsk wszelakich, który przywlókł swój miecz ognisty aż do zacisznego salonu paryskiego, pełnego pamiątek paru pokoleń, upoduszkowanych mebli, lichtarzy, obrazów w ciężkich złotych ramach.

Tylko gospodarz z niezamąconym spokojem i jedyną w swoim rodzaju intensywnością uwagi, która go i dziś cechuje, słuchał potoku słów tej wschodzącej sławy literatury francuskiej.

Niewielu pisarzy miało od tego czasu *taką* jak Malraux biografję.



W czerwcu czterdziestego roku na rynku prowincjonalnego miasta we Francji, pełnym żołnierzy i uciekinierów, szlochala pewna Polka. Ogłoszono właśnie kapitulację Francji. Fala ulgi i odprężenia ogarnęła tłum. A więc wojna skończona! Nagle do Polki podeszła stara kobieta, wdowa po pułkowniku, i ze łzami w oczach schyliła się i pocałowała ją w rękę. *Madame* — powiedziała — *nous sommes plus bas que terre* (jesteśmy niżej ziemi).

Jest wiele powodów, tłumaczących ówczesną postawę Francuzów, wykrwawionych, zdziesiątkowanych w okopach pierwszej wojny światowej, postawę tak wówczas nam obcą, wprost niezrozumiałą dla najprzeciętniejszego z Polaków dla którego Francja była ostatnią nadzieją. Nic jednak nie zmienia faktu, że Francuzi, którzy jeszcze wówczas dla milionów ludzi z Europy Wschodniej byli obrońcami wszelakiej wolności i wcieleniem bohaterstwa, że ci Francuzi tego dnia stracili dosłownie miliony wyznawców.

Malraux, uczestnik rewolucji chińskiej, jeżeli nie komunista ortodoksyjny to cenny wówczas sojusznik Kremla, bohater wojny cywilnej hiszpańskiej i autor takich książek jak „Condition Humaine” i „Espoir”, partyzant leśny aresztowany przez Gestapo, pułkownik wojsk regularnych przy wyzwaniu Francji i szef propagandy de Gaulla, w ostatniej swej książce „Głosy Milczenia” daje świadectwo, że z tą samą śmiałością z jaką żył, umie w świetle okrutnych lat ostatnich myśleć o sprawach sztuki i zrośniętych z nią sprawach życia i śmierci. Malraux przywraca nam znowu świadomość czym jest męstwo francuskie.

Nigdy nie stracił on tej elementarnej bezrozumnej potrzeby walki o najwyższą hierarchię wartości w człowieku i o tym *krzyczy* w swej ostatniej książce.

Przyjdą może ludzie inni, cichsi, będą walczyć i myśleć inaczej, będą może bliżsi źródeł wiecznych — i nie tych ludzi Malraux jest prorokiem. W naszej jednak epoce, którąśmy przeżyli, w tych czasach pogardy, Malraux, o twarzy bladej, jakby w ranach skurczów, które mu twarz przecinają — jest już dzisiaj symbolem *virtus* Francji.

II. *Antywinckelmann*

Czytając pierwszy raz „Głosy Milczenia” miałem nieustanne poczucie *stridence* (gwałtowność aż do zgrzytu) — to cecha, która według samego Malraux charakteryzuje sztukę współczesną. „Głosy Milczenia” to krzyk, zgrzyty kontrastów, skoki akrobatyczne poprzez tysiąclecia, przez nie tylko światy sztuki o wykluczających się wzajemnie kanonach, ale poprzez światy religii, filozofii, wizji historii. — wszystko to w narastającym crescendo aż do końcowego fortissimo.

Wyczucie punktów neuralgicznych epoki, głębia stawianych problemów, rozległość i ścisłość erudycji, która nie wiem czy ma dziś sobie równą, głębokość przeżycia artystycznego formy przy jednoczesnym wczuciu się w źródła natchnień — stop tych rzadkich cech znajdujemy w „Głosach Milczenia”.

Styl tej książki jest zadyszany, pospieszny, połączenie wnikliwej myśli z wzlotami autentycznej poezji, przeciążonej czasami patetycznością i zbytnim bogactwem świetnych zresztą metafor. Książka jest trudna z powodu proliferacji błyskawicznie po sobie następujących skrótów myślowych i niezmiernego bogactwa materiału. Malraux chcąc być zawsze konkretny powołuje się coraz to na kultury najbardziej odległe zarówno historycznie jak i geograficznie, gdyż są one dla niego równie swojskie jak dla większości czytelników jedna czy najdalej parę epok historycznych czy form wyrazu artystycznego. Ten las form, który nam Malraux przynosi, jest jego ojczyzną.

Ta książka, to na nowo przepracowana i nowymi tekstami i reprodukcjami wzbogacona „Psychologia Sztuki”, nad którą Malraux pracował od 1935 roku. Niezmiernie niską cenę książki (650 stron, 15 kolorowych plansz i ponad 400 reprodukcji jednobarwnych — 1.900 franków) przeforsował sam Malraux zrzekając się wzamian praw autorskich, bo tak mu chodzi o prawdzi-

wych czytelników a nie bogatych bibliofilów. Nikt jeszcze na taką skalę nie wyzyskał dzisiejszej techniki reprodukcji, nie stworzył takiej spojonej z ilustracjami całości.

Jeżeli się zanurzymy w „Głosy Milczenia” pozwalając się prowadzić za rękę przez Malraux, potrafi on, dzięki swojej miłości sztuk odległych i bliskich, tak rozszerzyć nasz widnokrąg sztuki, nasze „muzeum imaginacyjne” — tak bowiem nazywa Malraux swój świat sztuki — że stajemy się bogatsi o skarby, o których mieliśmy jedynie wiadomości dalekie, encyklopedyczne albo zgoła żadne.

Chyba Winckelmann w XVIII wieku musiał wywierać podobnie silne wrażenie na swych czytelnikach, kiedy — na podstawie odkryć wykopalisk w Herculanium i rozległych badań nad sztuką grecką muzeum Watykanu, na podstawie *ówczesnego* „muzeum imaginacyjnego” — próbował zbudować wieczny, obowiązujący kanon sztuki i wpłynął na jej kierunek w tamtych czasach; wpłynął nawet na takich ludzi jak Goethe i David.

Przeciwieństwo dzieła Winckelmanna polegało nie tylko na tym, że styl jego był według pani de Staël, „spokojny i majestatyczny” (jest to ostatnia rzecz jaką o stylu Malraux można powiedzieć), ale na tym że gdy Winckelmann sztukę próbował zamknąć w jedyne i dla niego absolutne kanony, to Malraux odkrywa czytelnikowi prawdę sztuk tak sobie w założeniach sprzecznych, że niesie nam wolność aż groźną. „Idea sztuki stała się ideą otwartą, pisze Malraux, przestała być do przewidzenia (*préconcevable*).

III. Bunt artystów

Próbując pisać o „Głosach Milczenia”, muszę zaznaczyć, że będę mówił o paru zaledwie wątkach najważniejszych, które kwestionuję czy próbuję pod innym kątem naświetlić. Zakres mojej wiedzy o sztuce jest o tyle węższy od Malraux, że i ja miałbym ochotę — tak jak większość krytyków paryskich — nabrać wody do ust. Zdaje mi się jednak, że książka ta wymaga nie tylko przeczytania ale i reakcji. Przy całej fragmentaryczności mojej oceny może zachęć do przeczytania samej książki, o tyle bogatszej niż zakres o którym będę pisał. Nie wyobrażam sobie dzisiaj plastyka, czy kogokolwiek interesującego się poważnie plastyką, który by mógł pominąć książkę tej miary, pełną perspektyw i odkryć sztuki: czy będzie to wysłedzenie różnego charakteru form na monetach greckich i ich „kopiach”

celtyckich czy transylwańskich i płynące stąd wnioski, czy ewolucja wpływów rzeźby greckiej w Azji i jej transformacja przez buddyzm, czy paraliż Rzymu, który tak zaciążył na sztuce chrześcijańskiej pierwszych wieków, poprzedzających odrodzenie chrześcijańskiej sztuki, próba podważenia złudzeń jedności wizji rzeczywistości zwykłego śmiertelnika i twórcy, czy to w epoce Song czy w okresie rozkwitu sztuki greckiej czy gotyckiej, wyjaśnienia na czym polega inność każdej sztuki — od figur woskowych, naśladowujących rzeczywistość, wykazania do jakiego stopnia każda sztuka jest uzależniona nie tylko od tego co widzą oczy, ale od tego czym jest, co myśli i przede wszystkim w co i jak wierzy jej twórca.

Chyba nikt nie wszedł tak głęboko i konkretnie zarazem — naświetlając to przykładami i ilustracjami — w sam proces twórczy tyłu artystów (który przeważnie zaczyna się od *pastiche*'u swych poprzedników, a nie od kopii natury), jak Malraux w stronicach o wyzwalaniu się powolnym Greca z Wenecjan, wyrastaniu La Toura z Caravaggia, zestawieniach Botticellego z Lippim i próbach wyśledzenia związku artystów ze swoją epoką, bo każda sztuka może istnieć wbrew prądom epoki, ale nigdy poza nią. I to wszystko żeby doprowadzić czytelnika do paru centralnych wątków związku sztuki współczesnej ze sztukami sakralnymi, jej roli dzisiejszej i sensu, by nas doprowadzić do zapytania co znaczy nie tylko sztuka współczesna, ale zmartwychwstanie *poprzez* nią całych kontynentów sztuki, na które żaden artysta nawet spojrzeć nie raczył, nie tylko za czasów Winckelmanna, ale jeszcze zaledwie wczoraj.

To próba porachunku nie z taką czy inną epoką, ale ze sztuką wszystkich wieków i szerokości geograficznych. Jakże się powiększyło „muzeum imaginacyjne” od Winckelmanna do Malraux. Wykopaliska sztuki summeryjskiej, trzy tysiące lat przed Chrystusem, sztuka przedhistoryczna grot Rodezji i Altamiry, blachy kute ze stepów syberyjskich i ukraińskich, maski, fetysze ludów dzikich, malarstwo chińskie, japońskie, rzeźby z Kambodży czy Meksyku — Malraux omawia z tą samą pasją jak Michała Anioła, Boticellego, Goyę, Van Gogha czy Braque'a.

Pierwszy raz biorąc tę książkę do ręki byłem dosłownie zgorzony. Co robi ten okropny rysunek sowiecki, ilustracja do Tarasa Bulby, obok Chrystusa Ukrzyżowanego Gruenewalda? Świętek z Nowego Targu obok słomianej figury indochińskiej, Pierro della Francesca przy fresku buddyjskim z VII wieku, rysunki wariatów, słodkie Greuze'y? A parę stron dalej Cézanne, Vermeer, czy cudowna, jawańska głowa Sziwy.

Chaos i zgrzyty? Tak, ale to właśnie próba konfrontacji jakiej nigdy na taką skalę nie było. Malraux doszukuje się pokrewieństw i różnic rytmów sztuki nie przez tematykę — której zresztą wcale nie lekceważy — ale przez samo „pismo” artysty albo całej epoki. Nie jest on „formalistą”, wie dobrze, że forma, najbardziej nawet abstrakcyjna, zawsze coś wyraża: czy to przeżycie religijne — według Malraux źródło wszystkich sztuk z wyjątkiem współczesnej — czy bunt przeciwko formom cywilizacji, która utraciła nawet ambicje głębokiej hierarchii wartości.

Dopiero w XIX wieku (Malraux ten przełom „ustawia” od Maneta) artysta nie tylko uświadamia sobie, ale również zaczyna *głosić*, że nie naśladowanie natury, ani temat, ale sama forma, sama czysta gra barw i kształtów stwarza wartość dzieła sztuki. Niepodległość w stosunku do tego co przedstawia była wyczuwana przez wielu artystów wcześniej (czy nie zawsze?), ale u takiego Vermeera, dowodzi autor, była „wiedzą tajemną”. Przecie jeszcze Constable, jeszcze Delacroix koronę swego malarstwa — szkice, niechętnie pokazywali, zachowując je dla siebie. Dwie wersje „Złożenia do Grobu” Delacroix reprodukowane u Malraux ilustrują ten fakt: szkic wspaniały i obraz nieskończenie słabszy. Takich przykładów można by cytować wiele.

Od chwili uświadomienia sobie tego przez artystów, i przyjęcia ostatecznych konsekwencji tego uświadomienia, szczelina pomiędzy odbiorcą, żądającym pełnego oddania tematu, a artystą staje się przepaścią. Wtedy właśnie na arenę sztuki wkracza zastęp artystów nędzarzy, wariatów, wyrzutków społeczeństwa lub dziwnych jak Cézanne rentierów, dla których istnieje jeden cel, jeden ideał — absolut sztuki.

„...dla tego nowego języka sztuki przyjęli oni nędzę jak coś samo przez się zrozumiałego. Od Baudelaire’a do Verlaine’a, od Daumiera do Modiglianego ile ofiar ludzkich! Rzadko taka ilość wielkich artystów złożyła tyle ofiar Bogu Nieznanemu... Nikt z nich nie mówił o Prawdzie, ale dzieła swych przeciwników artyści nazywają fałszem. Malarz wyklęty wkracza do historii zafascynowany własnym absolutem wobec kultury coraz bardziej kwestionowanej (*vulnerable*). Artysta znajdzie w swoim wyklęciu płodność bez precedensu. Jak drobne strugi krwi na karcie widzimy szlaki nędzy artystów, te ubogie pracownie gdzie Van Gogh spotyka Cézanne’a, Gauguina pokryją świat chwałą równą chwale Leonarda. Cézanne myślał, że jego obrazy trafią do Louvru, ale nie, że ich reprodukcje osiągną wszystkich miast Ameryki. Van Gogh podejrzewał, że jest wielkim malarzem, ale nie przypuszczał jednak, że w pięćdziesiąt lat po śmierci będzie w Japonii sławniejszy niż Rafael. Cały wiek ten, urzeczony katedrami, pozostawił jedną katedrę: muzeum gdzie są zebrane jego obrazy!” (str. 493).

Malraux, rzuca to jedyne zjawisko na ogromne tło sztuki świata i próbuje doszukać się na tym tle właśnie jego sensu.

IV. „Nieznajomemu Bogu”

Malraux parokrotnie powraca do zapytania komu służy sztuka współczesna, zbuntowana nie tylko przeciw cywilizacji, w której wyrosła, ale i przeciw jej korzeniom, nie zdolna słyszeć głosu chrześcijaństwa tak samo jak głosu legendarnych konstelacji czy drzew świętych. Na stronicach utkanych reprodukcjami fetyszów, bożków i demonów lub rysunków wariatów pyta Malraux w imię jakiego Nieznajomego Boga poniosło parę pokoleń artystów, nędzarzy i szaleńców tyle ofiar? „Nawet ich język, ich określenia trąciły językiem doświadczenia religijnego, pomieszanym z brutalną gwarą kawiarnianą. Patrząc na tych ludzi zdawałoby się, że służą Nieznajomemu Bogu”.

Kiedy Sw. Paweł przemawiał w Areopagu do Ateńczyków, „którzy niczym innym się nie zajmowali jeno albo mówieniem albo słuchaniem czegoś nowego” (tak jakimś widział kawiarnię „Les Deux Magots” pod wieczór), powiedział im: „widzę, że pod każdym względem jesteście wielce nabożni. Chodząc bowiem i patrząc na posągi wasze znalazłem też i ołtarz na którym napisano „Nieznajomemu Bogu”. Co tedy nie znając chwalicie, to ja wam powiadam”.

Malraux nie jest Pawłem, który wskazuje Ateńczykom kim jest ten Bóg Nieznany, jest jeszcze jednym z mieszkańców miasta pełnego bożków, ale pragnie Go poznać.

Historię Europy widzi on pod kątem nieustannego od paru wieków osłabiania się w człowieku związku z boskością. Śledzi, wykazuje powolną ale nieustanną degradację sztuki religijnej, która będąc przez tysiąclecia wyrazem obcowania człowieka z Absolutem i mając w tym swe źródło, stała się ilustracją pobożności, potem propagandą nieba (tak charakteryzuje Malraux sztukę jezuicką), a ostatecznie jakby zupełnie ginie z pola widzenia wielkich twórców.

Wystarczy przeczytać ustępy książki dotyczące chrześcijaństwa (mamy w książce niemiłej chyba wnikliwe ustępy o religiach Azji), aby czuć, że Malraux wie o czym mówi, wie co dały religie, a w szczególności chrześcijaństwo, człowiekowi i sztuce.

„Chrześcijanin nawet zdolny do męczeństwa wie, że jest grzesznikiem: że może być zawsze zraniony przez świat, bo szatan zawsze zranić go może.

Pod wszelką cnotą wytrwania kryje się Łaska... Obok świętego gotyckiego ani Cezar, ani Jupiter, ani Merkury nie żyją. Obok któregośkolwiek proroka patrycjusze mają oblicza zamknięte starych dzieci. Twarz każdego chrześcijanina nosi w sobie własny ślad grzechu pierworodnego. Kształt mądrości czy hartu był jedyny, ale kształtów świętości i grzechu jest tyle ile istot: każde oblicze chrześcijanina jest rzeźbione przez patetyczne doświadczenie i najpiękniejsze usta gotyckie zdają się być bliźniami życia... Merkury jest zaledwie mniej czysty niż Apollo, Pallas i Persefona są podobne, ale rzeźbić Św. Annę po Św. Magdalenie to co innego niż rzeźbić Venus po Junonie, bogów bez biografii, cienie... Chrześcijanin Zachodu jest sam swym własnym najokrutniejszym losem i w samej głębi każdego serca umęczone ręce Chrystusa tej samej natury co człowiek, niosą mękę niepokoju i miłosierdzie wraz z indywidualizacją losu" (str. 215).

Pisząc o wygasaniu w człowieku przeżyć religijnych o „odchodzeniu bogów, o ginięciu absolutu” ilustruje to autor narastającą niezdolnością nadawania formy wartościom duchowym.

„Tam gdzie dawniej powstawały katedry dziś się nędznie buduje kościoły pseudo-romańskie i pseudo-gotyckie i kościoły nowoczesne, gdzie Chrystus jest nieobecny... W naszej epoce jedyną ramą godną Mszy — to druty kolczaste obozów... Ze chrześcijaństwo jeszcze na zachodzie wyrwa nicości śmierć człowieka, chrześcijaństwo, które jedyne nadaje człowiekowi kształt w najwyższym znaczeniu tego słowa, że ono... nie umie połączyć w swych posągach, komunii wiernych z wysoką jakością sztuki — to jest zagadnienie nad którym warto się zastanowić”. (str. 493).

Malraux te swoje uwagi rozszerza na wszystkie kraje gdzie przenika cywilizacja maszynistyczna:

„Islam, Indie, Chiny zatracają swój kształt religijny, tam gdzie je cywilizacja dotyka, więc w Bombaju, w Kairze w Szanghaju. I form innych nie znajduje: „O symbolu małego pseudo-gotyckiego kościółka na Broadwayu wśród drapaczy”.

Na tym tle co znaczy sztuka współczesna, gdy jej wartości najwyższe odrywają się od cywilizacji w której powstała; cała ta sztuka zwrócona jest ku „Nieznajomemu Bogu”.

Ale dlaczego sztuka współczesna znalazła sojuszników właśnie w artystach „gwiazd krwi i nocy”, dlaczego maski dzikich, fetysze i kształty bożków zdają się nam dzisiaj tak pokrewne? Czy to tylko przypadek?

Nie — mówi Malraux. W świecie, który traci więź z Absolutem, który się żadną wyższą hierarchią nie tłumaczy, artysta odkrywa cały świat sztuki natchnionej obcą dla nas hierarchią wartości. Artyści zbuntowani przeciw formom cywilizacji w której żyją, przeciwko już zdegenerowanemu realizmowi sztuki europejskiej szukają dla siebie broni w formach najbardziej tej cywilizacji obcych. Ileż razy opowiadano czym było Tahiti dla Gauguina, czym maski murzyńskie dla Vlamincka, Deraina,

potem Picassa. Brutalność zestawień kolorystycznych tych przedmiotów przywiezionych z Afryki po kolorystycznych dogmatach nie tylko akademickich ale i impresjonistycznych, które już w 1905-1907 znała każda panna w każdej akademii, uproszczenia geometryczne twarzy na tle akademickich, realistycznych portretów to było wyzwolenie z martwoty ówczesnego epigonizmu. Artystom zdawało się, że w tych kształtach odkryli wolność twórczą dlatego, że autorzy tych dzieł byli niewolnikami innych kanonów i innej hierarchii wartości.

Według Malraux zaczęło się od zachwyty dla form i kolorów, zachwyty dla czystej formy, skończyło się na fascynacji głębszej. Współczesna sztuka nasiąka tymi formami, a poprzez nią już i szerszy ogół zaczyna tamte sztuki widzieć, spada mu z oczu katarakta. Bo słusznie jest że widzimy dopiero to co nam potrzebne, lub w pewnym stopniu pokrewne.

Czy ta obsesja głębsza bożków i fetyszów, o której pisze autor książki, nie jest przesadą „krwi głodnego” katastrofisty? (Ileż razy słowo „przesada” dyktuje nam niechęć myślenia do końca, postawienia diagnozy, o ile rzadziej jest ten zarzut podyktowany surową wolą miary i ścisłości).

Malraux na takie zapytanie odpowiada słusznie, że gruzy i hekatombę Europy nie są fikcją chorej fantazji, że obraz człowieka, który sobie stworzyła Europa nie jest mniej zdruzgotany, jak Europa miast-widm.

„Jakie państwo w XIX wieku ośmieliłoby się organizować tortury? Przycupnięte jak Parki w swych ogarniętych płomieniami muzeach, prorocze fetysze patrzą na miasta Zachodu, które się nagle stały im braterskie, teraz gdy ostatnie cienkie smugi dymu pożarów mieszają się z dymami krematoriów”.

Świadomość, że nauka, ta wiara XIX wieku, nie jest zdolna rozwiązać metaficznych problemów, że pokój wieczny jest bajką, że postęp pozwala na bomby atomowe, że wolność od Rousseau po Freuda na pewno nie wzrosła w człowieku — to wszystko powinno zastanowić czy agresywność wpływu sztuk barbarzyńskich jest zjawiskiem jedynie formalnym.

To Nietzsche prorokował, że wiek dwudziesty będzie wiekiem klasycznym wojen, ale nawet Nietzsche nie przewidział, że będzie wiekiem tortur i niewolnictwa.

Czytając te strony o rzadkiej piękności poetyckiej łatwo dać się unieść katastrofizmowi, ale jeżeli Malraux nam wykazuje jaka katarakta została nam zdjęta z oczu przez artystów, dzięki czemu odkryliśmy światy sztuki nam nieznaney, nie zapo-

minajmy, że i ta generacja artystów — o których pisze Malraux z wdzięcznością i entuzjazmem — miała i *ma* na oczach inną kataraktę.

Czy naprawdę głos chrześcijaństwa jest aż tak głuchy? Czy prawie całkowite zniknięcie sztuki sakralnej z horyzontu wielkiej plastyki współczesnej (umyślnie nie używam argumentu Vence, Assy i nawet Rouault'a, bo i mnie się to jeszcze wydaje mało przekonujące) jest argumentem definitywnym?

Cóż wiemy o przyszłości! Malraux skromniejszy od Winckelmanna i skromniejszy od komunistów, nie bawi się w prorocstwa i nie daje artystom wskazówek, gdyż wie, że sztuka twórcza jest światem *nie do przewidzenia*. Ostatecznie może także od nas zależeć czy jesteśmy skazani na kanony sowieckiej sztuki, godnej następczyni salonowych fałszerzy Trzeciej Republiki przeciw której właśnie bunt podnieśli artyści od Maneta po Van Gogh'a i Rouault'a, czy na coraz bardziej epigoniczne „wariacje na tematy”, wzięte z dzieł artystów „gwiazd krwi i nocy”.

Artyści którzy nam ten świat egzotyczny odkryli, albo pomarli (Gauguin), albo obrośli w sławę i honory i w tysiące na całym świecie epigonów, posłusznych oportunistów. Oportuniści szukają jak zawsze nie wyrazu tego co jest ich wewnętrzną koniecznością a tego co może być modne, to znaczy dziś nowych trick'ów i sensacyjnych nowinek. Dla nich już nie tylko język chrześcijaństwa jest bardziej głuchy, niż węże prekolumbijskie, ale przestali rozumieć język Rembrandta lub Corota, jeżeli sądzić mamy według ich dzieł, ściąganych żywcem z Musée de l'Homme. Czym ci nowocześni *akademicy* są lepsi, bardziej przyszłość zapowiadający, jak akademicy z „Salon des Artistes Français” sprzed pięćdziesięciu laty, po których śladu w sztuce nie pozostało?

Reakcja przeciw tej degradacji i proliferacji sztuki niby abstrakcyjnej, niby zbuntowanej, zdaje mi się, już się zarysowuje. Może się ta reakcja wyrazi przez twórczość *pozornie* mniej uniwersalną, mniej *stridente*, a czerpiącą swe soki nie z Muzeum Etnograficznego, ale ze świata własnych wier i przeżyć, ze świata, który tych artystów otacza. Może oni znowu zaczną widzieć twarze ludzkie (o reakcjo!), może będą się uczyć poprzez Sutina czy Rouault u Rembrandta, a poprzez Rembrandta-wizjonera dotrą do Rembrandta uparcie, ściśle studiującego naturę (przecie *z tego* Rembrandta wyrósł Rembrandt wizjoner), może Dürer i Takanobu staną się im potrzebniejsi od bożków polinezyjskich, czy „niespodzianek” Miro, może

nawet ośmielił się znowu z całą corotowską pokorą patrzeć na zielone drzewa i na chmury.

Sekta buddyjska „Zen”, wywodząca się z Indii, oglądanie malowanych pejzaży traktuje jak nabożeństwo. Wyznawcy tej sekty przechodzą przez cztery stany kolejne: medytacja, rozszerzenie, poryw, zatopienie (zachwyt). Obraz zawinięty w jedwab, zrolowany i włożony do metalowej rurki, rozwija się i ogląda w milczeniu, potem obraz znowu wraca do swej metalowej rurki. Członkowie tej sekty robotnicy japońscy w Tokio jeszcze przed ostatnią wojną wyruszyli jesienią całymi pociągami za miasto i tam siadali naprzeciw góry pokrytej lasem liściastym, gdy już liście żółkną i czerwienieją — *dla nabożeństwa*. Jeden ze starych tekstów „Zen” powiada na zapytanie o nabożeństwie: „widzieliśmy chmury w locie, ptaki w locie, wody...”.

Od Akropolu do Ankory, od Piety z Villeneuve do Rembrandta, mówi Malraux, sztuka wiązała człowieka z wszechświatem. Nasza sztuka przynosi tylko zerwanie świadomości człowieka z tym, z czego wyrósł. Nie darmo generacja Malraux słyszy Dostojewskiego w Iwanie Karamazowie i w jego „zwróconym bilecie do raj” — nigdy w „Aloszy” czy „Zosimie”: „ptaki kochajcie i wszelkie żywe stworzenia”.

V. Wahadło czy akademizm abstrakcji

Jednym z wątków tej książki jest próba wyrwania czytelnika z ciasnego kręgu urzeczzenia realizmem sztuki europejskiej od Renesansu do XIX-wiecznego naturalizmu. Na dziesiątkach przykładów sztuk prymitywnych wykazuje jak źródłem tych sztuk było nie studium natury, nie kopiowanie tego co człowiek pojedynczy w naturze widzi, ale jego wierzenia, jego koncepcja świata. (Z przykładów jedna Altamira zdaje mi się tu niepewna). Autor próbuje nawet na realizm XIX-to wieczny, na przykład na Courbeta, spojrzeć przede wszystkim od strony buntu przeciw *le beau idéal* sztuki, idącej od Davida i Ingesa, nie zaś od strony walki o wierność naturze. Malraux podkreślając słusznie elementarną dla artystów prawdę roli abstrakcyjnego czynnika w sztuce, w każdej sztuce (więc naturalnie i u Courbeta), stwarza nieporozumienie minimalizując *równoważny* element realizmu, to jest próby oddania tego *jak* i *co* widzi artysta. Stwierdzając, że nie istnieje sztuka bez abstrakcji nie zwraca on czytelnikowi uwagi na niezliczone wypadki sklerozy sztuki, spowodowane również przez zerwanie sztuki abstrakcyjnej z ob-

serwacją natury. Nie podkreśla, że z czasem taka sztuka zamienia się w kaligrafię, w ubogi schematyzm i musi wówczas znów, jak Anteusz, dotknąć ziemi. Kto będzie kwestionował, że nawet tajemnicza działania Corota, Chardina, to nie jest li tylko dar oddania nieba włoskiego, czy puszkę brzoskwini, ale jedyny dźwięk ich kolorytu („malujemy nie kolorami, a uczuciem” — mawiał Chardin), niewymuszona jasność ich kompozycji. Ale nawet te elementy ich malarstwa jakże trudno mi nazwać abstrakcją. Bo to wszystko jest z kontemplacją, obserwacją przedmiotu tak zrośnięte, że stanowi sublimację realizmu, a nie odwrócenie się od natury. W świetle tych teorii antyrealistycznych leonardowskie notowanie grymasów twarzy przechodniów, jego rysunek arabeski biegnących fal, czy dürerowska metoda pracy, to „nowe dzieło, nowe stworzenie” które, według niego, osiągnąć można tylko przez *nasiąkanie naturą* — staje się jakimś dumnie przez malarzy, jak Braque i nawet Miro przewyciężonym etapem.

Corot wyrzucił Berthe Morizot, że na wymalowanej katedrze zmniejszyła o jeden stopień ilość bocznych schodków, Cézanne chciał mieć rację „na naturze” (*sur nature*) i wielkość jego polegała nie na przekreślaniu natury, a na nieustannym zmaganiu się, by *stopić* naturę i „Poussina”. Van Gogh bronił się przed abstrakcyjnymi radami i naciskami Gauguina.

Na książce Malraux zaciążył nie okres przełomu z czasów Maneta, który uważa on za punkt zwrotny, ale heroiczny okres kubizmu i prądów jeszcze bardziej niż on abstrakcyjnych z niego biorących początek, z walk plastyków, którzy wyrosli nie tylko na buncie przeciw cywilizacji mieszczańskiej, ale na buncie przeciw s a m e j n a t u r z e , „przeklętej naturze” jak pisał Gauguin). Ich wizja szła nie od nasiąkania naturą, tak pomimo wszystko jeszcze silnego u Gauguina (o ile bardziej jeszcze u Maneta), ale od upartej woli stworzenia sztuki w oderwaniu od niej, jakby przeciw niej.

Chciałbym podkreślić związek przełomu sztuki europejskiej, od realizmu do abstrakcji, z r u c h e m w a h a d ł o w y m sztuki w ogóle, od abstrakcji ku realizmowi i z powrotem, co jest faktem od grot Altamiry, od sztuki summeryjskiej, aż do naszych czasów. Ten ruch wahadłowy sztuki przy „akceleracji historii” dał rozrzut najgwałtowniejszy w czasie najkrótszym na ostatnim przełomie wieku, od naturalizmu i jego malarskiej formy impresjonizmu do kubizmu i jego dzisiejszych następców. Czy Malraux nie wyolbrzymia znaczenia tego ostatniego zwrotu w sztuce, skrajnego punktu dojścia ku abstrakcji wahadła sztuki

ki? Nie myślę wcale go lekceważyć, niemniej, czytając „Głosy Milczenia”, odnosimy wrażenie, jakby dzieła Braque’a, Picassa (Braque ze współczesnych zdaje się najbliższy pisarzowi), są jakby osiągnięciem dla którego istnieli i pracowali poprzednicy, bo oni dopiero zrozumieli w pełni to, co inni przeczuwali — nawet Corot! Tu jesteśmy na granicy ciężkiego nieporozumienia: wizja Corota na przykład jest nie tylko nieskończenie pełniejsza, ale w założeniu swoim i w celu *różna*, bo najdalsza od abstrakcjonizmu kubistów. Jego wolność w traktowaniu grafik, malowanie na pejzażu drzewa, które było *za* nim (argumenty Malraux), nie przekonywują, bo nie przekreślają faktu, że taka „abstrakcja” jest ciągle jeszcze pełną, miłosną, na granicy modlitwy wizją natury. Nie ma tu różnicy zasadniczej między stosunkiem do natury Corota, Vermeera, Cézanne’a, Dürera czy Van Gogha i dopiero w Gauguinie zarysowuje się konflikt, który wybuchnie w kubizmie. Ten nacisk główny położony na abstrakcję może najszybciej w książce Malraux postarzeje, a dziś już wyrządza szkody. Opowiadano mi o akademii prowincjonalnej gdzie dyrektor, entuzjasta Malraux, kulturuje wszelkie ticki, grymasy swych uczniów, lekceważąc „wsteczników”, którzy chcą wiernie studiować naturę. W tych grymasach i manierach ignorantów-ucniów dyrektor doszukuje się zbyt łatwo zwycięstwa nad „przekłętą naturą”, pokrewieństw ze sztuką Murzynów czy prehistorii.

Kiedy Bonnard powiedział Pankiewiczowi słowa, które tak zgorzrzyły wiernego, wyłącznego wyznawcę Renesansu i realizmu, że malarstwo abstrakcyjne zbawi malarstwo — Bonnard wówczas *miał rację*.

Chciałbym dzisiaj, po paru dziesiątkach lat, zabawić się w proroka i powiedzieć Malraux: „studium natury, ściśle, spokojne studium natury zbawi malarstwo, które bez tego uschnie i już usycha w naśladowaniu sztuk prymitywnych, w trick’ach, sensacjach i akademizmie abstrakcji gorszym, ciałniejszym niż wszystkie poprzednie akademizmy, bo odciętym od źródeł życia, od źródeł sakralnych (kultura agnostyczna) i od bezpośredniego doznania, nieustannej kontemplacji natury, od jej niewyczerpanego bogactwa kształtów i barw”.

VI „Więc po co żyć, jeśliś człowiek?”

W rozdziałach i uwagach gdzie Malraux odrywa się od rozważań ściśle plastycznych i sięga dziedzin historiozofii, religii,

ności czytelnika niestanne posługiwanie się słownictwem religijnym. Sam Malraux pisze w jednym miejscu, jakby z irytacją „słownictwo religijne jest drażniące, ale inne nie istnieje”. Nie wiadomo kiedy to autentyczny wyraz stosunku autora do spraw religii, a kiedy poetyczna metafora. Gide lubił mówić o szatanie, zaznaczając, że weń wierzy. Malraux, uparty agnostyk — sam to pono z naciskiem podkreśla — jest jednocześnie pod obsesją zatraconych źródeł religijnych. Gdy pisze, że Europa odrywając się od Stwórcy stała się panią świata nie czujemy w tym śladu naiwnego triumfu, tylko ból i ironię, gdy tuż obok dodaje, że człowiek zastąpił przymierze z Bogiem przez „nagromadzenie wiadomości”.

Brnąć coraz dalej w tę oślepiającą książkę czytelnik zaczyna sobie stawiać pytania *co Malraux przemilcza*. Czy idąc w głąb jego myśli nie natrafiamy na rozpacz, czy nawet opustoszenie. Czy pod tą *virtus*, której dał dowód nie tylko biorąc udział we wszystkich wojnach i rewolucjach, ale na polu trudniejszym, śmiałości myśli, nie kryje się zagłuszony przez frenetyczne życie i frenetyczną pracę głód nienasycony Absolutu? Czy nie są wyznaniem niektóre zdania tej książki jak np.: „jeżeli walka nie zastępuje Absolutu, *to pozwala o nim zapomnieć*”.

Sprawa dla samego Malraux zdaje się niejasna. Krąży on koło sprawy, której sam w sobie nie rozwiązał.

Gdy czytamy obok jego książki autorów, o żywym, religijnym doświadczeniu, uderza znów głęboka różnica klimatu. W „*Abrégé mystique de St. Jean de la Croix*” albo w „*Pesanteur et Grâce*” Simone Weil wyczuwamy zaraz co dzieli te dwie książki od „*Głósów Milczenia*” (wybieram te właśnie książki, bo mi się narzucają z tak szczupłego bagażu moich w tej kategorii lektur). Pod przezroczytymi jak szkło słowami Św. Jana nieustannie prześwieca inna obecność, jakby nieustanna świadomość tej obecności. W suchych notatkach Simone Weil trafiamy na zdania-szczeliny przez które płynie światło przeżytej przez nią obecności. W każdym strzępie wiersza Norwida jest to samo. W nikłym nawet rysunku Rembrandta, gdzie kreska, plama prawie bezforemna wyraża coś więcej niż przedmiot, więcej nawet niż najwyższe przeżycie artystyczne, gdzie jedno muśnięcie pędzlem: usta uzdrowionego przez Chrystusa ślepego, ruch Uczniów z Emmaus wobec zalanego blaskiem pustego krzesła — to już nie tylko temat religijny czy wielka sztuka, to znak żywy tajemnego dialogu. Wszędzie to poczucie korzeni („korzenie zerwane i człowiek świat zniemawidzi” pisze Dostojewski) poczucie to jest również wyczuwalne w studium Vincenza o Dantem

czy w jego „Ghandim”. Te przeżycia ciche nie przeświełają książki Malraux. Gdy pisarz zbliża się do spraw z tym światem związanych, zrywa się w książce patetyczna burza. Co kryje się pod tą burzą słów? Czyżby nic?

Malraux całą namietność serca włożył w nadzieję, że sztuka jest załącznikiem nowych „zmartwychwstań człowieka” (znowu metafora religijna), jego nowej wielkości i to jest wiatyk ostatnich stron tej wewnętrznie rozdartej książki.

Godność najwyższa człowieka dla Malraux to zapytanie, rzucone poprzez tysiąclecia ślepego losowi i gwiazdom, przez ten pył człowieka, który wie że umrzeć musi, że jest na tej ziemi *wypadkiem*, który tworząc świat swej wizji sam staje się twórcą i przemienia los w akt wolności.

Dla Malraux w cywilizacji agnostycznej, „spadkobierczyni wszelkiej wielkości”, funkcją zastępczą religii jest wolność twórcza geniuszów-demiurgów. Te ostatnie strony, korona książki, które zdają się w zamierzeniu autora apoteozą zwycięstwa człowieka nad ślepych losem nie dają czytelnikowi nowego „Hymnu do radości”.

Jeżeli sztuka ma wystarczyć, jeżeli będzie neo-religią agnostycznej kultury, jeżeli jest tylko rzuconym w ciemności *zapytaniem* na które *nie może* być odpowiedzi, bo nie ma *komu* odpowiadać, jeżeli Bach, Rembrandt czy Norwid są tylko zapytaniem, a nie *także* *odpowiedzią*, nicią łączącą nas z doświadczeniem innego wymiaru o którym nawet Proust pisze w swych stronach o śmierci Bergotta — sztuka jest wtedy jak wszystko w życiu, mówiąc językiem Kiriłowa z „Biesów” „diabelskim wodwilem”.

Kiriłow przed samym samobójstwem mówi o Chrystusie, który raj nawróconemu zbrodniarzowi obiecał: „obaj pomarli nie znaleźli ani raj, ani zmartwychwstania, więc powiedz po co żyć na świecie, jeśliś człowiek”.

Kiriłow widział w samobójstwie „najpełniejszy punkt samowoli”, gest absolutnej wolności i tym gestem chciał z ludzi zrobić bogów (jego śmierć jest wyzyskana przez zbrodniczych, podłych konspiratorów i ani jeden z żywych nie stał się przez jego akt wolności bogom podobny).

Agnostyk Malraux mówi o Rembrandcie i jego dialogu z Chrystusem z żarliwością, która przypomina akcenty Kiriłowa, gdy mówi o Chrystusie i zbrodniarzu na krzyżu. Ale piękna metafora ostatniej strony o wieczorze „gdzie jeszcze rysuje Rembrandt i wszystkie Cienie sławne i świetne, a także Cienie rysowników grot przedhistorycznych śledzą ruchy ręki jego

pełne wahań, które przygotowują dla nich ich nowe życie czy ich nowy sen...”, ta metafora nie jest jeszcze odpowiedzią ani na pytanie Kirillowa ani na pytania, które stawia książka Malraux. Dialog Rembrandta w świetle neo-nietzscheańskiej religii człowieka jest jeszcze jednym złudzeniem w „diabelskim wodewilu” życia, gorzej chyba — jest pustą retoryką.

Miara tej jedynej w swoim rodzaju książki polega nie na odpowiedziach, ale na *stawianiu* przed nami z uporem i gwałtownością zagadnień najważniejszych, na obronie tego co w człowieku najwyższe i na jedynej wierze u Malraux, która się narzuca czytelnikowi, na wierze irracjonalnej w *sens sztuki*.

Kultura, listopad 1952

O LEKKOŚCI

Pierwsze lato po śmierci Dufy w Paryżu przeszło pod znakiem wystaw jemu poświęconych.

W Musée de l'Art Moderne zbiorowa wystawa rozplanowana jeszcze przed śmiercią przez samego artystę: ponad 250 płócien, tkaniny, ceramika.

W Galerie Corréa parę dziesiątków obrazów Dufy, szczęśliwie dobranych.

U Charpentier pokaz „największej w świecie” litografii — kolorowej reprodukcji jego ogromnych rozmiarów dekoracji „Wróżki Elektryczności” z Międzynarodowej Wystawy w Paryżu w 1937 roku.



„Zaczynaj zawsze od wrażeń, jest niemożliwe by było banalne...”¹ — pisze młody zakochany St.-Exupéry w mądrych, uroczych i smutnych listach do przyjaciółki, która próbuje zawodu literackiego, broniąc ją przed poprawną abstrakcją banału.

Nie ma wiedzy, nie ma rzemiosła, które by mogło zastąpić przeżycie, uratować od banału jeżeli artysta reaguje, *odczuwa* banalnie. Spojrzenie malarza, pisarza jest stopione z jakością jego odczuwania, odruchowe wartościowanie, doświadczenia życiowe, miłość i radość — wszystko *działa* na spojrzenie. Sam akt

1. Antoine de Saint-Exupéry: *Lettres de jeunesse*, 1923-1931 (Gallimard, 1953).

pisania, malowania jest już zagadnieniem wtórnym, może on wrażliwość pogłębić, nawet wobec takiego czy innego faktu czy przedmiotu wywołać, ale na dnie arcydzieła jest zawsze przeżycie intymne. To przeżycie poprzez „form czary” do nas dociera i to jest cud sztuki. Dlatego St. Exupéry tak nalegał na to, że artysta musi przede wszystkim *żyć* a potem dopiero pisać, dlatego patrząc na obrazy przedśmiertne Dufy’ego, tego pół sparaliżowanego starca, jestem pewny, że *żył* pięknie. Nie w znaczeniu które temu słowu nadałby esteta. Pięknie w znaczeniu odwagi, świadomości, intensywności, w sensie *amor fati*, przyjętego i przezwycięzonego cierpienia. Inaczej czyżby doszedł do *takiej* radości?



— Niech pani idzie na wystawę Dufy’ego. Zobaczy pani piękne obrazy — mówię pani Verdurin, mecenasce.

— Chce pan powiedzieć „ładne” — poprawia mnie mecenaska.

— Nie, *piękne* — nalegam.

— Niech pan nie przesadza, wdzięk Dufy’ego jest bardzo... lekki — mówi dama kategorycznie.

Lekki! Ten stary człowiek latami ciężko chory na deformujący artretyzm, wożony w wózku, przerzucający pędzle podczas malowania z ręki do ręki (już za czasów akademickich nauczył się w obronie przed własną wirtuożką malować lewą ręką), bo ręce tak bardzo go bolały, leczony cortisoną w Bostonie dwa lata przed śmiercią, zdążył jeszcze dać nam notatki magiczne swych wrażeń niebieskich, różowych mostów i drapaczy w New Yorku i statków w czarnych i zielonych zatokach portowych.

Lekkość, drogocенność jego barw, jego arabeski, uśmiech i radość młodzieńcza. Lekceważenie takiej lekkości ma oznaczać głębię?

Jak długo Dufy szukał, pracował aż doszedł do tego radosnego wyrazu świata, widzimy na jego zbiorowej wystawie. Ile wpływów, które przeżywał i wyżywał: fauvizm, cézannizm, kubizm. Dorival, w katalogu wystawy w Musée de l’Art Moderne, pisze o wielkim obrazie z 1914 roku (kobieta w czerwonym kostiumie kąpielowym na szafirowym tle), że jest to ostateczne jego osiągnięcie okresu cézannowskiego. Kreska i jakby mechaniczna kompozycja, zestawienia kolorystyczne wymuszone — ani rysunek ani kolor nie stwarzają uczucia, że powodem tego obrazu było żywe, bezpośrednie wrażenie, czy długo wy-

noszona wizja. Jeżeliby taki jedynie był wpływ Cézanne'a — byłby opłakany. Ale wpływ ten widzę w prymacie plamy barwnej, w konstrukcji obrazów artysty. U Dufy'ego jak i u Cézanne'a barwa nigdy nie jest osłabiona przez konstrukcję płótna, przez arabeskę, wszystkie inne elementy obrazu jedynie ją wzbogacają; nie rysunek przy tym, nie walor, ale barwa są zawsze nie tylko punktem wyjścia ale i dominantą obrazu. To budowanie plamą właśnie ma źródło chyba cézannowskie.

Ale w obrazach Dufy'ego rysunek postaci, drzew, domów przeważnie nie zbiega się ściśle z plamą. Dufy sam twierdził, że widzi *przedtem plamę*, potem kontur i dlatego zaczyna od plamy barwnej. Arabeska rysunku była jakby dalszym opowiadaniem o tym co widział. W tym nakładaniu rysunku na plamę, w tej autonomii plamy i rysunku Dufy zrywa z Cézanne'm, staje się za to bliski rysunków dziecka.

Tego lata nie mogłem w żaden sposób wytłumaczyć pięcioletniemu Bertrand, gdy malował kolorowe samochody, koniecznie z przyczepką (*avec une remorque*), że kolor nie powinien wylewać się poza kontur. Uznał to z mojej strony za jeszcze jedno nieistotne czepianie się dorosłych. U Bertrand, jak u Dufy, plama i kreska grały na równi i jakby wcale nie potrzebowały pokrywać się bez reszty.

U Dufy'ego na płaszczynach zielonych mamy niezliczone listki drzew i nawet źdźbła trawy, na różem i żółcią zalanych polach widzimy później dorysowane pędzlem kłosa. Na brązowe czy kobaltowe tło rzuca Dufy plamę różową, a na niej dopiero rysuje pędzlem akt kobiecy. Tak samo maluje portrety wielkich ludzi na przestrzeniach różnobarwnych i śpiewnych swej potężnej wielometrowej „Elektryczności”. Część tylko tego kolosalnego fresku zmieściła się w ogromnym hallu Musée de l'Art Moderne. Ta dekoracja zmusza do zastanowienia. Już nie mówię o nowoczesnej, przeważnie okropnej, dekoracji teatru w Palais Chaillot, ale nawet dekoracje Vuillarda w Théâtre des Champs Elysées robią wrażenie malarstwa stalugowego, przeniesionego na ścianę i niedekoracyjnego w porównaniu z Dufy. Ta dekoracyjność, w znaczeniu już z daleka działających bogactw, śpiewnych płaszczyzn barwnych, jest połączona z jedynym w swoim rodzaju w naszych czasach darem *opowiadania*, z najbardziej swobodnym powrotem do tego co moja generacja z lekceważeniem, jeśli nie pogardą nazywała „literaturą”. Kiedy Dufy nam pokazuje pędzlem jakąś w Deauville miał pracownię zalaną ultramarynowym blaskiem morza, jak nad zielonymi kasztanami prowincjonalnego placyku fruwiąją białe i czarne go-

łębie, jak dotarli ludzie poprzez wieki nauki do odkrycia elektryczności, jak pięknie i zabawnie wyglądają pod żyrandolami panie w brylantach i trenach kolorowych, a panowie w szafirowych frakach (Cassou mówi o ironii, nie widzę jej śladu) — Dufy naprawdę *opowiada*. W tym opowiadaniu jest wiele wesołości i, o zgrozo, nie ma śladu motywów socjalnych, dydaktycznych, czy nawet dramatycznych. W tej swobodzie i maestrii opowiadania Dufy jest znowu bardzo daleki od Cézanne'a.

Mieliśmy u nas jednego malarza, który miał podobnie świeży i autentyczny dar opowiadania pędzlem, był nim Zygmunt Waliszewski. Nawet ówczesny „nacisk opinii” jego najbliższych przyjaciół-malarzy, wrogich wszelkiej „literaturze” w malarstwie, nie zdołał — na szczęście — go od tego opowiadania powstrzymać. Opowiadał o aniołach, podających mu wśród kwiatów paletę, o wozach z Żydami jadącymi na jarmark na tle ceglanych domów, o pierzynach wywieszonych na parkanach wsi polskiej, o przygodach Don Kichota, czy o łowach Artemidy.



Sądząc z retrospektywy zdaje mi się, że dopiero koło 1925 roku Dufy staje się naprawdę sobą (ma on wówczas około 50 lat) i do ostatnich dni przed śmiercią wyraża coraz bezpośrednio, ściślej i może coraz pogodniej wizję życia którą w sobie nosi. Wśród pejzaży z morzem i palmami, orkiestr, portretów, wyścigów i statków mamy także martwe natury, chociaż jest ich względnie niewiele. Pamiętam szczególnie jedną z nich: na pozłacanej, rzeźbionej konsoli Louis XV leżą dwie cytryny na talerzu. Rysunek cytryn znowu się nie zbiega z plamą. Cóż za dźwięczna szlachetność żółci i chińska lekkość i świetność arabski rysunku! Nawet martwe natury Matisse'a w tymże Musée de l'Art Moderne zdały mi się przy niej ciężkawe.



Tak się zdarzyło, że po obejrzeniu wystawy wróciłem po raz któryś na wystawę witraży.

U dołu witrażu w Reims (1190 r.) jest kielich i czaszka — zestawienie kolorów czerwieni, ultramaryny, butelkowej zieleni i czerni do tego stopnia rouault'owskie, że cały Rouault zdał mi się pastiszem. Wrażenie niesłuszne, bo pokrewieństwo tego malarza ze światem tamtych witraży jest głębokie, wyrasta z pokrewnych wizji życia. Ale uderzyło mnie nagle — to nie para-

doks — że blask kolorytu Dufy'ego jest bliższy witraży niż u Rouault. Dufy nigdy, jak Rouault, nie powtarzał witrażowej gamy, jego opowiadanie niewymuszone i pogodne nie ma wagi surowej rzeczywistości opowiadań religijnych na witrażach, ani takiej logiki kompozycji witraży z Bourges, Reims, St. Rémy czy Walbourg. Czyż muszę dodawać, że wizja świata Dufy'ego jest powierzchowniejsza, bardziej naskórkowa, ale cóż, jeżeli wbrew temu podobieństwo efektów barwnych widzowi się narzuca.

Na małym witrażu Zesłania Ducha Świętego (Bourges 1406 r.) postaci są narysowane z tą ekspresyjną „dziecinną” rzeczywistością Dufy'ego, i tu (z powodów wynikających prawdopodobnie z samej techniki witrażowej) rysunek jest *na* plamie kolorowej i z tą plamą, która go opływa, nie zlewa się. Strugi czerwonych promieni świecą nad twarzami Apostołów, narysowanymi w skrótach na jasnych plamach szkła.

Profil Marii Magdaleny klęczącej u stóp Krzyża (Walbourg 1406 r.) to znów efekt czarnej kreski rysunku na bladej żółci szkła). To znowu wrażenie jak u Dufy'ego *podstawowej kompozycji plamą, na której potem rysunek został nałożony by opowiedzieć nam treść.*



Wrażenia, przeżycia swego długiego, bolesnego i radosnego życia Dufy nam opowiedział z siłą i blaskiem takim, że wspominając witraże zdają się nam malowane na szkłe prześwietlonym słońcem.

Czy wolno lekceważyć taką lekkość?

Kultura, grudzień 1953

„RZECZY NIEŻYWE I BEZ RUCHU”

*„Ten kto maluje zwierzęta żyjące
jest bardziej godny szacunku niż ten,
który przedstawia rzeczy nieżywe i
bez ruchu”.*

(Królewska Akademia Francuska
ustami Félibien'a w 1667 roku).

W 1939 roku, parę miesięcy zaledwie przed wrześniem, Michał Walicki, młody historyk sztuki, któremu już zawdzięczaliśmy odkrycia w dziedzinie gotyku w Polsce, zorganizował w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę martwej natury. Ściągnął wszystko co się dało ściągnąć z mało znanych zbiorów prywatnych i muzeów. Ta wystawa była ukoronowaniem walki mojego pokolenia o należne miejsce dla martwej natury w hierarchii sztuki.

Ostatnia praca Walickiego, która do mnie doszła już po wojnie to było studium o sztuce holenderskiej w „Nowinach Literackich”. Potem zamilkł, znikł z horyzontu. Był parę lat w więzieniu.

Za co?

Pewno nie potrafił z dnia na dzień się nagiąć, zmienić stylu naukowca na styl zamówiony soc-realisty, nie potrafił pisać o sztuce Zachodu jak o burżuazyjnej i zgniłej, bo ją kochał.

Walicki był największą nadzieją naszej historii sztuki. Świetny aparat naukowy łączył z wrażliwością oka, pionierskim entuzjazmem i szlachetnością serca.

Rówieśnik Walickiego, Karol Sterling, opuścił Polskę od dawna. Jest on dzisiaj jednym z czołowych francuskich history-

ków sztuki, od lat konserwatorem Louvre'a, przez swe pisma, przez z rzadką konsekwencją i inteligencją organizowane wystawy, wpłynął na świadomość malarską Paryża. Jemu zawdzięczamy dziś książkę, która jest Summą wiedzy o Martwej.

W bibliografii tej książki znajduję ze wzruszeniem następującą wzmiankę: M. Walicki, Catalogue de l'exposition „Malarstwo martwej natury”, Varsovie, 1939.



Książka Sterlinga *La nature morte de l'antiquité à nos jours*¹ jest wydarzeniem w świecie literatury malarskiej. Rozległość wiedzy autora połączona z niezawsze historyków sztuki cechującą wrażliwością oka, wyraźne ograniczenie pola badań (przeciwnieństwo Malraux), styl jasny i wieloletnie nasiąknięcie tematem dały dzieło o Martwej wartości wyjątkowej. Sterling ma dane, by o tej gałęzi malarstwa mieć więcej niż ktokolwiek do powiedzenia. Już w 1935 roku zmontował w Orangerie w Paryżu wystawę realizmu francuskiego z XVII-go wieku, odkrył nam wówczas cudowne martwe Baugin'a i cały świat Martwej tamtej epoki. Teraz znów poświęcił parę lat pracy by dać Paryżowi w 1952 roku, jedyną w swoim rodzaju wystawę martwej natury w tejże Orangerie. Potrafił ściągnąć obrazy z całego świata: od mozaik II wieku z Watykanu, fresków z Herculanium — po arcydzieła z muzeów Bostonu czy Kalifornii.

Ta wystawa odbyła się jednocześnie z wielkim pokazem „arcydzieł XX wieku”, które z ramienia Kongresu Wolności Kultury zorganizował w Musée de l'Art Moderne entuzjasta sztuki abstrakcyjnej, konserwator amerykański Sweeney. Wystawa Sterlinga była dla niejednego z nas piękną nauką pokory. Ileż w jej promieniu „arcydzieł” XX wieku, koniecznie rewolucyjnych, trąciło myszką, kiedy bukiet kwiatów z II wieku, kiedy słomiany koszyk ze szklankami Stosskopfa (XVII w.) czarowały nas swą wieczną młodością.

Książka Sterlinga powstała jako produkt uboczny wystawy, odnajdujemy w niej nie tylko świat radości, jaką nam dała ta wystawa w Orangerie, ale opowiedzianą historię Martwej poprzez wieki i kraje.

1. Edition Pierre Tisné, Paris, Octobre 1952. Stron 148, 124 plansze w tym 36 kolorowych, 41 ilustracji w tekście. Wydanie luksusowe. Cena 4.000 fr.

Jean Colin młody malarz francuski, namalował tylko co płótno. Bardzo ciemne o brązach prawie czarnych, nawet biel ściany wyraził tak przełamanymi, tak nawarstwionymi grą kontrastów tonami, że na pierwszy rzut oka zdaje się ciemna.

Mówi mi co zamierza teraz malować. Otwiera drzwi starej szafy-komody. Widzę w głębokiej gorącoczarnej wnęce chłodny błysk białego imbryka i białego talerza. Pokazuje mi to z cichym, skupionym wzruszeniem:

— Widzisz... ale żeby mieć prawo to namalować, chcę przedtem namalować garnek biały na białym obrusie z białą ścianą w tle, tak żeby nawet cienie były jasne.

Kto nie rozumie takich wzruszeń boję się, że nie potrafi docenić całej wagi książki Sterlinga.

Tak samo jak ten młody malarz francuski w 1953 roku — musiał już w III czy IV wieku przed Chrystusem Piraikos, malarz grecki, pokazywać swojemu koledze modele swoich martwych natur. (Pliniusz Starszy pisze, że dawały „radość nieskończoną”). Świat antyczny nazywał je rhyopografiami (przedstawienie drobnych przedmiotów), lub rhyopografiami (przedstawienie rzeczy nędznych i niskich). Tę nazwę ostatnią nadano im przeciwstawiając pogarliwie tę gałąź sztuki sztuce o tematach wzniosłych.

Więc już wtedy martwa natura dostarczała widzom „radości nieskończonej” i jednocześnie była otoczona wzgardą obrońców „wielkiej” sztuki.

Dla mojej generacji w Polsce Martwa była naprawdę radością nieskończoną, może bardziej jeszcze niż dla ludzi epoki Piraikosa czy Pliniusza, była kluczem do zatraconej wówczas przez ogromną większość malarzy wiecznej istoty malarskiego języka.

Sterling słusznie podkreśla, że to Cézanne ustawił Martwą na tej wyżynie na której nigdy przedtem, nie tylko w czasach greckich czy rzymskich ale nawet XVII w., nie była. Wbrew własnej woli w praktyce na parę dziesiątków lat hierarchię tematów odwrócił właśnie z powodu tego, że temat Martwej jest najłatwiej od wszelkiej literatury niezależnić.

Z opóźnieniem, ale tym fanatyczniej, odkrywaliśmy surową tradycję Cézanne’a i odczynialiśmy sztukę poprzez Martwą właśnie od wszystkiego co było niewyraźną środkami malarskimi literaturą. W Polsce właśnie, zatopionej w przeważnie źle malowanej literaturze nie tylko grottgerowskiej, matejkowskiej, ale

i młodopolskiej (wpływ Pankiewicza w okresie młodopolskim działał na krąg nie wiele szerszy od grupy jego uczniów w Akademii), Martwa w ujęciu cézannowskim dawała nam olśnienie czystszej sztuki.

Kraków po roku 1920: na ścianach wszystkich mieszkań oleodruki Matejki, u kulturalnych lekarzy i dentystów pastele Wyspiańskiego, portrety i pejzaże Mehoffera, czy Wyczółkowskiego, surowy temat niezdobnej Martwej (z wyjątkiem jeszcze kwiatów) prawie nie istniał, nie istniała również — poza niezmiernie rzadkimi jednostkami — świadomość gry czysto malarskiej, tym bardziej cézannowskiej budowy płótna kolorem. A historycy sztuki? Przemily profesor Jagiellońskiego Uniwersytetu Jerzy Mycielski, jeszcze się za głowę łapał gdy mówiono o... Courbecie.

Formiści, którzy zaraz po wojnie światowej pierwsi wszczęli żywy ruch artystyczny w Krakowie, byli tak zapaleni do nowinek kubizmu, futuryzmu, że rola Cézanne'a, zdaje mi się, w ich formacji malarskiej była nikła. Chyba że się nie myłę twierdząc, że największy wśród nich malarz, Tytus Czyżewski, Cézanne'a przeżył głęboko dopiero o wiele później, już po inkubacji kubizmu.

Naszym „geniuszem” w Akademii Krakowskiej był wówczas Zygmunt Waliszewski. Nikt w tym okresie lat dwudziestych nie miał tak ożywczego wpływu u nas na swoje pokolenie malarskie. Prof. Leopold Jaworski, który jak nie wielu czynnie i serdecznie interesował się młodzieżą, postanowił kupić jego obraz. Zaniósłem mu najpiękniejszą Martwą Waliszewskiego: zielone jabłka. Było już późno, profesorowa w drzwiach wzięła mi z rąk płótno i kwaśno powiedziała „ależ wy malujecie same jabłka i jabłka”. Wróciłem do domu, Waliszewski już leżał. Gdy mu powtórzyłem słowa profesorowej, aż się zerwał, oczy mu błysnęły złym blaskiem:

— Ależ ta kobieta *Boga nie zna*, jeżeli jabłka nie widzi, zawołał.

Wszystko w martwej

Dziś ta gwałtowność reakcji w obronie jabłek brzmi nieaktualnie. Martwa zdobyła nie tylko świat, ale jakby ogłociła z innej tematyki tak zwane awangardowe salony i wystawy na lata, stała się nową rutyną. Surrealiści wracać zaczęli do tematyki w poszukiwaniu niesamowistości i fantastyki, powoływali

się na Boecklina, jakby zjawisko Cézanne'a nie istniało, i nawet Martwe ich stały się skrajnie literackie. Ale chyba Picasso przede wszystkim, autor nie jednej Martwej, już dziś historycznej, który Cézanne'owi więcej niż komukolwiek zawdzięcza, Picasso akcentujący w miarę lat coraz bardziej swój ekspresjonizm o niestychanym bogactwie inwencji, wpłynął na przekreślenie już dzisiaj tego absolutnego prymatu „czystej” Martwej. Ten prymat jeszcze w ostatnich latach przed wojną był na tyle silny, że Valéry wystąpił znów w obronie, dawnej hierarchii *genre'ów* w książce, którą każdy malarz musiałby nie tylko przeczytać, ale nosić w kieszeni². Valéry zwalczał znak równania między dwiema śliwkami na talerzu i ukrzyżowaniem, czy bitwą pod Arbellą, zarzucał malarzom zubożenie imaginacji, twierdził, że malarstwo światowe straciło swą wolę potęgi, zważając skrajnie treść tematyczną obrazów i zakres studiów pomocniczych. Reakcja Valéry'ego była *na czasie*, ale marzyć pisarzowi o sztuce pełnej, o tematach wielkich, marzyć o malarstwie wspólnym gdzie ukrzyżowania byłyby godne Chrystusa z Perpignan, a portrety — Świętego Franciszka z Subiaco czy Baltazara Castiglione z Louvre'u, zaś bitwy by przypominały klasą bitwę pod Arbellą Altdorfera — to jest łatwiejsze niż takie malarstwo zrobić, nie wpadając w marny neo-matejkizm czy boecklinizm. Bo nie chodzi również o martwy epigonizm dawnych arcydzieł, czy jeszcze w najlepszym razie o malarstwo o wysokich walorach plastycznych, gdzie temat jest tylko wymuszonym przez widza czy zamawiającego pretekstem dla pięknej gry arabeski czy barw. Więc znów treść, literatura „obok”, nie stopiona z samą plastyką, *niekonieczna*. Kaplica Matisse'a w Vence, niektóre obrazy religijne Bonnard — nawet w tych wypadkach nawrót zdaje mi się pozorny.

Guernica Picassa jest może najwybitniejszym dziełem współczesnym, gdzie treść nie jest pretekstem a naprawdę tym czego plastyka jest wyrazem, może jeszcze niektóre obrazy Rouaulta. Shahn, ten Grosz i Chagall malarstwa amerykańskiego, zdaje się kroczyć po tej linii, czy jednak jego materia malarska nie jest jeszcze „chuda”, nie na poziomie dramatyczności jego tematów?

Niezależnie od prób poronionych czy zbyt pośpiesznych, idziemy ku malarstwu o które Valéry wołał, ale ono nie byłoby do pomyslenia bez martwej natury Cézanne'a, w której malarstwo przeżyło poprzez cézannowską ascezę szkołę *oczyszczoną*

2. Paul Valéry, *Degas danse dessin*, Ed. Gallimard, Paris.

jącą. O tym malarstwie o którym pisze Valéry, marzył całe życie Cézanne, tylko że ten Mojżesz sztuki współczesnej wiedział, że trzeba czterdzieści lat przeżyć w pustyni, żeby *inni, może*, do tej Ziemi Obiecanej trafili. Na pustyni musieli wyrzucić ci wszyscy, którzy tęsknili za strawą sytą ludzi niewolnych. Czy wymarli dziś ci wszyscy, którzy tęsknili za malarstwem Bouguerau czy Matejki, Bonnata czy Riepina, za tymi bitwami, ukrzyżowaniami, portretami w których było wszystko, nawet czasami wielka szlachetność myśli, ale nie było malarstwa. Ciężar tego dziewiętnastowiecznego spadku, całego wypaczenia które w nas ten spadek wywołał, już nas może tak nie dławi, ale za żelazną kurtyną oficjalne i jedynie dozwolone malarstwo to soc-realizm, nieodrodne dziecko tej sztuki zafałszowanej drugiej połowy XIX wieku, przeciwko której powstała garść wielkich malarzy a Cézanne najpełniej i najcałkowiciej.



Wróćmy do Martwej. Epoka cézannowska wyczuliła nas na świat tej sztuki i nauczyła rozumieć, że poprzez język trudniej może czytelny można wyrazić wszystko, wszystkie stany duszy od zmysłowego nad życiem zachwytu do mistyki, od rzuconego światu przekleństwa, od buntu do panteistycznej kontemplacji i scalenia się w jedno z naturą.

Wczytajmy się uważnie w Sterlinga. Zestawmy jego 124 plansze i jeszcze kilkadziesiąt ściśle tekst ilustrujących reprodukcji.

Xeniony rzymskie („dar gościnności”), owoce, mięsiwa, gliniane naczynia z winem, wodą czy oliwą: delektacja zmysłowa, zachwyty przed darami Cybeli.

Przedmioty ubogie w pokoju Świętej Anny na fresku Giotta (1303-1305). Znowu malarz przyglądać zaczyna się uważniej najniklejszym przedmiotom po tysiącu latach przerwy i bizantyjski schemat, prawie ideogram rzeczy, przemienia się w świat nowego realizmu.

W książce Sterlinga widzimy obok Giotta fragment fresku Tomaso da Modena z XIV wieku: pulpity Sw. Hieronima, a z XV w. księgi, kałamarz, piasecznik na obrazie Van Eycka, czy znów księgi Jeremiasza u Mistrza Zwiastowania z Aix. „Rzeczy nieżywe” zaczynają znowu mocniej istnieć w obrazie.

W ruinach Rzymu artyści włoscy odkrywają freski-xeniony. Marqueterie włoska, inkrustacja drzewna, jak twierdzi przeoko-

nywująco Sterling, jest pierwsza pod bezpośrednim wpływem tego odkrycia, a malarz Morto de Feltre jeszcze w końcu XVI-go wieku, zakopuje się w ruinach Rzymu, by te freski starorzymskie skopiować.

Przedmiot u malarzy Północy zacznie, od Van Eycka, zajmować coraz więcej miejsca w obrazach ku oburzeniu Michała Anioła, który Flamandom zarzuci, że malują rzeczy niepotrzebne.

Bodegones hiszpańskie XVI-go i XVII-go wieku (zapasy kuchenne, przedmioty domowego użytku), Pacheco, teść Velasqueza, jeszcze nieśmiało próbuje chwalić. Cały potężny rozkwit martwej XVII-go wieku, Caravaggio, Cotan, Zurbaran i Baugin czy Stosskopf, martwa holenderska, flamandzka, neapolitańska, a przecież w tym samym wieku założona malarska akademia francuska ustala surowy podział *genre'ów*, umieszczając naturalnie na szarym końcu malarstwo przedstawiające rzeczy nieżywe.

Wiek XVIII-ty Chardina i Goyi, wiek XIX-ty z bujnymi martwymi Courbeta, rozświetlonymi — impresjonistów, epoką Cézanne'a, a potem aż do naszych czasów iluz mistrzów martwej: Holender Van Gogh, Hiszpan Picasso, Francuz Braque i Sutin z Mińska!

Czy jesteśmy sobie dziś w stanie wyobrazić malarstwo beztej gałęzi gdzie od dwóch tysięcy lat arcydzieła liczyć można dosłownie na tysiące? Ile Martwych przy tym tyle różnych nie raz wykluczających się wzajemnie wizji świata. Goya — wystarczy by namalował Martwą z surowym mięsem, czy parę kawałków czerwonego łososia — widzimy to samo pismo, ten nerw gwałtowny co w jego sabatach czarownic lub w jego akwafortach z „okropności wojny”. Sutinowi wystarczy rzucić parę pomidorów na stół by rozsadzić formę przedmiotów, a Van Gogh swój świat szalony i tragiczny wyraża z równą, może większą, siłą malując zwyczajne krzesło, czy korytarz niż kiedy maluje temat bardziej literacko stan jego ilustrujący, chmurę kruków nad dojrzałym zbożem.

Cóż za przestrzeń dzieli świat Renoira — słoneczny, radosny, zmysłowy — od Zurbarana czy Cotana „malarza zakonników i malarza zakonnika”, od pierwszego w cytrynach i pomarańczach ustawionych pokornie rzędem, czy drugiego w Martwej, może najpiękniejszej z wystawy w Orangerie (kolorowa reprodukcja u Sterlinga), geometrycznie jasnej a jednocześnie jakże rzeczowej w swym surowym i miłosnym zarazem spojrzeniu na przedmiot. Należą one nie tylko stylem, ale swym na świat spojrzeniem do rodziny Vittoria, który napisał muzykę „Ciemnej

jutrzni Wielkopiątkowej''. Wykonania jej w kościołach musiał Papiież zakazać w Hiszpanii, bo doprowadzała słuchaczy do stanu takiej rozpaczyny nad męką Chrystusa, że się ranili, by z Chrystusem móc cierpieć; należą do rodziny najsurowszego Świętego Jana od Krzyża, który pisał liryki do Chrystusa, gdzie jest mowa o powiewach ze Sierry i wachlarzu z gałązki cedru. O ile obraz Cotana z melonem bliższy jest tego świata przeżyć religijnych niż wszystkie ukrzyżowania i wszystkie Madonny Carlo Dolci, Murilla, czy innych malarzy świętych obrazków.

Pokrewieństwo z wyboru

W Paryżu, na wystawie Martwej, podziwiać można było „renoirowski” fresk z Herculanium z langustą, wazą i niebieskim ptaszkiem i „impresjonistyczną” mozaikę rzymską z II-go wieku: „kosz kwiatów”. To zestawienie z Renoirem, z impresjonistami, które robi Sterling nie jest paradoksem, samo się narzuca. Nie darmo Filostrates w III-cim wieku pisał: „wszystko ma swój kolor, ubranie, zbroje, domy, mieszkania, lasy, źródła i powietrze, które otacza wszelką rzecz”. Według Schuhla³ nawet iluzjonizm sztuki greckiej z okresu Wojny Peloponeskiej (431-401), dżumy w Atenach, idących po sobie okresach tyranii i demokracji, kontaktów z dalekimi krajami i miastami, miał niejedno co go z impresjonizmem łączyło. Potęguje się wówczas indywidualizm malarzy, człowiek staje się miarą wszystkiego, sofiści podkopują świat pewników pojęciem względności prawdy. O obrazach malarzy Zeuxisa, Parrasiosa pisano wówczas, że ich malarstwo przedstawia naturę wyłącznie według jej pozorów, że tematami ich obrazów były nawet sceny migawkowe, gdzie grały cienie i wibrowało powietrze. Sterling pisząc o niektórych malarzach tamtej epoki stwierdza pokrewieństwo znów inne, widzi analogie uderzające między manierzystami włoskimi XVI-go wieku a estetyką pewnych malarzy starogreckich. Opisy Pliniusza obrazów Antiphilosa (około 310-280) mogłyby równie być opisami Cambiaso czy Jacopo Bassano, a sceny obyczajowe i martwe natury Piraikosa są do porównania z obrazami Pietera Aertsena, postacie karykaturalne Antiphilosa przypominają w charakterze potworne czy śmieszne twarze, które Arcimboldo układał w końcu XVI-go wieku z jarzyn, skorup czy ryb.

3. Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*.

A czyż moda za czasów Nerona na fantazje bez hamulców, gdzie malarze zestawiali umyślnie najbardziej obce sobie treściowo przedmioty, łącząc je arbitralnie, jakby chcąc dać policzek widzeniu klasycznemu, nie przypomina niejednego surrealisty,

Max Ernsta, czy tegoż Dali'ego reprodukowanego na ostatniej stronie książki, gdzie słuchawka telefoniczna, gwałtownie czarna, ułożona na talerzu, leży obok ości niedojedzonego śledzia z dziwną w tle obrazu górą i drobnymi, rzucającymi długie cienie postaciami. Tu znowu grać muszą pokrewieństwa psychiczne, dla których przestrzeń wieków nie znaczy.

Gdy Rzym zaczyna się pod naciskiem barbarzyńców rozkładać a ze Wschodu wkracza do sztuki świat abstrakcji i fantastyki powstaje sztuka bizantyńska, ginie widzenie epikurejskie xenionów, przedmioty tracą czar delikatny i zmysłowy, obrastają twardym konturem. Natura ulega coraz bardziej arbitralnej deformacji i stylizacji. Przedmiot w bizantyńskich wczesno-chrześcijańskich mozaikach: potrawy Ostatniej Wieczery, kałamarze ewangelistów — nabiera form uproszczonych i brutalnych. Ież konkretnych analogii z reakcją antyimpresjonistyczną Cézanne'a a potem kubistów. Sztuka przechodzi od realizmu pierwszych wieków po Chrystusie aż na granice ideogramu. Martwa natura zostaje usunięta na margines sztuki jako atrybut znowu podrzędny. Ale ileż innego, nowego piękna w „kubistycznych” nawarstwieniach murów na dopiero po pierwszej wojnie odkrytych mozaikach w Damaszku, czy w ornamentach, fragmentach martwych, mozaik w Rawennie i jeszcze pomimo wszystko konkretnej, barwnej obserwacji przedmiotu. Piękno równie dalekie, równie obce xenionom rzymskim, jak świat kubistów jest daleki w swych formach winogronom i brzoskwiniom Renoira.

I tu znowu wracamy do Cézanne'a. Martwa natura cézanneowska była zwrotnicą dziejów sztuki na przełomie XIX-go i XX-go wieku. To ona oderwała świat od „optymizmu słonecznego” (wyrażenie Sterlinga) impresjonistów, od wibracji słonecznej roztopiającej wszelki przedmiot, od delectacji zmysłowej, to ona zaprowadziła nas w świat nie tylko surowych form kubistów ale także przez konstrukcję nie linearną, nie walorową, a przede wszystkim *kolorową* w świat dramatyczny Van Gogha i Sutina. Naprawdę „my wszyscy z niego”.

Tu się zatrzymuję. O Cézanne'ie jeszcze innym razem.

Próbowałem omówić, prędeż opowiedzieć o paru wątkach porywającej książki Karola Sterlinga. Trzeba by trafiła do malarzy, daje ona wyzwalające poczucie ciągłości sztuki, wiecz-

ności jej nurtów i sporów, i jej wiecznej młodości. Malarzowi odkrywa jak głęboko, już nie w wiekach a w tysiącleciach, tkwią korzenie jego wizji. Wyzwolić ona może niejednego przed niezawsze świadomym galopem za modą, sukcesem, tą najbardziej powierzchowną, a przez to fałszywą, obsesją aktualności.

Kultura, marzec 1954

DERAIN I MUZEA

Derain był jeszcze w latach trzydziestych jednym z najgłośniejszych „modernistów” — jego śmierć została skwitowana w prasie paru zdawkowymi artykułami. Courthion w „Expressie” (Nr 69) poświęca mu artykuł ironiczny, o wszystkim mówiącym tytule: „*Un fauve* (dziki), który przestał ryczeć”, artykuł ma tę zaletę, że stawia *problem* Deraina.

Lata 1905-1910-1920, imię Deraina jest obok Picassa, Matisa, Vlamincka, Braque'a na czele sztuki nowoczesnej, odkrywczej — czy zasłużył dziś na taką obojętność? Widziałem wiele złych płócien Deraina, ale myśleć o nim tylko pod znakiem tych porażek jest nieporozumieniem. Rola, którą ten artysta odegrał, była w pewnych chwilach ogromna, nawet decydująca i nad drogą jego rozwoju warto się zastanowić.

Derain pierwszy odkrywa maski rzeźby, totemy murzyńskie¹, wiemy jaki wpływ miały one na sztukę początków XX w.

W 1905 i 1906 roku Derain „dziki” maluje z tą samą gwałtownością kolorów czystych co Vlaminck, jego najbliższy towarzysz i przyjaciel. Van Gogh wobec ich ówczesnych płócien zdaje się delikatny.

W 1907 jego kompozycje z aktami o uproszczonych kształtach powstają równocześnie z „*Demoiselles d'Avignon*” Picassa. Do 1914 roku to nawrót do form pod bezpośrednim wpływem Cézanne'a. Ten „Cézanne” Deraina jest jakby przerysowany gwałtownie, syntetyczność form i konstrukcji jest bardziej cerebralna, podkreślona.

1. Pierwszy, czy jeden z pierwszych — napisano już o tym tomy wspomnień i kontrowersji.

Derain na granicy kubizmu tej granicy *nie* przekracza.

Po orgii kolorów mamy obrazy w brązach, głuchych zieleniach. Te obrazy są pierwsze, które docierają do nas, do Krakowa, w lichych czarnobiałych reprodukcjach. Do dziś pamiętam, i nawet zachowałem ten zachwyt, nad jego „Kościołem w Vers”, ze stożkowatym wzgórzem i słupkami topoli, jego „Ścieżką w Camiers” czy „Mostem w Cagnes”; jego piękne i tak proste w budowie martwe natury i świetne ówczesne portrety: dziewczynka w szalu, mężczyzna z gazetą, z nogami na czarno-białych kafelkach i kompozycje trzech kobiet we wnętrzu! Derain już wówczas odkrywa prymitywów francuskich i *quattrocento* włoskie.

Po wojnie, w której bierze udział, odwiedza Rzym. To okres wielkiego sukcesu jego dekoracji do „Boutique fantasque” baletu Diagilewa, okres, gdy kubizm króluje w Paryżu, gdy jeszcze żyją prądy po-futurystyczne i narasta malarstwo czysto abstrakcyjne.

Derain wraca do Paryża z Rzymu i wypowiada zdanie zaskakujące, aż gorszące: „Rafaël jest najbardziej zapoznanym malarzem naszych czasów”². Paradoxs? Ależ wszyscy znaleźmy Rafała z kolorowych kartek pocztowych o złotych kantach, z obrazów, malowanych przez pokolenia i pokolenia, przez coraz nieznowniejszych epigonów Rafała, ze słodczy obrazków świętych z St. Sulpice. Przypominam sobie jak te słowa Pankiewicz przywiózł z Paryża do naszej pracowni, jak brzmiały wówczas i ile wywołały myśli i dyskusji. Bo Derain, dziki z dzikich, popatrzył na Rafała nagle świeżym okiem, *zapomniał* o naśladowcach i Rafaël ukazał mu się bliski, wyrastający z ulicy rzymskiej. Widział go w twarzach, kształtach i ruchach kobiet rzymskich, odnajdywał go, gdy dla nas była to tylko zła, „wyidealizowana” abstrakcja, bez jakiegokolwiek związku z życiem. Był to już przy tym czas gdy wielu malarzy wierzyło, że sztuka wielka zaczyna się *dziś*. Wszystko co przedtem. było w porównaniu zaledwie godne uwagi, był to czas, kiedy slogany futurystów „spalić Louvre” jeszcze kursowały, kiedy w Paryżu hałasowali dadaści. Czym był Rafaël w tej perspektywie!

„Grzechem” Deraina było, że zachwycili go klasycy nie *przed*, ale *po* okresie rewolucyjnym swego malarstwa, w okresie gdy Paryż „nowoczesny” był we władzy kubistów. Wymagało to ze strony Deraina nieskończenie więcej niezależności i prawdziwej odwagi, wrażliwości, bezinteresownej i bogatej, jak

2. Picasso również „gorszy” wówczas swoich wyznawców paru portretami w stylu Ingres.

powtarzanie siebie sprzed wojny. Bo cóż robił innego Vlaminck przez 50 lat?

Derain był rzadką kombinacją namiętności smakosza malarzkiego, mistrzowskiego rzemiosła, wyjątkowej inteligencji i kultury, stawiającej mu wciąż nowe problemy i wątpliwości. Dla Courthiona, Derain *ze strachu* zdradził fauvizm, zdradził „wspaniałą szal kolorów”, cóż za naiwność (zresztą już w 1907 Derain rozstał się z tym etapem i wtedy najbardziej zaważył na sztuce przyszłości). Żeby swoją tezę poprzeć, Courthion cytuje słowa rzucone kiedyś przez Vlamincka: „Derain to malarz współczesny, który maluje dla antykwaryuszy z Wersalu”³.

A więc dla Courthiona można szukać inspiracji w Kongo czy Gwinei, ale Włochy, ale renesans, Avignon czy szkoła flamandzka sprowadzić mogą tylko upadek? Skąd takie dogmaty, równie niedorzeczne jak dogmat, że *tylko* renesans, czy że *tylko* Corot są godne artyści? Nie jeden Ingres chciał kopiować Rafaela „na kolanach”. Cézanne transponował Sebastiana del Piombo i marzył o Poussinie, kogóż nie kopiował Degas (prymitywów włoskich, Belliniego, Mantegnę, Tycjana). A Van Gogha transponujący Delacroix, a Picasso? Przykładów płodnego wpływu muzeów sztuki europejskiej można cytować setki.

Chyba obok Picassa Derain był najbardziej nasiąkniętym kulturą malarzem swej generacji. Derain kochał się wprost w obrazach klasyków, w ich wielkim rzemiośle, gdzie tu zbrodnia? Malarstwo Deraina jest niemniej od Picassa bogate w związki kulturalne przeszłości. Po 1920 roku mamy wpływy Renesansu, Pompei, Caravaggia, pejzaże rzymskie, monumentalne portrety i akty, piękne pejzaże olejne z St. Maximin pod wpływem Corota, wielkie martwe „flamandzkie”, aż po ostatnie płótna, gdzie zgadujemy zachwyt jego nad obrazami Magnasca. Gdy patrzymy dzisiaj na martwe natury z okresów późniejszych jego życia, gdzie znów czujemy jak bardzo reagował na martwe XVII-wieczne, gdy porównamy jego martwe ze Stosskopfem, Van Schootenem, czy Bauginem, zdają się one nam zbyt wyłącznie dekoracyjne, pośpieszne, „parawanowe”, nie mają ani intensywności wizji mistrzów, ani nieśpiesznej hartowanej *pełni* w wykonaniu. Ale nie wolno nam zapominać, że obok tyłu płócien, które rozczarowują, w małych martwych o wielkiej szlachetności, w aktach o złotej karnacji, w szeregu głów utrzymanych w brązach czy czerniach widzimy Deraina, wielkiego malarza.

3. Zresztą tenże Vlaminck napisał trochę później wspomnienie o Derainie gdzie mu oddaje sprawiedliwość.

Zdaje mi się, że Derainowi wdzięczni być musimy za to, że skierował oczy młodych *także* w kierunku muzeów, że uczył jak mógł wielką tradycję malarską Europy, której, od futurystów zaczynając, liczni młodzi malarze nie chcieli widzieć — lekceważyli.

Kiedy Deraina obrazy z lat 1909 i 1914 dochodziły do Polski w reprodukcjach, odkrywaliśmy przez niego, że obraz nie potrzebuje hałasować i zgrzytać, żeby być pięknym; to on przypomniał nam sens konstrukcji obrazu, akcentując ją w tamtym okresie gwałtownie, to on potem w dalszym swoim rozwoju uczył, że klasycy posiadali tę konstrukcję w niemniejszym stopniu, tylko że ją skrywali (*cachez la construction*) i zmuszał nas do zastanawiania się nad sztuką, która „chowała konstrukcję” zamiast ją forsować, i poprzez najcichsze odcienie delikatną degradacją barw osiągała to, do czegośmy dążyli przez kontrastowanie gwałtowne.

Na czym polega odwaga: wybrać kierunek, powziąć decyzję *samotnie*, być gotowym iść w każdej chwili przeciw prądowi, jeżeli wizja, jeżeli namiętność malarska tego żąda. Derain dał świadectwo tej odwagi.

Mimo woli przychodzi na myśl Degas, tak samo pożarty pasją mistrzów, tak samo odkrywca i zakochany w przeszłości. Tylko, że Degas był surowym dla siebie, bezkompromisowym samotnikiem.

Nie znam życia prywatnego Deraina. Raz jeden widziałem go z bliska w dzień naszej pierwszej wystawy w Paryżu. Chciałem koniecznie by przyszedł na nasz wernisaż. Po wielu trudach dopadłem go nareszcie w jego domu przy parku Montsouris, o 8-ej z rana. Wracał właśnie, ogromny, już nie tur ale sympatyczny nosorożec, pijany w sztok; coś wybełkotał patrząc na mnie mętnym wzrokiem. Tak mi został w pamięci. Potem dochodziły do mnie słuchy o jego gwałtownym używaniu życia przy jednocześnie ogromnej pracy (pozwalały mu na to jego potężne siły fizyczne), o jednym z jego portretów namalowanym natychmiast po uczcie, gdzie żarł i pił za pięciu.

Degas mówił złośliwie, że niektóre sukcesy mają rytm *paniki*. Sława Deraina, która tak szybko zgasła, miała właśnie ten rytm. Każdy obraz, jeszcze mokry, kupowali *marchand*'zi natychmiast, do wszystkich galerii świata. I Derain zaczął malować może za dużo, *qualité* jego obrazów zaczęła się obniżać. Nie umiem się oprzeć przekonaniu, że porażki jego nie pochodziły bynajmniej ze „wstecznych” zachwyków nad klasykami,

ale z braku proporcji między ilością płócien namalowanych a kontemplacją *postębiającą* wizję świata.



Zaczepliłem błahy artykuł Courthiona, bo jest on typowy w ujęciu samej problematyki Deraina przez wyznawców przedwczorajszego modernizmu, dla których nieustannie powtarzający się Vlaminck, a nawet powierzchowny Van Dongen, są lepsi od Deraina — Deraina, którego wpływ na malarstwo w latach 1905-1925 był budujący i cywilizujący. Cywilizujący bo uczył, że wielka sztuka nie zaczyna się od dziś, że wszystko co było przedtem nie jest tylko przedpokojem dla dzisiejszych objawień.

Derain postawił sobie za zadanie obraz o surowej kompozycji przy niezatrącaniu wrażliwości na kolor i przy nieodrywaniu się od widzenia natury, i umiał pozostać sam, bo sztuka jego czasu poszła innym torem.

Jednocześnie Derain obudził nowy smak dla europejskiej tradycji malarskiej, dla rzemiosła, nad którego stratą tak biadał już stary i wielki mędrzec, tak długo zapoznawany, Degas.

J'ai lu, Paryż, 1954

„AURA LÉTSZA”

Ten rozdział napisałem w maju 1956 roku, więc cztery miesiące przed decydującym październikiem. Dziś znam wiele elementów, wówczas mi nieznanych, wiem że propagatorów, teoretyków socrealizmu oraz malarzy tego kierunku był legion, odpowiedzialność więc za wypowiedzi tu cytowane jest rozłożona. Wiem przy tym, że właśnie niektórzy historycy sztuki najagresywniej propagujący socrealizm śmiało przychodzili z pomocą tym artystom i historykom sztuki, którzy w żaden sposób nie chcieli poddać się wymogom socrealizmu. Nie zamierzam tu nikogo sądzić, cóż wiem jak bym się zachował w tamtych, specjalnych warunkach, nie zmienia to jednak faktu, że to wszystko co wówczas wypisywano o sztuce i zadaniach sztuki, zabiło i niszczyło rzetelne myślenie o niej. („Prawda raz podeptana podnosi się z ziemi bardzo wolno”, pisze Jean Rostand w „Carnets d'un biologiste”).

„Niepocziwość słowa” tamtych lat musi być uświadomiona i zapamiętana — grozi ona zawsze nowym nawrotem i nową degradacją.



„Co ci ludzie z pocziwości słowa zrobili”.
Norwid

Prasa na całym świecie aż dudni od ocen i prorocत्व na temat odwilży. Treść mego artykułu jest znacznie węższa. Sta-
rałem się prześledzić na odcinku plastyki, szczególnie malarstwa,
na podstawie prasy fachowej i wiadomości otrzymanych bezpo-

średnio, czy i jakie tam zaszły przemiany. Otóż przemiany obiektywne, konkretne — można stwierdzić. Jakby nie był skromny ten odcinek — „aura letsza” na tym skrawku kultury ma swoje znaczenie, w dalszych powiązaniach, może i dla całości życia w kraju.

W plastyce od 1948-1949 roku oddychać było coraz trudniej; w pewnej chwili nie było już czym oddychać, więc ewolucja, której początki zaznaczyły się już około 1954 roku, znaczy więcej, niż nam tutaj mogłoby się zdawać.

A jeżeli wolność rodzi wolność?

Wczytanie się w materiały z kraju dało mi przekonanie, że zmiany te mają charakter głębszy i bardziej zasadniczy. Trzy czy pięć lat temu jakże trudno było czytać artykuły o sztuce pisane w Polsce. Choć ludzie bardziej w prasę krajową wgrzyzieni dawali mi klucze, odkrywali śmiałość jakoby niektórych zwrotów — w których ja widziałem tylko drobne wychylenia — jakieś półodmykanie drzwi dawno otwartych — nie było rady, od tej drętwej mowy, od tego obchodzenia istoty sprawy, przysypywania wszystkiego prawomyślnymi cytatami, dygania w kierunku sowieckiej siostrzycy, miało się wprost nudności. Nagle w tych samych pismach ilość artykułów, w których słychać głos żywego człowieka, gdzie nie trzeba być talmudystą dialektycznym, żeby odkryć o co autorowi chodzi, ilość takich artykułów zaczęła nagle wzrastać: niektóre świetne, inne nieporadne, zaczęły dawać możliwość wycucia sytuacji i temperatury myśli, która już sama w sobie była czymś nowym w prasie mówiącej o plastyce, jakby się wylewała na inne dziedziny, zarażała je.

Z pism, które miałem w rękę, „Przegląd Artystyczny” ma znaczenie specjalne: wydawnictwo Państwowego Instytutu Sztuki i Związku Artystów Plastyków z prof. dr. Juliuszem Starzyńskim, jako przewodniczącym kolegium redakcyjnego, jest ono jak najbardziej oficjalne, a do tego w czasie zwykle ogromnie spóźnione (nr 5/6 z 1955 roku wyszedł w kwietniu 1956). Poglądy tam wyrażone można mniej niż gdziekolwiek podejrzewać o to, by były ryzykownym wysokiem indywidualnym, mają one bądź co bądź „imprimatur” aż prof. dr. Starzyńskiego. Rzeczywistość artystyczna w kraju jest prawdopodobnie znacznie bogatsza niż to co tam możemy znaleźć. Warto jest jednak porównać parę roczników — chociażby od 1950 — do numerów ostatnich. Rok 1950 to ofensywa socrealizmu w pełni. Co strona wypowiedzi czy Bieruta o obowiązkach planowania kultury, czy Sokorskiego jak naród musi kształtować twórców, czy Lenina że sztuka musi być zrozumiała dla mas. Portrety Stalina i boha-

terów rewolucji plus doszukiwanie się wszystkich wątków „pol-realizmu”, które mogłyby służyć jako narodowa tradycja dla socrealizmu. Naturalnie apoteoza Matejki. Słusznie, bo jeżeli mówić o malarzu polskim wyłączając *qualité* malarską (forma, kolor, kompozycja i inne zdrożne formalizmy), o jego sile ewokacji psychologicznej „rozumiałej dla mas”, nie ma nikogo kogo by w Polsce można było postawić nawet blisko Matejki. Ilekroć w prasie krajowej cytowano jego słowa „ja nie mogę robić tak jakbym chciał, ja nie komponuję, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu, o rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nie, o wyraz postaci lub wyrazistość grupy, więcej niż o czystość linii, jak o piękno układu”.

Ten podział u Matejki na formę i treść — treść ważna, forma nieważna — jakby w sztuce te sprawy mogły istnieć osobno, to stanowisko które tak zaciążyło na sztuce w ogóle, a w szczególności na sztuce polskiej drugiej połowy XIX wieku, stało się dla socrealizmu drogocenne. Odwrotu od kryteriów malarskich dokonać było można w imię hasła sowieckich pod *polskim* sztandarem. Jeszcze do tego Riepin, patron rosyjskiego socrealizmu podziwiał Matejkę. Tu był nowy symbol do wygrania, symbol zbratania dwóch narodów poprzez sztukę, prawie Mickiewicz i Puszkina. Poprzez Matejkę socrealizm będzie socjalistyczny w treści i narodowy w formie.

Obok Starzyńskiego i innych, także Janusz Bogucki występuje w „Przeglądzie Artystycznym” z artykułem o Matejce. Jest on całkowicie po linii zadań ówczesnej krytyki: ataki na Matejkę w Polsce to „inteligentkie uprzedzenia ostatniego półwiecza” (biedny Stanisław Witkiewicz!). W Matejce widzi Bogucki „nieświadomego wprawdzie, ale niemniej twórczego poprzednika naszych czasów”, a więc socrealizmu. Pomimo, że był malarzem „mieszcząnskimi” łączy go się z dzisiejszymi oficjalnymi nakazami, które autor nazywa „zapotrzebowaniem społecznym”. Wtedy naród wołał o mitologizację własnej przeszłości, dziś woła o mitologizację proletariatu i rewolucji. W ocenie Matejki Bogucki, jak i inni, wprost zapomina, że chodzi także o malarza, ważne jakby jedynie jest, że „w poczuciu wielkości swego posłannictwa *polityczno-artystycznego* (moje podkreślenie) przeciwstawia się prądom realizmu krytycznego Zachodu”. (Walka z prądami współczesnymi Zachodu jest stale łączona z wyraźnym podkreśleniem co różni socrealizm od realizmu krytycznego XIX-towiecznego na Zachodzie). Przy tym Bogucki porównując Matejkę do Delacroix daje naturalnie Matejce palmę pierwszeństwa stwierdzając, że Delacroix *uciekł*

„od barykady rewolucyjnej w efektowną egzotykę i fantastyczność”.

Po przeczytaniu takiego tekstu krytyki *malarskiej* czyż jest dziwne, że trzeba się przymuszać, by dalsze teksty tego samego krytyka czytać poważnie. A przecie tenże Bogucki w 1955 roku nazywa ironicznie „młotem na czarownice” artykuły, które należały do *tej samej* ofensywy „planowania kultury”, co jego artykuły ówczesne, do tego samego „zapotrzebowania społecznego”, gdzie te same tendencje wyrażone są jedynie brutalniej, gdzie p. P. Krajewska pisze o zdobyczach formalnych „reklamowanych przez agentów kulturalnej ekspansji dolara”, gdzie poucza jak obraz bez „postępowej treści ideowej” i „powszechnie czytelnej realistycznej formy” jest „po myśli wrogiej postępowi ideologii burżuazyjnej”. Bogucki w roku 1955 przyznaje, że tego rodzaju artykuły były odbitką „szablonu myślowego, który odnaleźć można bez trudu nie tylko w dziesiątkach ówczesnych przemówień, artykułów i referatów, lecz również w obszernych i gruntownie opracowanych publikacjach naukowych, ukazujących się zarówno u nas jak i w innych krajach obozu socjalizmu”. Nie dodaje autor, że i w jego artykułach ówczesnych było to samo.

Obok portretu generalissimusa Stalina, Bieruta szlachetnie pięknego wśród schludnych i szczęśliwych robotników, znajdują jeszcze artykuł Starzyńskiego o A. Gierymskim. Jego również stara się on uratować dla genealogii socrealizmu stawiając jako szczytowe dzieło artysty jeden ze słabszych jego obrazów „Trumnę chłopską”. Cały artykuł wybraniający Gierymskiego przed grzechami tak wielkimi, jak to, że wyjechał z Polski, że uległ wpływom impresjonizmu, wygląda tak, jakby największy malarz polski drugiej połowy XIX wieku dostał trójkę z plusem od łaskawego profesora.

Kiedyś, parę miesięcy przed wojną, w 1939 roku, zorganizowana pierwsza zbiorowa wystawa Gierymskiego zdawała się nam nareszcie ustaleniem słusznej hierarchii wartości, jego apoteozą. Biło w oczy że Gierymski jako malarz, jako świadomość malarska, stoi ponad Matejką i ponad Chełmońskim, czyż mogliśmy wyobrazić sobie, że jeden z organizatorów tej wystawy będzie po kilkunastu latach tak o nim pisał! Ten wielki artysta, który umarł w opuszczeniu bliski wariacji, w Rzymie, który zgrzytał dosłownie zębami, gdy wspominał lata spędzone w Polsce, napisał w jednym ze swych listów słowa które cytuje Starzyński z podniosłym zgrozzeniem:

„Nie lubię, przyznaję, ludzkości i trudno lubić ludzkość. Tylko indywidua, które mogą zamrzeć zaraz czy za parę pokoleń, one jedne coś robiły lub robią dla ludzkości... A ludzkość, która będzie żyć przez wieki wieków to jest ta, której my musimy unikać, która wszystkie swoje instynkty zwierzęce, szczególnie w dni świąteczne, spod wieńców ukazuje”.

Takie bolesne cytaty listów, jako argumentacja *obciążająca* Gierymskiego, charakteryzuje bardziej niż artykuły Krajewskiej poziom oficjalnej, wówczas jedynej, krytyki artystycznej w Polsce. To okres w którym Starzyński dwoi się i troi na zjazdach, w referatach i esejach w obronie socrealizmu. U tego historyka sztuki, który kiedyś, o ile pamiętam, napisał poważne studium o impresjonizmie, pełno zdań o „pozostałościach kosmopolitycznego formalizmu”, o tym jak „zarówno naturalistyczny, jak i formalistyczny typ myślenia... są jednakowo obce i wrogie w stosunku do tych dążeń i myśli, którymi dziś żyje polska klasa robotnicza, prowadząca cały naród do socjalizmu”. Formalizm, naturalizm to „pasożytnicze narośle na zdrowym organizmie sztuki” — powinny być „demaskowane”, zwalczane w ogniu ostrej krytyki i samokrytyki. Tenże Starzyński jednym tchem żąda potem od kolektywu twórców „zdo-bywczego nowatorstwa”!

W tym samym czasie koledzy Starzyńskiego, prof. Walicki, Sienkiewicz, siedzieli po więzieniach, może Starzyński tak pisać musiał (choć i tego wcale nie jestem pewny), ale trzeba stwierdzić, że lata, gdy poważni krytycy tak pisali i gdy otwarta polemika z nimi była niemożliwa, były to lata ostatecznej dewaluacji słowa. Dziś czytamy wołanie na alarm, że młodzież jest chuligańska, że jest cyniczna, że mówi jedno, a myśli drugie, ale cóż mogła dać innego pogarda słowa, którą czujemy w wyżej cytowanych artykułach (a która była zjawiskiem nagminnym we wszystkich dziedzinach życia)? Te lata socrealistycznej krytyki uczą nas przede wszystkim jednego: jak głęboko sięgać może rozkład wywołany „niepocziwością słowa”, jak systematyczne kłamstwo musi doprowadzić do cynizmu.

W „Przeglądzie Artystycznym” z 1952 roku ostrze ataków zdaje się skierowane przede wszystkim przeciw „realizmowi krytycznemu”. Dobry socrealista nie może malować święta 1-go maja w deszcz; 1-szy maj może być tylko malowany w słoneczną pogodę — pouczał w Warszawie pewien sowiecki krytyk sztuki. Sokorski wyraża to samo „naukowo” w „Przeglądzie”: „nie kopiowanie rzeczywistości, ani fragment własnej wyobraźni, ale zastosowanie nowych kryteriów twórczych organizowania rzeczy-

wistości''. (Te kryteria twórcze są naturalnie wypracowywane przez Partię). Oglądając się wstecz na lata 1949-1951, minister Kultury i Sztuki pisze, że to było, „łamanie starego światopoglądu'', czasy „walki frontальной... z impresjonizmem, ekspresjonizmem, kubizmem, formizmem, abstrakcjonizmem''. Krytycy obrazów na wystawach *zapominają* o ocenach malarskich, lub zbywają je paru zdawkowymi słowami, za to obraz Sokołowskiego „Kostka Napierski'' dostaje zły stopień, bo w obrazie tym „klasowy sens jest niewydobyty''. Piwocki zarzuca S. Tisseyre, że jego obraz „Zagroda'' jest dobry, ale „nie widać uspołecznienia gospodarstwa''. Ejbisz, malarz typowo paryski, próbuje kompromisów dając tytuły sentymentalno-ideowe swoim obrazom „Wieś czyta'', czy „Promocja''. Może takim sposobem uda się by wilk był syty a koza jeszcze żywa. Ale i jego spotyka krytyka za koloryzm, za to że martwa natura na stole odciąga uwagę od tematu.

Ataki tych lat wcale nie są prowadzone tylko na „wyżynach'' teorii. Jest to walka z ludźmi, którzy nie chcą iść po linii kompromisów czy ustępstw. Jako ofiara spektakularna pada Kantor, już w 1949 roku. Ten młody profesor (komunista) zorganizował z Jaremianką, Sternem i paru innymi wystawę abstrakcjonistów w Krakowie. Zostaje usunięty z profesury i jego obrona wyobraźni twórczej na zjeździe katowickim w 1949 roku była ostatnim głosem w obronie „nowoczesnych''. Ówczesne przekreślenie tej grupy miało sporo analogii z likwidacją proletkultu zaraz po 1920 roku, w Rosji.

Drugą spektakularną ofiarą ówczesnej polityki jest Jan Cybis, usunięty w 1951 roku z profesury Akademii w Warszawie. Widocznie nie próbował szukać w swym malarstwie żadnej formy kompromisu. Metody tej likwidacji zdają się jednak inne niż w Rosji Sowieckiej. Kantor przecie jakoś przetrwał nie wystawiając i do zmiany kursu malując „dla siebie'', Cybisowi zaś dają posadę, która również umożliwia mu pracę.

Kim jest Jan Cybis? Nikt chyba w Polsce głębiej niż on nie przeżył Cézanne'a „z paletą w ręku'', nie przemysłał i pokochał Bonnard. Cybis przed 1939 rokiem był nie tylko malarzem najwyżej wśród malarzy cenionym, ale stworzył pewnego rodzaju szkołę tego doszukiwania się walorów malarskich w płótnach, niezależnie od fabuły (to stanowisko diametralnie przeciwne socrealizmowi budziło także w okresie przedwojennym gwałtowne opory, ale wówczas „polrealistów'').

Jego poszukiwania malarskie wśród kapistów były najbardziej abstrakcyjne nie w znaczeniu abstrakcja-antynatura, ale

w znaczeniu matematyki kolorów, budowy obrazu kolorem. Jego płótna o dziwnej, ciężkiej fakturze nie mają nic ze smakoszostwa niektórych malarzy abstrakcyjnych na Zachodzie, u których sprawy takich czy innych efektów fakturalnych wysuwają się na plan pierwszy. „To galanteria” mówi o nich Cybis w rozmowie z Kępińskim, autorem przedmowy do katalogu jego ostatniej wystawy.

Zaraz po uwolnieniu Warszawy od Niemców Cybis oraz jego najbliżsi przyjaciele i koledzy zostają powołani na profesorów Akademii i szkół malarskich. Nazywano ich wszystkich kapistami, choć autentycznych kapistów z pierwszej doby było zaledwie paru.

Powojenny atak na tę grupę szedł w Polsce równoległe z wzrastaniem i rozszerzaniem się walki o socrealizm. W lipcowym numerze „Przeglądu” z 1950 roku Mieczysław Porębski pisze, że nie abstrakcyjniści, nie „uniści” są najgorsi, kapiści są „równie jeżeli nie bardziej szkodliwi”. Zarzuty? Naturalnie formalizm, no i uległość poszczególnych artystów wobec nacisku obcych idei i wzorów (pewien minister faszystowski na jednej z przedwojennych Biennale ogłaszał, że kto z włoskich artystów ulegać będzie obcym wpływom, będzie zdrajcą). Kapiści w dobie dwudziestolecia niepodległości walczący o pewne elementarne prawdy malarskie w ostrej opozycji do *ówczesnej* krytyki oficjalnej to „drobnomieszczanscy nihiliści”, którzy jednocześnie używali „argumentów solidnego kupca, zachwalającego jakość swojego towaru”. Kapiści — a więc Waliszewski, który w tamtym okresie chyba największej ilości ludzi otworzył oczy na malarstwo, pełen fantazji, inwencji, czucia malarskiego i rzadkiej malarskiej kultury, drapieżnie dowcipny, zdobywczy i twórczy, nawet wtedy, kiedy był unieruchomiony po pięciu amputacjach; Mitera, który odmawiając sobie wszystkiego w wytartym ubranku, redagował i wydawał, nie wiadomo za co, numer „Głosu Plastyków” poświęcony Gierymskiemu, a umierając pisał testament, gdzie wyrażał żal, że już nie zobaczy numeru w przygotowaniu, poświęconego Cézanne’owi; Tytus Czyżewski, gorzki, gwałtowny i czuły poeta, zawsze w skrajnej nędzy, wielki malarz związany z kapistami najbliżej; Jan Cybis, który uczył nas wszystkich istoty malarstwa i bezinteresowności — ci ludzie i ich najbliżsi koledzy, których walka o malarstwo w Polsce, to już karta w kulturze polskiej, byli przez ostatnie lata szkalowani przez zawsze na fali oficjalnej płynących „krytyków”. Te metody niskie, to były w latach 1948-1953 metody normalne, prawie obowiązujące.

Rok 1953 przynosi dalsze wypowiedzi o Stalinie, „nieśmiertelnym symbolu” i nowe wypadki Porębskiego przeciw formalizmowi, koloryzmowi etc. Rzucam ten rocznik i biorę rok 1955. Oczy przecieram. W numerze 1-szym czytam ogromny, rzeczowy artykuł o prądach sztuki na Zachodzie. Ten sam Mieczysław Porębski, wyznawca socrealizmu, pogromca groźnych kapistów, pisze z uznaniem o całym szeregu malarzy zachodnich i nawet Klee jest dla niego „czułym i pełnym humanistycznej mądrości komentarzem do pewnych pojęć i wyobrażeń o znaczeniu nie tylko subiektywnym”, a więc nie tylko Picasso i Léger są w łaskach, bo o nich jako o komunistach i przedtem mówiono bez wyzwisk. Nawet krytyka Picabii, Duchamp, Arpa i Maxa Ernsta są utrzymane w tonie nieagresywnym. Kiedy autor pisze o Mondrianie, o Bauhausie przechodzi na unizm Strzemińskiego i nawet wspomina suprematyzm Malewicza i konstruktywizm Tatlina, więc okres nowatorskiego proletkultu, o którym jeszcze Strzemiński opowiadał mi z zimną wściekłością, jak się po nim „żelaznym tankiem” przejechali bolszewicy likwidując wspaniały, jego zdaniem, eksperyment. Ekspresjonizm jest znów w tym artykule przepracowany serio i wprost nie można uwierzyć, że to pisze ten sam dawny Porębski. Dopiero na samym końcu powtarza on komunały socrealistyczne o sztuce sowieckiej. Ma się jednak uczucie, że z tych słów wyparował nawet wysiłek adaptacji. Co jednak w artykule najciekawsze, to stwierdzenie, że w ubiegłych latach zadanie nowej sztuki zostało zrozumiane jako „zadanie wyrzeczenia się wszystkiego co było nam drogie... Próbowaliśmy niektórzy przynajmniej to zrobić. *Sądzę i dziś, że tak było trzeba.* Dało to nam doświadczenie jakiego nie zyskalibyśmy trwając uparcie przy swoim, *dało to nam także wewnętrzne prawo do wyciągnięcia z dokonanych doświadczeń wniosków dla siebie i innych*” (Moje podkreślenia).

Porębski widzi swoją zasługę (Brandys wypowiada się podobnie na odcinku literatury) w swoim dawnym posuszeństwie i lakiernictwie, które trudno nazwać inaczej jak potulnym oportunistem czy dyskwalifikującą krytyką pomyłką. Porębski nie wspomina co ten oportunist *zniszczył*, ile talentów *zmarnował*, ilu artystów autentycznych *zafatsował* czy doprowadził do rozpacz, więc skąd naraz te prawa i przywileje dla już uprzywilejowanych w dobie socrealizmu. „Dziś wiemy — pisze dalej — całkowite wyrzeczenie było kłamstwem, po drugie błędem. Kłamstwem, bo niemożliwe jest odcięcie od prawdy tych wszystkich przemyśleń i wzruszeń. Walka powinna toczyć się na gruncie sztuki współczesnej a nie przeciw niej”.

W tym samym roczniku, zaślaniając się na początku cytata z Zółkiewskiego o „drewnianej estetyce recept”, Bogucki otwiera śluzu zbiorowej samokrytyki:

„...ileśmy sobie tym drewnianym stylem myślenia narobili szkody..., gdy rozgrodzono stare deskowe parkany, które przez lat kilka chronić nas miały przed pokusami wroga, a chroniły głównie przed samodzielnością historycznego myślenia — to rozpoczął się dziwny pias intelektualny w dwóch kierunkach: anarchicznym i popłochowym.

Anarchiści poczeli wołać, że wszystko nad czym trudziliśmy się w ostatnich latach to wyłącznie nieudolność namaszczona wazeliną i że teraz wszystko będzie wolno.

Popłochowcy wstrząśnięci uczynkami anarchistów i nade wszystko zbyt udęczeni lękiem *przeźrzeni* historycznej, którą do niedawna bezpiecznie osłaniały parkany — jeli z rozrzuconego drewna klecić pośpiesznie nowe ogrodzenia, tyle że luźniejsze i bardziej bezładne od poprzednich...”.

Bogucki jest może najciekawszy jeżeli chcemy poprzez jego artykuły prześledzić zmianę w dziedzinie poglądów na plastykę w Polsce. W tymże roku 1955 wychodzi tomik Boguckiego „Rozmowy o sztuce” (prowadzone już w 1954). To dialog malarza i krytyka. Forma tu jeszcze o wiele ostrożniejsza. Podejrzewam, że przekonania Boguckiego są podłożone to pod malarza, to pod krytyka, by trudniej było zgadnąć — niemniej w usta malarza wkłada autor szereg uwag niedopuszczalnych dla prawdziwego socrealisty chowu Bieruta i Sokorskiego. Chociażby ten kwiatek:

Malarz: „Odrzucamy z naszej tradycji malarstwo impresjonistów, wszystko co było po nich, trzeba to sobie wybić z oka i głowy. A co trzeba sobie wbić w zamian... Zagniecione na siłę w tym mętym słodkawym sosie męczą się w nim socjalistyczne tematy. Męczą się niemniej grzęznący wraz z nimi malarze. Męczą się i nie wiedzą dlaczego, bo przecież sami to ciasto przyrządzili. Przyrządzili, je ze szczerej ideowości, w najlepszej wierze. Bo przecież tak jak należało, odwrócili się tyłem do schyłkowej sztuki europejskiej... Ani sumienie socjalistyczne, ani stęsknione oko malarskie nie mają swojej radości”.

Jeżeli te teksty, zresztą bardzo rozwodnione, wyłowić jest tam herezja na herezji z punktu widzenia polskiej żdanowszczyzny, są one jednak przykryte jeszcze niezliczonymi figowymi listkami. Pretensje „malarza” są tu konkretne i na pewno huczeć już musiały w malarskich kawiarniach.

„Całą sztukę poczynając od impresjonistów odgradziliście parkanem, że niby jej nie ma i cóż z tego wyszło? Wyciąga się teraz deski z tego parkanu tu i ówdzie, żeby bodaj przez dziury można było popatrzeć to na Van Gogha, to na Matisse'a...”.

Krytyk się broni, że to była taktyka uzasadniona trudnościami wstępnego okresu bojów o realizm. Ale Malarz mu odpowiada, że właśnie Cézanne, Van Gogh czy Matisse walczyli z „rozkładem świata”, a Krytyk na to jedynie: „No tak, ale widzisz, mimo wszystko nie są to przecie malarze, którzy by mogli służyć nam za wzór do naśladowania...”.

Wnioski ostatnie tej książki to nie tylko delikatne przygotowanie rehabilitacji sztuki Zachodu. Pod uspakajającą nazwą ostatniego rozdziału „Droga do realistycznej syntezy” — to walka o prawo do czerpania nauk nawet u abstrakcjonistów.

Dopiero wystawa młodych malarzy w Arsenale, w roku ubiegłym, zdaje się być datą decydującą w zmianie klimatu dyskusji, gdzie pióra tej klasy co Przyboś, Kałużyński, Guzówna biorą udział w polemikach, gdzie piszą w nich Czeszko, Marcin Czerwiński i szereg innych, stwarzając nareszcie jakąś autentyczną temperaturę. Czytelnik z Zachodu nagle zapomina o zakazach i instrukcjach, bo zginął ten przymusowy żargon i sam jest w koło dyskusji wciągnięty.

Od „Rozmów o sztuce”, prowadzonych w 1954 roku, a wydanych w 1955 — wiele wody upłynęło. Wystarczy wziąć do ręki ostatnio otrzymany „Przegląd Artystyczny”. Ma się wrażenie, że się ogląda dawny „Głos Plastyków”, kiedy nim kierowali szkodliwi kapiści. Janusz Bogucki daje całą topografię obficie ilustrowaną żywych kierunków malarstwa w Polsce lat ubiegłych, a więc „nowocześni” z Kantorem na czele; łączy ich z nazwiskiem Henryka Stażewskiego (przed 1939 rokiem najwybitniejszego obok Strzemińskiego przedstawiciela „unizmu”) i podkreśla, że w okresie ich likwidacji w 1949 roku pisał, że „awangardowego konia należy karmić choć wydaje się niesforny”. Opowiada jak próby wciągnięcia „nowoczesnych” ku syntezie realizmu z ich sztuką zostały przez nich odrzucone, uznane za „kompromisowe i płytkie”. (Mieli naturalnie rację, Ejbisz na innej płaszczyźnie te próby kompromisu podjął ze swoim „Leninem i spółniakami” z rezultatem jak najdalej nieprzekonyującym).

Druga grupa o której pisze Bogucki to „młodzi”. Powstanie ich wiąże z wystawą meksykańską w 1949 roku. (Niestety chodzi tu o Diego de Riveira i Siqueirosa, chyba nie o Tamayo). Z Celnikiem na czele mieli się zbuntować „młodzi” przeciwko

postimpresjonistycznym tendencjom części profesorów Akademii Krakowskiej, w imię malarstwa monumentalnego o tematyce rewolucyjnej, ale „wpływowa grupa działaczy przygotowująca właśnie ofensywę realizmu ilustracyjnego, lakierniczego nie poparła również artystycznych dążeń zbuntowanego zespołu krakowskich studentów, bo radzi byli osłabić potężnych postimpresjonistów, sterując ku malarskim ideałom Gierasimowa nie mogli pochwalić brutalnej ekspresyjnej wymowy tych młodzieżowych obrazów”.

I tutaj zaczyna się w Polsce okres „krajewszczyzny”, radosna twórczość na modłę sowiecką, więc panowanie tego co w Rosji reprezentował Gierasimow a u nas J. Krajewski, przy tym Porębski, do pewnego tylko stopnia Bogucki, ale już najkonsekwentniej chyba Starzyński krytycznie podbudowywali.

Trzecia grupa w topografii sztuki współczesnej Boguckiego to kolorysty spod znaku kapistów, od Cybisa, Rudzkiej-Cybisowej, Rzepińskiego, aż po Taranczewskiego. Bogucki wyznaje w tym numerze, że „atmosfera uległa pewnemu rozrzedzeniu dopiero pod koniec 1954 roku, gdy *bankructwo socjalistycznego akademizmu stało się zbyt jawne*, a żywy rozwój sztuki „*podziemnej*” zbyt żenujący dla odpowiedzialnych za ten stan działaczy” (moje podkreślenia).

W ostatnim numerze „Przeglądu Artystycznego” artykuły nie tylko mają inny akcent, ale mówią rzeczy całkowicie zaprzeczające treści artykułów dawnych. Znajdujemy tam piękny artykuł o Taranczewskim z licznymi ilustracjami: szereg wersji malarskich na temat „Mała malarka” z lat 1942-1950, potem szereg martwych i „Pani przy stole”. Jasność kompozycji, urok barwy, który daje się przeczuć gdy się znało malarstwo Taranczewskiego przed wojną. Może te reprodukcje przekonywują najbardziej swoim pismem, niezagubioną i niczym niezafałszowaną autentycznością i bezkompromisowością.

Cóż jaśniej wykazuje inny kierunek oficjalnej krytyki, jeżeli w „Materiałach do studiów i dyskusji” (Warszawa 1955) sam profesor Starzyński drukuje studium o Picassie z całym esejem na wstępie o malarstwie francuskim XIX wieku, gdzie impresjoniści stają się na powrót wielkimi malarzami, a o groźnym Cézanne’ie pisze się jak o „wielkim reformatorze”. W tym samym tomie mamy jeszcze taki paszтет z sieczki jak „aktualne zagadnienia estetyki marksistowsko-leninowskiej w pracach radzieckiej historii sztuki” pióra radzieckiej siostrzycy pani Dymitriewej. Operuje ona jeszcze skostniałymi formułkami, gdzie po raz nie wiem który atakuje Cézanne’a, demaskuje naturalizm

i pieje na cześć „płomiennej” rzeźby Muchinej oraz malarstwa Gierasimowa.

W ostatnim „Przeglądzie Artystycznym” możemy oglądać reprodukcje wykreślonych w swoim czasie z wystaw i pism artystycznych obrazów Kantora, Sterna, Jaremiarki, a Jan Cybis, usunięty z Akademii w 1951 roku, w 1955 dostaje pierwszą nagrodę za to właśnie, za co go usunięto, bo za dzieło malarskie całego życia, a w 1956 roku zostaje zorganizowana wystawa, gdzie pokazano 221 jego płócien, wydano duży katalog z poważnym wstępem Z. Kępińskiego. Wstęp jest tym ciekawy, że z niespotykaną dotąd swobodą pisze o powiązaniach francuskich artysty i cytuje słowa malarza „nikt nie nauczy więcej jak Cézanne i Bonnard — może najwięksi jakich miała Francja”.

Dzisiaj chciałoby się nie sądzić, ale przecież wprowadzić pewne *rozróżnienie*: chodzi o przywrócenie wagi i malarstwu autentycznemu i słowom, które zatracają w ogóle sens po przeczytaniu wypracowań *tych samych* krytyków *na te same* tematy, o 180 stopni różnych, zależnie od aktualnej linii. Obok malarzy jak Kantor, jak Cybis, jak Rudzka-Cybisowa (portret Dunikowskiego) jak Taranczewski, których trudno równać z malarzami nieustannego kompromisu, którzy może tymi kompromisami utrzymywali się przy stanowiskach, ale sztukę swą gubili — są i krytycy i historycy sztuki, którzy przecież pisali jak Białoostocki o Fromentinie, dziś Walicki o Breughlu, jak Przyboś o „uniżmie”, Guzówna o malarzach, gdzie nagle czuje się styl ludzi za słowo swoje w pełni odpowiedzialnych. Tego rodzaju styl spotykamy przecież w prasie polskiej od szeregu miesięcy coraz częściej. Grodecki i Sierpiński w „Życiu Warszawy” piszą o cynizmie, który wzrasta u młodzieży, o tym jak „miłość i wiara giną w chłodzie i zostaje pustka osłonięta zgrabnym parawanikiem kwiecistych sformułowań”. Przez lata uprawiano w każdej dziedzinie „pogardę słowa” (papier wszystko znieście).

Dopiero na tle tych cytatów, wypowiedzi na XIX Zjeździe Kultury w Warszawie (artykuł K.A. Jeleńskiego nr 5/103 „Kultury”) — zdają mi się osiągać swą pełną wymowę. Nie są one bynajmniej wybrykiem paru indywidualności, świadczą o rzeczywistej reakcji na to co dławi, o zmianie klimatu, w każdym razie w kręgu ludzi zajętych sztuką.

Liczyć się musimy z faktem, że po sześciu latach diety i bezwzględnej cenzury, gdy do Polski nie wiele dochodziło poza reprodukcjami kiczów ze Związku Sowieckiego, musiała nastąpić pewna forma barbaryzacji artystycznej, która dotknąć musiała

wielu młodych, może właśnie najlepszych, i dziś asystujemy przy tym co Pronaszko nazwał „ofensywą nowoczesności”. W swojej skrajności świadczy ona, że jest przede wszystkim brutalną i do pewnego stopnia konieczną reakcją na ofensywę socrealizmu. Celnikier atakuje Gierasimowa (najsluszniej), ale nazywa malarzem kontrrewolucyjnym to bożyszczę z przedwczoraj. Jacek Puget występuje przeciw Celnikierowi, bo twierdzi, że ta forma ataku malarza na malarza jest równie niedopuszczalna jak wczorajsze jego apoteozowanie. Gierasimow nie jest kontrrewolucyjny — najprościej zły malarz — mówi Puget i broni tutaj autentycznej, niezdegradowanej przez politykę kultury sądu. Pronaszko, który nazywa przeszłe wystawy socrealistyczne „wystawami brudnych ścierek”, ma również odwagę ostrzec młodych malarzy, aby nie wpadali znowu zbyt symplicystycznie w ofensywę odwrotną, właśnie ofensywę nowoczesności:

„...tematyka makabryczna, spotworniałe typy ludzi i zwierząt, rzezie i mordy... Oczywiście w odpowiedniej formie... najchętniej lakierem pokostniczym, ostatnia moda Paryża (?) forma jak najbardziej dziwaczna, reprodukcje kolorowe ostatnich krzyków mody na Zachodzie, oto bilans zaledwie dwóch lat tak zwanej odwilży... Jak z realizmu socjalistycznego zrobiono banał naturalistyczny, tak teraz każde niewybredne dziwactwo uważa się za nowoczesność”.

Mam list z Polski od artysty czekającego z najwyższym wzruszeniem na wystawę francuskich mistrzów XIX wieku. Po raz pierwszy zobaczy nie fotografię, ale arcydzieła sztuki francuskiej. „Nie wiem — pisze mi — jakie to zrobi wrażenie na najmłodszych, bo dla większości z nich tutaj istnieją tylko „tazszyści”, istnieje Pollock i Klee, Picasso także, ale już trochę jako zacofany staruszek. Tegoroczna wystawa sztuki francuskiej może odegrać w malarstwie polskim rolę jedyną. Dla tych paru malarzy, paru krytyków zdolnych wyczuć kwalitety płócien Delacroix, Courbeta, Cézanne’a, czy twórców impresjonizmu, bo na nich wystawa się kończy, mogą to być rewelacje, ratujące od eksperymentów najzupełniej oderwanych od nurtów tradycji, która nieustannie karmiła autentycznych nowatorów jak Delacroix, Cézanne, Bonnard czy Picasso. Specjalnie Cézanne zdaje mi się tutaj kluczem prawdy malarskiej. Chodzi o odkrywanie zawsze nowej pożytki w coraz to innych nurtach sztuki. Zasilają one każdą generację dając wyzwalającą świadomość wciąż nowej „jedyności” sztuki i zarazem jej ciągłości.

Woźniakowski w czujnych, inteligentnych sprawozdaniach z wystaw i wydawnictw artystycznych Zachodu w „Przeglądzie

Artystycznym", pisząc o powodzi nowych książek, o impresjonistach w Paryżu pyta „Czy zdrowy szacunek dla tradycji? Czy ciągłe trawienie spadku po pradziadach jest dowodem artystycznej słabości wnuków? Czy też dowodem siły, świadomej swych źródeł?”.

Odpowiedź wydaje się jasna. Jeżeli sztuka francuska wykazała zdolność nieustannych odrodzeń to właśnie dzięki temu, że artyści francuscy nie gardzili tradycją, umieli na nią spojrzeć coraz to na nowo i nie bali się wpływów.

Może — jak kiedyś Constable otworzył świat kolorów Delacroix — tak Courbet, Delacroix czy Cézanne zaważą decydująco na rozwoju jakiegoś polskiego Cézanne'a czy polskiego Courbeta, który mając dziś 18 lat po raz pierwszy ich zobaczy.

Ta wystawa może posunąć dalej świadomość malarstwa w Polsce, dalej od socrealistycznych zakłamań, którymi od 1948 roku była karmiona młodzież malarska w Polsce, dalej od koniunkturalnej sieczki. Dzisiejsza zaś „ofensywa nowoczesności” może być pogłębiona niezależnie, twórczo, i, przez każdego z malarzy *dla siebie, swobodnie* odkrytą nauką zawsze żywej przeszłości.

Kultura, lipiec/sierpień, 1956

ŚCIEŻKI MALARSKIE

Kiedy kapiści w 1924 roku lądowali w Paryżu, trochę starsi od nas, Makowski, Kisling, Zawadowski (dwaj ostatni, tak jak my, uczniowie Pankiewiczza) byli już tutaj zadomowieni. Wszyscy trzej mieli takie czy inne powiązania ze Zborowskim, który wylansował Sutina i Modiglianiego. Był on obok Vollarda *marchand*'em chyba najwybitniejszym, o genialnym instynkcie odkrywczym.

Dziś na tej samej ulicy gdzie „urzędował” Zborowski, na zmianę w Galerie Benezit „urzęduje” przyjaciółka Zborowskich i Modiglianiego, pani Lunia¹. Przyjmuje wszystkich gościnnie jakby to był jej dworek. Każdy wyznawca Modiglianiego pozna jej delikatne rysy według wiele razy reprodukowanych portretów, gdzie Modigliani uchwycił charakter jej twarzy, choć ją mocno przestyliżował.

Zawadowski miał tu w listopadzie wystawę swych płócien: dorobek ostatniego roku. Znałem jego obrazy od 1924. Już wówczas „pismo” Zawadowskiego z daleka można było rozpoznać, zdawało mi się ono dość monotonne i pośpieszne. Po wojnie dopiero — a tej zimy w szczególności — jego obrazy dały mi szok, to uczucie jedyności, które cechuje przeżycie artystyczne. Właśnie charakter położenia farby zaledwie od tamtych czasów zmieniony, to „pismo” właśnie, które mi się kiedyś wy-

1. P. Lunia Czechowska-Choroszczo jest autorką serdecznych, pięknych, bo bez śladu fałszywej literatury, wspomnień o Modiglianiam, które ukazały się w książce A. Ceroni'ego „Amadeo Modigliani”, Ed. Del Milione, Mediolan. 1958.

dawało monotonne — żyje. Jest i było zawsze pozbawione maniery, dopasowania się do takiej czy innej mody, lub podkreślania świadomego co samemu artyście zdaje się być jego oryginalnością, w rzeczywistości nieistniejącą czy przez uparte podkreślenie zafałszowaną. Iluż malarzy zagubiło się przez pragnienie tego co Francuzi nazywają „zaczepienie oka” widza, przez głód szybkiego sukcesu, nacisk mody czy przez deformującą instynkt malarski artysty — interesowność.

Pamiętam pewnego malarza z lat trzydziestych jak przybiegł zadyszany do kawiarni Dôme na Montparnasse z nowiną: „trzeba malować śnieg — tej zimy będą kupować śnieg, wiem to od *marchand'a!*” Jeszcze widzę wyraz pogardy Waliszewskiego po wysłuchaniu tej merkantylnej instrukcji. Waliszewski wiedział, że „wolność tajemna” gra również w wyborze tematu, a ten malarz z Dôme'u gorzko zapłacił za swoją zbyt pilną uległość wobec *marchand'ów*. Inny malarz, już dziś znany w Paryżu, powiedział mi parę lat temu: „cały rynek zawalony jest Picassem i Matissem, trzeba wymyśleć jakiś *nowy trick*”. Przystałem go od tego czasu widywać.

Otóż Zawadowski żadnego tricku nie wymyślił, malował, jak tyłu innych, pejzaże południowe i słoneczne. Dziś, po latach, jego arabeska jest czujniejsza, ta sama co dawniej wybuchowość widzenia, ale sam dźwięk farby zdaje się pewniejszy i subtelniejszy w bogactwie walorowych odcieni.

Wszystkie porównania są niebezpieczne i po jakimś naciągnięciu, ale patrząc na te płótna myślę o Sutinie, chociaż źródło wybuchowości Zawadowskiego jest przeciwne tragicznemu Sutinowi, bo zdaje się esencją radości życia. Przedmioty, postacie toną w świetlnych plamach napływających na siebie. Powietrze wdziera się we wszystkie zakątki tych bardzo syntetycznych płócien. Jego martwe, pejzaże nigdy nie są *przedtem* abstrakcyjnie pomyślaną kompozycją, jako płaszczyzna wyłącznie, pokryta liniami i plamami. Są one jeszcze i zawsze skrawkiem bujnej natury, która żyje życiem własnym: gliniane naczynie do wody, czarne winogrona na różowym murze, a zaraz obok ciemne wnętrza kuchni. Te obrazy są wrośnięte w życie codzienne jak martwe chardinowskie były w życie Chardina wrośnięte. Ta kuchnia wcale nie istnieje dla sztuki, ale żeby w niej smażyć i gotować, a winogrona są na pewno do jedzenia. Mówię tu słowa, które okryją mnie wzgardą wyznawców czystej czy prawie czystej abstrakcji, ale ta wierność ziemi, związek bezpośredni form tego życia z malarstwem w które je artysta przemienia, ta czułość natury i wobec niej pokora, to wyraz nie-

zerwanej tradycji (*jednej z tradycji*), nie tylko od Dürera, Chardina czy Theodora Rousseau, Courbeta, Maneta czy Bonnarda, ale od zawsze, od hiszpańskich bodegonów, aż po greckie i rzymskie xeniony. Naprawdę że wobec takich płócien, homeryckie boje o sztukę realistyczną czy abstrakcyjną zdają się walkami wokół problemu fałszywie postawionego, jeszcze i zawsze skutkiem tego co stary Pankiewicz z pasją nazywał „rozkawałkowaniem sztuki”, wskazując na Davida jako na głównego winowajcę tego rozkawałkowania.

Wystawa Zawadowskiego na rue de Seine, w sercu malarskiego Paryża, to nitka niezerwana nie byle jakiej polskiej tradycji.

Makowski, Kisling, Zawadowski — „sława i chwała” — ten tytuł powieści Iwaszkiewicza pasuje mi do moich wspomnień o tych trzech artystach. Do jakiego stopnia sława nie znaczy *nic*. Ani w sensie pozytywnym, ani zresztą ujemnym. Ile razy sława zależy od czynników drugo- i trzeciorzędnych, mody, zręcznej reklamy, wypadku — geniusz, autentyczność wizji stają jej sto razy woprzek drogi, bo mają inną zupełnie hierarchię wartości, inną logikę rozwoju, bo rzadko płyną z prądem, a nowe prądy tworzą. Jeżeli nędza i chłód otoczenia zabiły niejednego talent (usypiającym odpowiedzialność, uwalniającym nas od czynnej uwagi jest frazes, że prawdziwy talent zawsze się wybiję) to ilu również zabiła sława ciężko zdobyta. Gorzkie powiedzenie francuskie: „doszedłem” (*je suis arrivé*), ale „w jakim stanie” tyczy niejednego malarza.

Z tej trójki jeden Kisling doszedł za życia do sławy. Jest na giełdzie malarskiej do dziś notowany i dziś jeszcze widzimy w luksusowych pismach ogłaszające się eleganckie galerie obrazów z portretem kobiety o oczach jak śliwki, naturalnie Kislinga. Należał do paru najwięcej znanych przez *szeroką* publiczność przedstawicieli Ecole de Paris. W latach trzydziestych jego obrazy były gwoździem salonów. To portret sławnej aktorki, to akt wylizany i do tego modernistyczny, to koronki toalety wymalowane z fałszywą naiwnością pod Douanier-Rousseau i zawsze te kolory o błysku anilinowym bez głębi sutinowskiego akordu. Kisling był człowiekiem dużego talentu i temperamentu, był jednocześnie człowiekiem miłym, prostym, koleżeńskim, ale sława jego była nieporozumieniem, starannie montowanym sukcesem — nic więcej.

Jedno z nim spotkanie w Paryżu, w 1935, utkwilo mi w pamięci. Już u szczytu powodzenia wyglądał zgaszony i wyczerpany: „Już nie mogę, nie mam już sił, tak cały dzień malować,

a w nocy pić z Amerykankami”. „Więc po co pan pije?” — spytałem. „Bo inaczej nie kupują. Muszę przecież obrazy sprzedawać”. Po chwili milczenia z pasją: „Malarstwo musi się *podobać*, reszta to wszystko zawracanie głowy. Bujda ta malarska niezależność!” — mówił z goryczą. Ten człowiek sukcesu, najweselszy kompan i kolega, wydał mi się nagle własną swoją sławą zaszczyty.

Jakże inny był Makowski — smutny samotnik. Miał za życia paru przyjaciół-entuzjastów, paru kolekcjonerów (bardzo piękną martwą Makowskiego odkryłem w kolekcji Girardina, parę jego obrazów złożył w darze Muzeum w Pradze pewien kolekcjoner francuski, który się w czasie wojny ukrywał w Czechach), ale na szerokie wody sławy, na paryską *gildię* malarską nie wypłynął. W Polsce, dzięki wytrwałej walce o niego między innymi jego przyjaciela prof. Sienkiewicza, był już przed wojną ceniony, ale uczczony został naprawdę dopiero w roku ubiegłym, gdy zbiegła się z wystawą francuską w Warszawie jego zbiorowa wystawa w Muzeum Narodowym. Była dla wielu odkryciem i zdobyła mu entuzjastów wśród krytyków i młodzieży malarskiej. Jeszcze dziś widzę jego wysoką postać, w długiej półciemnej pracowni na avenue du Maine, uprzejmość wytworną, trochę nonszalancką, z dystansem i ten wyraz jakby nieobecny. Pewno nie umiał bić się o swoje miejsce, nawet trudno mu było chyba z ludźmi obcować. Był pochłonięty swoim widzeniem świata, swoją poezją kameralną, tą „*petite sensation*”, której i dla której do śmierci szukał wyrazu.

Zawadowski w tamtych czasach był znów inny jeszcze: wcale nie samotnik, bezpośredni jak Kisling, koleżeński, wybuchowo wesoły i żywotny (miał też i ma swoich kolekcjonerów i przyjaciół, do nich należał dyrektor Biblioteki Polskiej Franciszek Puławski). Zawadowski, tak jak i Makowski nie osiągnął na bruku paryskim sławy kislingowskiej, a w Polsce zdaje mi się wciąż dalej niedoceniony. Inną drogą poszedł Kisling i do innego świata przeżyć dotarł. Patrząc dziś na obrazy pełne świeżości tego gospodarza z Aix, widzimy jak ten artysta daje nam dziś, po latach pracy, dzieła młode, wciąż się rozświetlające i pogłębiające.

Chanel — wieloletnia dyktatorka mody Paryża — miała powiedzieć (cytuję za Cocteau): „Moda tworzy rzeczy piękne, które stają się z czasem brzydkie, sztuka rzeczy brzydkie, które stają się z czasem piękne”.

Kisling chciał być koniecznie zaraz wielkim, atrakcyjnym, modnym. Było mu śpieszno, może dlatego tyle jego obrazów

zdaje się nam taką „blachą”, tak bez wewnętrznego istnienia. Zawadowskiego płótna ukazują się nam dziś tak świeże bo na pewno niczym i dla niczego nie gwałcił swego dojrzwania artystycznego, swej malarskiej konieczności.

I taka jest *chwala* Zawadowskiego, jakże daleka od sukcesu na przykład Buffeta.

„Sukces — i owszem — rozpaja”. Czy groźba ta nie wisi nad Buffetem z jego zawrotną karierą? Dwadzieścia osiem lat, wszystkie obrazy sprzedane „na pniu”. Wystawa tegoroczna cała zakupiona „przez telefon z fotografii”, jak piszą gazety (700.000 do 1.200.000 za sztukę). „Express” donosi że wymalował w dziesięć lat 5.000 obrazów, więcej niż Delacroix przez całe życie. „Arts” występuje w jego obronie twierdząc, że tylko 2.500!

Wielki talent, więcej — wizja świata ponura, gwałtowna, desperacka, ale autentyczna. Niesłychana wydajność pracy — mówią o trzech obrazach dziennie. Pono dziś, gdyby malował dziesięć razy więcej, byłoby jeszcze za mało, taki jest na jego obrazy popyt. Pałac w Seine et Oise, pałac w Prowancji, Rolls Royce szaro-czarnej „maści” jego płócien. Jakże daleko jesteśmy od malarzy wyklętych XIX wieku — to prędeż rubensowska tradycja. Rubens na pewno by dziś także miał Rollsa’a.

Obecnie otwarta wystawa artysty, to 21 płócien, wielkich pejzaży paryskich w szaro srebrnym tonie. Cóż za monotonia, dzika, obsesyjna. Jest siła w tej monotonii, w tym chłodzie lodowatym, w tym zglajchszaltowaniu wszystkiego. Od wieży Eiffla, kolumny z Placu Bastylli, Place des Vosges, aż po puste ulice Montmartre, wszystko jest wyciągnięte i suche, jak podpis. Buffeta. *Pad strunku* mówią Rosjanie.

To odwrócenie się od cézannowskiego budowania formy kolorem, brutalnie przy tym podkreślony nawrót do perspektywy klasycznej, to jest bodaj nowość Buffeta. Zgranie nawet subtelne paru zaledwie tonów czy prędeż odcieni, ale wszystkie obrazy wydają się obrazem wciąż jeszcze jednym, powtarzającym się, lub serią kartek pocztowych parometrowych rozmiarów. Patrząc na nie zrobiło mi się nagle straszliwie *nudno*.

Czy to wielka sztuka? Czy coś z niej zostanie po latach, czy to może tylko akcje, które w pewnej chwili runą na łeb na szyję, bez żadnej chwały? Mówię to z żalem. Jego wielkie trzy płótna „Okropności wojny” i szereg do nich rysunków zakolorowanych, szkiców (pisał o nich J. Colin w „Kulturze” w

1954 roku), jego niektóre martwe czy portrety a może przede wszystkim te koszmarne postacie nagich istot o wydętych brzuchach na zielonych kanapach ponurych mieszczańskich salonów, wszystkie te obrazy dały mi w swoim czasie więcej niż nadzieję, pewność, że Buffet jest wielkim malarzem. Ciekawe byłoby wiedzieć czy w tej ubogiej monotonii jest tylko zamurowanie psychiczne samego artysty, czy jest też wpływ *marchand'ów*, dbających o to, by Buffet był tak zawsze do siebie podobny i wskutek tego coraz łatwiej sprzedajny. Nie wierzę jednak by tego rodzaju styl malarski mógł być z zewnątrz narzucony, ale wpływ może działać na zawrotne tempo produkcji — to zaś na coraz bardziej *mechaniczne* powtarzanie siebie. Czy Buffet nie jest Kislingiem naszych czasów, czy i on w pewnej chwili nie jęknie: „Już nie mam sił”, czy i on nie padnie *zaszczyty sławą*.



Na wystawie, w Musée de l'Art Moderne, obrazów nagrodzonych przez Guggenheima, wystawiało dwoje Polaków: Jan Cybis i Maria Jarema. Ten pokaz przypomniał mi Biennale w Sao Paulo w 1954 roku. W specjalnie wystawionych na ten cel dwóch pięknych gmachach Niemayera, chyba największego architekta Brazylii, w gmachach o kształtach najprostszych, połączonych łukiem galerii, w kilkunastu jasnych salach, na dwóch piętrach powiązanych nie schodami, ale z lekka wznoszącą się podłogą, wisiało i stało chyba parę tysięcy eksponatów z całego świata. Leger zdobył tam wielką nagrodę. W moim wspomnieniu abstrakcjonizm panował tam prawie niepodzielnie. W dziale holenderskim zabląkał się mały autoportret Van Gogha, stała przy nim warta „Ten obraz jest pono wart więcej, niż cała wystawa”, powiedział nam poufnie wartownik. Patrząc wówczas na niektóre obrazy, gdzie jeszcze można było natrafić na ślady przedmiotów czy postaci, miało się wrażenie, że artysta coraz to maskuje wstydliwie tę haniebną wsteczność.

Tu, w Paryżu, dominacja abstrakcjonizmu od konstruktywistów do taszystów jest również widoczna, choć nierównie słabsza niż w Anglii, Belgii, czy Brazylii. Mówię o krajach w których to mogłem zaobserwować. Nie tylko młodzież, może bardziej jeszcze dyrektorzy galerii na Zachodzie stwarzają tę atmosferę, bo sami w czambuł ulegli magii tych kierunków. „Nasi poprzednicy nie poznali się na Cézannie, bronili akade-

mizmu", zdają się myśleć „teraz już nie damy się wyprzedzić nikomu”. Wierzą, że abstrakcjonizm właśnie, i on jedynie, nosi w sobie ziarno przyszłej sztuki. Nie jestem wcale pewny, czy i teraz nie bronią w bardzo wielu wypadkach (jak kiedyś Nieuwerkerke za Napoleona III) akademizmu ale nowego na już blisko pięćdziesięcioletniej tradycji Duchamp, Malewicza, Kandinskiego czy Mondriana.

Przypomina mi się jedna analogia sukcesu abstrakcjonistów — triumf kubizmu w Paryżu w latach 1925-1927. Wystawa kubistów całego świata w Orangerie, bodajże w 1926 roku, była wyrazem tego triumfu. Można było wówczas oglądać kubizowane fajki i kubizowane mandoliny w wersjach chilijskiej, lotewskiej, polskiej czy tureckiej. Wówczas dla każdej paniąki przybywającej do Paryża z Honolulu czy z Krakowa kubizm był dogmatem nowoczesności, zwrotnicą dziejów.

Guggenheimowska wystawa z Musée de l'Art Moderne tej zimy miała cechy tamtej wystawy sprzed laty z Orangerie. Tylko, że tam zwyciężył kubizm, a tutaj abstrakcjonizm.

Pierwsze wrażenie: płaszczyzny zalane gwałtownymi kolorami w desenie elementarne i polakierowane (Dania), plamy brunatne i żółte rozlane chropawo i „smacznie” czy znów linie wyprowadzone z elegancką precyzją kreślarza-stylizatora (Anglia), trochę płócien figuralnych zaczepionych o surrealizm (Jugosławia), jakieś tępe naśladownictwo Bonnarda (zdaje się Niemcy), aniliny Matty, nie najlepszy Portinari, nudny Gromaire (jak można porównać go z Makowskim!) Z niepokojem szedłem dalej ku obrazom Cybisa, malarza od tyłu lat niewidzianego i od tyłu lat odciętego od prądów Zachodu. Abstrakcyjne obrazy Marii Jaremy wiszące obok obrazów Cybisa były bez porównania bardziej współdźwięczne z otoczeniem płócien, przeważnie abstrakcyjnych. Trzy nieduże obrazy Cybisa odcinały się od wszystkich i były w założeniu swym zupełnie *inne*. Te barwy przełamane i w tysiączne akordy wiązane, wyrosły z nieustannej obserwacji i pracy „na naturze”. To działanie „szeptane”: ramię kobiety, cytryna czy jabłko świecące jak słońce i chromatyka subtelna brązów i żółci, szarych niebieskości pejzażu — przeżycie jakie się ma przy dźwięku rzadkiego drogocennego instrumentu, przed niespotykanym i pełnym akordem. Czy można dojść do malarzkiego przeżycia, jeżeli się tej muzyki nie czuje? Pewno tak, bo jest milion dróg do malarstwa. Ale to wiem na pewno, że do *takiej* muzyki malarz dochodzi przez długie, bardzo długie *docieranie* do jedynego dla każdego z nas wątku, kiedy zrozumie, że mody mijają, że kierunki wzajemne i buńczucznie się wyklu-

czające mijają również i zostaje ta *petite sensation*, kiedy zrozumie, że tylko na drodze coraz ściślejszego wypowiedzenia tego malutkiego własnego doznania, wyłuskanego niepośpiesznie, latami, z wpływów ambicji powierzchownych, można osiągnąć pełnię swej sztuki. Patrząc na Cybisa myślałem ile zawdzięcza Cézanne'owi i Bonnardowi. Więc Cézannista, Bonnardysta, więc epigon?

Tu zdaje się dochodzimy do problemu wielkiej wagi. Dyskusje o malarstwie wpadają najłatwiej w tę jałową koleinę: kto jest porwany przez ostatnie „nowinki” jest snob, kto wierny swemu widzeniu, pogłębia to widzenie związane, zaczepione o mistrza czy mistrzów, którzy przestali być ostatnim krzykiem, jest epigon. Kiedy snobi i epigoni są wszędzie — na tej i na tamtej drodze. Były i zawsze będą tysiące mniej lub więcej zręcznych naśladowców, cóż za różnica czy naśladują starych mistrzów czy nowinki. Garstka malarzy, którzy idą za swoją wewnętrzną koniecznością dla nich samych nieraz ciemną, niezależnie od przyczepianej im etykiety, i którzy jeszcze do końca życia nieraz przeżywają chwilę wątpliwości czy naprawdę cokolwiek wyrazić potrafili („czułem się taki *miękki* choć mój rachunek zdawał mi się tak wierny” — mówił stary Degas². Ta garstka w każdym pokoleniu jest szczupła. Bonnard zdaje mi się przykładem typowym tego uporu z jakim, przeważnie wbrew wszystkim, malarz idzie swoją ścieżką.

Jeszcze w 1925 roku poklepywali go „nowocześni” po ramieniu. Bonnard nie dał się zwieść syrenom, drażył swoją *petite sensation* i brał miód gdzie mu się podobało, i od starych mistrzów i od abstrakcjonistów ostatniej doby, ale przede wszystkim i do ostatniego tchu w miłosnej, nieustannej kontemplacji natury, przy zastawionym owocami stole, na tle białych drzwi czy kaloryferu, przy drzwiach łazienki, czy na pejzażu, skąd w latach ostatnich wracał dźwigając tłustego jamnika, by się nie zmęczył.

Patrząc z zachwytem na obrazy Cybisa myślałem o tym przykładzie wielkiej sztuki. Głęboki związek Cybisa nie tylko z malarstwem, ale ze stylem pracy starego mistrza odczułem patrząc na jego obrazy.

2. „Byłem, czy zdawałem się być tak twardy ze wszystkim, przez rodzaj treningu brutalności, który pochodził z moich wątpliwości, mego złego humoru. Czulem się tak nieporadny, tak niewyposażony w narzędzia, tak miękki, kiedy zdawało się że moje rachunki w sztuce były tak wierne”.

(List Nr 133 w „Lettres de Degas”, wyd.Grasset).

Chcę skończyć to rozważanie ustępem z tylko co otrzymanego listu od francuskiego malarza³.

„Istotne są miłość i uwaga tego co odkrywasz pracując. Te okruchy niezrównane, ile prawdziwej pokory by je zachować, przyjmając, że masz prawo kłaść na płótno tych tylko kilka okruchów prawdziwych i mieć odwagę przyjmując, że płótno będzie nie do przyjęcia dla nikogo.

Jesteśmy straceni kiedy nieznacznie oddalamy się od tych okruchów wizji i zaczynamy się zastanawiać jak wygląda w oczach innych płótno które malujemy. Gwizdać powinniśmy sobie na to jak płótno „wygląda”. Nie mamy żadnego obowiązku wierności w stosunku do świata, ani w stosunku do tego cośmy malowali dotychczas, jedyna wierność to przyjmując to posuwanie się wąskim śladem, w głąb tych okruchów doznań przedziwnych, ku nieznanemu i groźnemu, do którego dotrzeć musimy”.

Zdaje mi się że ten malarz francuski wyraził najpiękniej nie swój tylko ale i Cybisa stosunek do pracy artysty.

Kultura, kwiecień 1957

3. Ustęp z listu Jean Colin, malarza który umarł w 1959 r., w wieku 32 lat.

CZY NALEŻY ZABIĆ BUFFETA?

Tkwiąc w swojej malarskiej robocie bronię się przed pisanem. Ale jak tu milczeć, kiedy każdy dzień przynosi nowy temat, który nie to, że chciałoby się omówić, ale zdaje mi się omówić trzeba. Więc nie artykuł, ale choć parę pośpiesznych sformułowań.

B. Urbanowicz w warszawskim „Przeglądzie Artystycznym” próbuje rozsegregować abstrakcjonistów na „gorących” i „zimnych” na cerebralnych, scjentystów — od Mondriana i Kandinskiego i na obrońców spontaniczności, intuicjonistów, taszystów, przeróżnych przyjaciół Pollocka, czy znów stronników kaligrafa Hartunga.

Otrzymuję jednocześnie z Krakowa list od studenta. Brał on udział w zebraniu dyskusyjnym w Nowej Hucie, w pełnym po brzegi Klubie Książki i Prasy; zebranie zorganizowano z powodu wystawy trzech malarzy: Kantora, Sterna i Jaremiarki. Oto ustęp z jego listu: „nie jestem wielbicielem Kantora, wiecznie potrząsającym „nowości kwiatem”, toteż, gdy się tam wybierałem, szedłem bez serca, ale przed odczytem obejrzałem obrazy jeszcze raz i parę jego taszystowskich obrazów nadspodziewanie spodobało mi się. Na odczycie przemawiał między innymi J. Woźniakowski. Mówił ze swadą, z wiedzą i z przekonaniem o tym, jak malarstwo odrywało się, odchodziło od „przedmiotowości”; podzielił to na trzy rozdziały: dekoracyjność, ekspresja czy metafora, przenośnia, plastyczny ekwiwalent nietyle przedmiotu ile stanów, względnie działań. Słuchaliśmy z coraz

większym zaciekawieniem, po czym wybuchła dyskusja. Wstał pewien wykwitny, starszy pan i powiedział nam, że po 20 latach wrócił z zagranicy, że widział wszystkie galerie świata, ale to co się u nas maluje to chuligaństwo i deprawowanie młodzieży, że taszizm jest niemoralny itd. Dostał wcale huczne brawa. Potem przemawiali kolejno młodzi, niektórzy świetnie, najzupełniej bez pozy, prosto, odpowiedzialnie, z czuciem — wszyscy *pro* malarstwo abstrakcyjne. Po odczycie poszliśmy na wystawę, przed każdym obrazem — dyskusja (młodzi: robotnicy? mechanicy?) zasypywali Woźniakowskiego świetnymi pytaniami, starszy pan się wtrącał, ale go zjadali. Wróciłem uradowany, zbudowany, podniesiony na duchu...”.

Przyjechał do mnie pewien młody malarz z Polski. Pokazał mi parę przywiezionych płócien i sporo rysunków. Był niewątpliwie zdolny; w pejzażach była żywa obserwacja natury i nie tylko reminiscencje chełmońszczyzny ale i impresjonistów. W rysunkach były wyraźne ślady wpływów „pisma” Van Gogha. Patrząc na te obrazy, na te rysunki byłem dziwnie zakłopotany dlaczegoś zdawały mi się jakąś daleką przeszłością, czymś już nieraz widzianym, jakby się czas zatrzymał i to nie w znaczeniu przewyciężenia czasu, ale powtórek z epoki, której już nie ma. Namawiałem malarza by się zainteresował abstrakcjonistami i półabstrakcjonistami od kubizmu do taszystów, żeby patrzył na Picassa, Braque’a, na Klee, na Miro itd. Cały ten świat przeżyć artystycznych brakował mu.

I nagle rzuciły mi się w oczy dwie rzeczy. Ile sam temu malarstwu zawdzięczam, choć jestem mu bardzo daleki i drugie: coś za różnica klimatu między Polską a Francją tego co jest tu czy tam wyczuwalne jako żywy nurt sztuki, jaka różnica *w czasie* tego narastania, dojrzewania pewnych prądów. Pomimo samolotów i reprodukcji kolorowych, jakich świat nie widział, zdała mi się ta różnica czasów, między Francją a Polską, nieważona, ale jakby znów wydłużona.

Wybuch impresjonizmu odbył się u nas o jakie dwadzieścia lat później niż we Francji, formiści na terenie Polski podjęli problematykę kubistów i futurystów po Pierwszej Wojnie Światowej, ale we Francji kubizm to 1907 rok, futuryści na Zachodzie to także przygoda rozpoczęła koło 1910 r.

Wystawa Bonnarda w 1925 robi nagle w oczach ówczesnej moderny paryskiej z malarza-„zacofańca impresjonistycznego na trycyklu” — nowatora; kapiści ze swym kultem Bonnarda zaczynają mieć wpływ w Polsce dobrze po roku 1930.

A dzisiaj? Tu sobie uświadamiam, że za to, co powiem, niejeden w Polsce głowę by mi urwał, albo ją zmiażdżył ciężkim tomem Seuphora „Dictionnaire de la Peinture Abstraite”.

Otóż moje głębokie przekonanie, że jeżeli Polska przeżywa dziś miodowe miesiące abstrakcjonizmu (jakże temu posłużyły tepe lata obowiązkowego socrealizmu) to tu, we Francji, prąd ten, który rozlał się po całym świecie tysiącem potoków, jest na wykończeniu, jak impresjonizm około 1907 r. Gdybym żył w Polsce, na pewno bronilibym abstrakcjonizmu razem z Woźniakowskim, tak jak tu namawiałem malarza z Polski, by się abstrakcjonistom dobrze przyjrzał i próbował ich przeżyć, bo to doświadczenie musi być w Polsce przeżyte do dna — ale cóż mam zrobić tu, w Paryżu? Jeżeli o mnie chodzi, mam ochotę poza bardzo rzadkimi wyjątkami, jedynie na nich urągać, a gdy obrazy abstrakcyjne oglądam — wyć z nudy. Już sama ilość wystaw abstrakcyjnych zniechęca, tak, jak ilość wstępów do nich na glansowanym papierze, gdzie wszyscy ci malarze są zachwalani stylem wysoce filozoficznym, gdzie wszyscy są ezoteryczni, magiczni, liturgiczni, mityczni i bezgraniczni. Wszyscy oni piszą o swej „czystości absolutnej”, „ostateczności idealnej” i „akcie czystym”, a jeden z krytyków i czołowych malarzy abstrakcjonizmu pisze we wstępie do wystawy w jednej z najgłośniejszych *moderne* galerii (Stadler, na rue de Seine) o „pentheisme hypercomplexe”, o „inductance du sacrifice”, o „densité aristocrate, eolipyle redoutable”, „structure post-cantorienne et contenu post-Nietzscheen” — to wszystko cechuje jakoby *Człowieka Współczesnego*. I proszę nie myśleć że ja to wymyślam, te wszystkie określenia przepisuję z garści katalogów, które mi spadły na głowę z półki nad łóżkiem, gdzie je zwykle składam.

To malarstwo ma na pewno do dziś garść wyznawców szczerych, utalentowanych i wiernych do końca, ale obrasta takim grzebieniem pompacyjnej frazeologii, taką błagą i reklamą obskurną, takim nabieraniem głupców i chupcą pseudofilozoficzną, że wbrew szlachetnym wyznawcom idzie ku coraz bardziej wątpliwej, coraz płytszej delectacji, gorączkowemu poszukiwaniu coraz to nowiej, czysto formalnej oryginalności i jakiejś nie do zniesienia arogancji i *nudy*. To są znaki, że ten kierunek jest na wykończeniu wbrew sukcesom w Paryżu i, o wiele większym jeszcze, w Londynie i Brukseli, wbrew szalom wyznawczym, które już w 1955 roku sam obserwowałem w Brazylii, a które dziś ogarnęły i Polskę.

Kiedy cały świat malował jasne płótna z topolami, mgłami i chmurami, a każdy malarz wychodził z paletą na pejzaż i kładł cienie niebieskie („jak nie wiesz co kłaść w cieniu kładź ultramarynę”), impresjonizm jako ruch dynamiczny był już pogrzebany: pożarli go epigoni. I przyszedł kubizm, jako słuszna i konieczna reakcja. Kierunki giną nie przez to co odkrywają i czego bronią, ale przez to co przekreślają. Naturalizm doprowadzony do absurdu, to znaczy naturalizm, który zagubił sens konstrukcji, zmysł formy, *musiał* wywołać drugą niemniej skrajną reakcję — abstrakcjonizm; ale żywot abstrakcjonizmu, znów kierunku kalekiego, który odrzuca „pryncypialnie” naturę, tę naturę, którą widzi oko, jest również skazany.

Za to błyszczeć będą zawsze, jak gwiazdy na niebie, tacy twórcy, jak Rembrandt czy Vermeer, jak Cézanne czy Degas — mistrzowie, którzy do końca walczyli w sztuce o *pełnię*.

Przecie dla konsekwentnego abstrakcjonisty już jest herezją wsteczną zdanie Picassa: „nie ma sztuki abstrakcyjnej, trzeba zawsze zacząć od czegoś. Można potem odjąć cały pozór realizmu, nie ma już wtedy niebezpieczeństwa, bo idea rzeczy zostawiła ślad niezatarty”.



Niedawno odwiedził mnie kulturalny Polak z Warszawy, architekt, entuzjasta malarstwa. Próbował mi tłumaczyć w czym widzi wielkość malarstwa w Paryżu: że indywidualności tej miary — tak absolutnie różne — jak Picasso i Rouault, jak Léger i Braque mogą współistnieć: „nigdy w Polsce nie zdobylibyśmy się na taką odwagę”. Miałem wrażenie, że mój rozmówca nie umiałby wybrać wśród szeregu nazwisk, tak bardzo zachwycał się wszystkimi artystami tej już dzisiaj generacji starców na wymarcu. Chciałem się od niego dowiedzieć czy odkrył *nowych* malarzy wśród młodych czy względnie młodych.

„Bissière!” odpowiedział mi po namyśle. „Ależ Bissière (maluje dźwięczne płótna — dywany z kolorowych plam) ma ponad 70 lat” — Co pan mówi o Buffecie?” — spytałem. — „Tego trzeba *zabić*”. — Reakcja była natychmiastowa i całkiem szczerą. Nie była również dla mnie niespodzianką. Ileż razy słyzałem już przeciw Buffetowi gwałtowne wypowiedzi.

Bardzo kulturalna dyrektorka paryskiej księgarni wydawnictw artystycznych mówi mi, po obejrzeniu zbiorowej wystawy artystów: „Zawsze broniłam Buffeta, ale ta retrospektywa! Wychodząc chciałam się myć. To jest obrzydliwe!”.

Te odruchy prawdziwej wrogości do Buffeta (wobec jego obrazów sam stawałem nieraz pełen wątpliwości) *mnie cieszą*. Wystarczy przejrzeć artykuły pisane o Buffecie przez malarzy, rozmawiać z malarzami czy „estetami”, by widzieć jak nawet dobrodusznym, nawet zblazowanym ludziom na dźwięk tego nazwiska nakładają skóry tygrysów czy padalców. Nie chodzi o zazdrość materialnego sukcesu — gra ona zapewne, ale pobocznie — ostatecznie takiego sukcesu pragnąłby każdy malarz, jeżeli nie zawsze, to w każdym razie w pewnym okresie swego życia, ale Buffet przecina jakiś węzeł gordyjski i to oburza. Podchodzi z prostotą do zagadnień, które nasza generacja uznała za nie do rozwiązania na innej niż wsteczna drodze i dlatego tak pragnie i Buffeta uśmiercić, umieszczając go w obozie irreakcji.

Znam malarzkę wystawiającą na wszystkich salonach jesien-nych i innych, która zaręczała, że nie lubi patrzeć ani na naturę ani na twarze, ani na żaden przedmiot, bo mać to jej wizję abstrakcyjną. A nuż do tej wizji nowoczesnej anielićby wkraść się nagle jakiś element przedmiotowy? Bo dla pewnego typu dzisiejszej moderny wszelka aluzja do rzeczywistości, *tej którą widzi oko*, jest już dyskwalifikacją artysty.

Retrospektywa Buffeta tej zimy, w Galerie Charpentier: sto płócien, wśród których są świetne (a niektóre bardzo złe, jak np. zbiorowy portret Goncourtów) to więcej niż retrospektywa utalentowanego malarza, to jest jakieś odwrócenie strony, to odbicie się od abstrakcjonizmu, to znowu spojrzenie bezpośrednie, nagie na świat otaczający. Buffet, poprzez rzadki dar prostej kompozycji, ostrą wrażliwość na kolor, rysunek suchy, okrutny, nawracający do przed-cézannowskiej klasycznej perspektywy, mówi nam o sobie i świecie. Jego sztuka zaczyna znów palić — to nie figa ucukrzona.

„Co myśli pan o sztuce abstrakcyjnej”, pyta Buffeta wy-słannik „Arts”. Buffet odpowiada: „Jestem gwałtownie przeciwny... uważam, że eksperyment abstrakcyjny jest ślepą ulicą. Chciano to przedstawić jako najwyższą formę ewolucji intelektualnej. To jest paradoks. To zmęczeni intelektualiści wymyślili tę dumną formułę: abstrakcja to ucieczka...”.

Zdaje mi się jednak, że Buffet to nie tylko wyraz sztuki odrywający się od panującej afiguralnej czy antyfiguralnej abstrakcji. Jest to również wyraz pewnej wizji świata, która wyraża się w odwróceniu się, odbiciu się od pewnego typu estetyki, któremu Picasso chyba daje wyraz najpełniejszy czy w każdym razie najbogatszy. Tu może „odwrócenie strony” Buffeta jest najbardziej znaczące.

Wypadkowo oglądałem małą wystawę Picassa — rysunki z 1947 r. z Vallauris — zaraz po wystawie Buffeta. Na papierze tak pięknym, że chciałoby się ten papier jeść jak śmietaną, na papierze, na którym każda kreska ołówkiem jest już sama w sobie zachwycająca — wielkie rysunki czysto linearne, kobieta jak amfora z potężnymi balonami piersi, dziwni mężczyźni z brodami jak liście, a ciałami jak z gumy, jedną linią oddana ewokacja morza, słońca czy plaży. I znów przeżyłem przed Picassem to co już przeżywałem tyle razy przed obrazem, rzeźbą, talerzem czy rysunkiem tego artysty. Aż mnie zatkał swoim *smakiem*; zawsze to samo uczucie niespodzianki, zabawy, kombinacja niesłychanego bogactwa źródeł reminiscencji. Z czego Picasso nie zrobił Picassa: od malarstwa prehistorycznych grot, po rzeźby barokowe czy postacie z gobelinów, od masek murzyńskich po najbezpośredniejsze przeżycie twarzy kobiecej czy gołębia w klatce, czy jabłka na talerzu. I to wszystko połączone z jedynym w swoim rodzaju zmysłem sensacji coraz to nowiej. Bogactwo, wyrafinowanie, fantastycznie nawarstwiony ekletyzm kulturalny i tysiące smaków i smaczków, od najbardziej cierpkich do najśłodszych, i wszędzie (prawie wszędzie) lwi pazur genialnego sztukmistrza.

I naraz obok niego wyrasta smutny prostak — młody Buffet. Człowiek z obsesją, z „fabryką” obrazów, gdzie rysunek zdaje się wykonany spawaczem, gdzie twarze są zawsze te same przez lata, bo wciąż wraca ta sama półkońska twarz, brutalna karykatura młodej i sympatycznej twarzy samego artysty. Gdzie tu miejsce na królewską picassowską zabawę!

„Poza mną jest świat bolesny wrogi, niebezpieczny, wszyscy mają chyba to uczucie” — mówi malarz w którymś ze swoich wywiadów. — „Odczuwam ogromną trudność komunikowania się, a z drugiej strony wiem, ile cierpienia dać może wszystko co idzie do mnie z zewnątrz”.

Jakże „Musée imaginaire” Buffeta jest wąskie w porównaniu z Picassem. Ma się wrażenie, że po podróżach, po prehistorii, po Murzynach Nowej Gwinei, Azji czy Meksyku wracamy z Buffetem na nasze drogie, europejskie podwórko. Bo kiedy Buffet mówi o malarzach, cytuje Courbeta i Rembrandta. Iluż znam malarzy, którzy *udają*, że ich „Musée imaginaire” jest równie rozległe jak Picassa czy Malraux i prawie wstydzą się wspomnieć Courbeta czy Rembrandta. Musi być przynajmniej Pierro della Francesca, o którym tyle pisze Malraux, ale jeszcze lepiej jest cytować Tybet, Elefante, płaskorzeźby Barabadur, czy maski Nowej Irlandii.

U Buffeta są jeszcze inne ślady wpływów czy tylko pokrewnieństw: na pewno musiał podziwiać Modiglianiego¹; na niektórych obrazach znów widzimy wyraźne powiązania z Vuillardem: kobieta na żelaznym łóżku, na tle okna i białej ściany, drugi obraz — mężczyzna na żelaznym łóżku, na podobnym tle, oba obrazy w bielach i szarościach z szarymi cieniami o najprostszej, jakże subtelnej grze; wąski i wysoki obraz morza z paru statkami i z siedzącym na pierwszym planie chłopcem w kostiumie kąpielowym. Wszystko w szarych brązach. Ileż w tej grze, tak wąskiej, jest właśnie vuillardowskiej muzyki. Jego rysunek jest nieraz schematyczny, zbyt schematyczny; jego kolor to wielkiej delikatności, to znów gwałtowny wydaje mi się prawie zawsze niezmiernie malarski, z wyjątkiem niektórych obrazów, gdzie zdaje się świadomie koncentrować wyłącznie na rysunku pędzlem, na czystym walorze.

Sam sobie nie umiem wyjaśnić o co tu chodzi, ale to, co budzi sprzeciw większości dzisiejszych smakoszków i estetów sztuki to chyba nie ten czy inny rysunek, ta czy inne gama barw, ale nowy stosunek do rzeczywistości, tak inny od Picassa, od Klee, a już tym bardziej od całej hurmy pomondrianowskich, czy taszystowskich malarzy. Naraz u Buffeta człowiek, przedmiot znów żyją swym własnym, dotkliwym życiem, które nam sztuka Buffeta narzuca. I to właśnie jest „bezgust” dla każdego malarza, z którego obrazu abstrakcyjnego można zrobić efektowny szalik damski czy wytworną dekorację sklepu na Faubourg St. Honoré.

Ale co to jest gust? Niedawno mówiła mi o Matisse ubierająca się w największych domach mój kobieta: „Cóż za smak — *pas une seul faute de goût*”. Jestem przecie dość stary, aby pamiętać, że takie same eleganckie kobiety uważały malarstwo „wariata” Matisse’a za szczyt bezgustu.

Serpan — jeden z czołowych malarzy abstrakcyjnych Parryża — w uczonym wstępie do wystawy swych płócien (drobny mak czarny na ogromnych białą farbą zalanych płótnach) w Galerie Stadler, tłumaczy do jakiego stopnia malarstwo pozbawione *de soubassement objectif*, jest dopiero całkowicie *wolne*, bo formy ekspresji nie mają granic i wskutek tego malarz może wszystko — może każdego dnia pójść w jakimkolwiek chce kierunku, bo nie ma żadnej hierarchii wartości, ani sprawdzianów krytycznych. Malarz może wyrażać co dzień inne, czysto cerebralne koncepcje. Otóż sztuka Buffeta jest na drugim bie-

1. Chociaż może w porównaniu z Modiglianem najsilniej czujemy czego Buffetowi brakuje: tego odkrywczego aż tkliwego daru psychologicznego.

gunie takiego ujęcia — *nie jest wolna*, bo sam malarz nie jest wolny: jest jak zamurowany w jedynej, własnej wizji świata; przez swój krzyk malarski próbuje wyrwać się z samotności. Ten świat własnej wizji Buffet nieustannie rozszerza ostatnim wysiłkiem woli i świadomości — jego wystawa w Galerie David, zorganizowana równocześnie z retrospektywą u Charpentiera, z obrazami ilustrującymi życie Joanny d'Arc, jest tego przykładem.

Te wielkie płótna, malowane gwałtownymi zestawieniami kolorystycznymi, gdzie twarze są już inne niż wiecznie ta sama końska i karykaturalna z dawnych płócien — to próba przedstawienia pewnych epizodów historycznych. (Dlaczegożby nie miał malarz być *znowu* ilustratorem? Czy Goya nie „ilustrował” wojny, czy Giotto nie „ilustrował” żywota Św. Franciszka z Assyżu?) Żłoto i czerwienie tła, czerwienie szat biskupich nad czarnobiałym kafłowaniem podłogi w jednym z obrazów, gwiazda z promieni, przeszywających Joannę d'Arc na ciemnych schodach zamku, o kolorach gwałtownych i jednocześnie niesłychanie prostych, czernie i niebieskości koło twarzy Karola VII w obrazie koronacji — psychologia twarzy jest jeszcze uboga, Buffet jakby się jeszcze nie wydarł z monotonii i schematyzmu twarzy — to dla Buffeta nowa „wyprawa” malarska, jeszcze jedno świadectwo walki wręcz ze sobą samym i światem.

„W naszej epoce, gdzie się wie tyle rzeczy — pisze Buffet jako wstęp do swej wystawy — gdzie jest tyle geniuszów, a inteligencja nikogo nie pominęła, muszę przyznać, że nie wiem nic, że geniusz nigdy mnie nie nawiedził, bo jestem zmuszony tak bardzo pracować, i że inteligencja też się ze mną nie spotkała, bo od czasu jak maluję jeszcze nie zrozumiałem rzeczy, które są jasne dla większości, a przede wszystkim nie umiem mówić ani o swoim, ani o cudzym malarstwie”.

Ten zwięzły, z lekka ironiczny tekst jakże odświeża nas po wstępach i komentarzach, do których przywykliśmy!

Gdy niedawno pewien malarz atakował Malraux, ten ostatni zaśmiał się i odpowiedział: „Proszę pana, kiedy mnie malarze atakują to im zawsze mówię: „Cóż mnie atakujecie, któż z was zrobił bogów jeżeli nie ja?”. I Malraux ma rację. Jeżeli szeroka publiczność jest bardzo daleka od traktowania zbyt poważnie malarzy, to przecie najlichszy malarz, po przeczytaniu „Głosów Milczenia” czuje się nagle kapłanem, kapłanem dziwnego kultu, o którym Malraux tak pisze, jakby insynuował, że to właśnie jest religią i jedyną religią przyszłości, po śmierci wszystkich innych. Zdaje mi się, że Malraux zrobił nam, malarzom, wyhuś-

tawszy nas tak wysoko, najgorszą przysługę. Nie wierzę w malarstwo bez ciszy i pokory. Cóż za naukę dał nam Dürer ze swoją radą studiowania jak najdłużej natury stworzonej przez Boga, „badania przedmiotów” i „nasiąkania nimi”, což za naukę pokory daje nam Corot: czuł się tylko małym skowronkiem w porównaniu z orłem, Teodorem Rousseau, tym wielkim malarzem już dziś prawie zapomnianym, który całe życie spędził studiując drzewa; mówił, że człowiek, który maluje drzewa, a umie tylko zrobić z nich piękną arabeskę jest dobry na tapicera albo handlarza perfum, nie na malarza. Jaką nauką pokory jest dla nas półślepy stary Degas, który wprowadzając kogoś do swojej pracowni, zawalonej tysiącami rysunków i studiów, sprzedawanych już wtedy przez *marchand’ów* na wagę złota, powiedział: „Kilka z tych rysunków zostanie”.

Może czas byłoby powiedzieć malarzom grzęznącym w gęstwinie dumnych frazesów, że oni są niczym, że w rzadkim i najlepszym wypadku są sługami prawd wiecznych, o których sami wiedzą tak niewiele. Po teocentryzmie średniowiecznym, gdzie malarz żył i pracował, tak samo skromnie jak dzisiaj szewc zelujący buty za szybą na rogu ulicy, po dzisiejszym ubóstwieniu artysty, wielkiego kapłana wielkiej religii ku czci człowieka przez duże C, jest może czas zdegradować go z tej fałszywej wielkości, fałszywego boga.

Wbrew pozorom: reklamie i sukcesom pieniężnym, o które nigdy nie zabiegał „ograniczony” Buffet, to struga świeżej krwi, to znowu sztuka o życie zahaczona, to nieustanne, bezpośrednie, żywiołowe starcie artysty z otaczającym go światem ludzi i rzeczy, tym światem który *widzi oko malarza* i od którego abstrakcjonści odwrócili się plecami.

Kultura, maj 1958

DERWISZ

Paryż. Okupacja niemiecka. Osiemdziesięciu trzech malarzy-Zydów Niemcy wywożą do obozów, mordują. Sutin ukrywa się poza Paryżem. Od lat cierpi na wrzód w kiszkiach. Rak? Nagłe pogorszenie. Pośpiesznie przewieziony do kliniki Junot na Montmartrze, operowany zbyt późno, umiera 9 sierpnia 1943 r., równo 16 lat temu. Ma 49 lat. „...niech mnie ogolą, nie chcę wejść na tamten świat z rozkudłaczoną brodą” — miał wołać przed śmiercią.

Na pierwszą wielką wystawę Sutina (119 płócien z Ameryki, Francji, Szwajcarii, Anglii) porwała się galeria Charpentier, *nie* oficjalne czynniki, *nie* muzea, które poza Petit Palais i muzeum w Grenoble nie posiadają ani jednego jego obrazu.

W jednej z gablot na wystawie ułożono parę kartek — jego listy „*J'ai décidé de rentrer à Chartres, je suis trop triste*”. „...*Je décidais de ne pas aller à l'invitation de la femme écrivain, elle est trop embetante*”. Pismo bardzo pochyłe, niepewne, błędy francuskie i te sznurki liter nierównej wielkości idące wciąż ku dołowi. Dlaczego patrząc nawet na te litery (nie jestem grafologiem), mam wrażenie, że to pismo bezsilne, człowieka odartego ze skóry?

Ta wystawa była dla mnie rewelacją. Piszę to słowo z całym poczuciem jego wagi. Przecie już przed trzydziestu laty zachwyciły mnie płótna Sutina: jego mięsiwa „*Boeuf écorché*”, ministranci, czerwony pikolak od Maxime'a. Goyę odkryłem wówczas dla siebie *po* Sutinie i może *dzięki* Sutinowi. Ale dziś

po raz pierwszy przyglądając się jego obrazom miałem wrażenie, że dobry tuzin najgłówniejszych malarzy, jemu i mnie współczesnych, jakby przestał istnieć, prędzej cofnął się gdzieś w głąb mniej ważną: Picasso — królewski tygrys z naszego malarskiego cyrku, Braque — poeta wyszukany i smakosz form i kolorów, nawet malarstwo wielkiego Rouaulta, może Sutinowi najbliższe, nie zawsze ma taką *qualité materii barwnej*; w porównaniu do płócien Sutina niektóre płótna Rouault zdają mi się uboższe, mniej zaczeplone o widzenie rzeczy, bardziej oderwane i przez to nieraz seryjne.

Patrzmy na obrazy Sutina z nieśmiałością, na tyle jest tu Sutin obnażony: głód, błoto, pluskwy i wszy żydowskich Smiłowicz skąd musiał uciekać obity przez synów rabina, bo zrobił portret ich ojca — zbrodnia — nie czyni sobie obrazu rytego, ani żadnego podobieństwa rzeczy tych które są na niebie wzgórze i które na ziemi nisko i które w wodach i pod ziemią — pracownie Sutina, paryskie, brudne z ciemniejącym gnijącym, cuchnącym mięsiwem, które krwią polewał, by je „ożywić” — portrety ludzi jak napiętnowanych, dzieci o oczach niewinnych, zarżnięte powieszono na framugach gęsi, indyki, kaczki — widziałem rzeźnika, który podcinał gardło gęsi i ją wykrwawiał... chciałem krzyknąć, ale spojrzenie radosne rzeźnika mi ten krzyk wpakowało z powrotem do gardła Sutin macał się po gardle — ten krzyk czuję tu ciągle — pracownia Sutina, natchnienia czy opętania, aż po ranę w kiszkach od której umiera, wszystkie strachy i obsesje bezsilnego medium.

Sutin, Rembrandt, Goya. Pierwszy raz na tej wystawie zdawało mi się, że mogę mówić o malarzu współczesnym *obok* Rembrandta i Goyi. Nigdy, nigdy nie zdarzyło mi się stawiać takiego znaku równania między którymkolwiek z malarzy współczesnych, a tamtymi dwoma. I sam wobec siebie jestem podejrzliwy czy nie ponosi mnie entuzjazm, czy za parę lat sam nie odczytam tego z zażenowaniem, ze świadomością, że dałem się unieść chwilowemu nastrojowi. Po Cézannie, po Van Goghu, kto został mi w polu widzenia równy Sutinowi? Jeden, i to na przeciwnym biegunie — Bonnard.

Sutin i Szagal. Tak się stało, że jednocześnie mamy w Paryżu wystawę Sutina, urodzonego pod Mińskiem i Szağala z Witebska. Ci dwaj Żydzi z Europy Wschodniej, z najbiedniejszych żydowskich gett, dzisiaj święcą triumfy w Paryżu, więcej, wywarli głęboki wpływ na malarstwo paryskie i świa-

towe. Nikt nie kwestionuje dzisiaj ich miary, ale Szagal żyje, zrobił dekoracje do granego w tym roku w Paryżu baletu, daje wywiady; i ten, jak piszą, człowiek uroczy jest przez prasę i krytykę bardziej od Sutina uczczony, a przecie stawiać obok siebie tych dwóch malarzy to nieporozumienie. Szagal w pierwszym okresie swego życia dał nam poezję wiosek i przedmieść rosyjskich, chat, domków żydowskich, żydowskich świąt, świętych lichtarzy, czułych wspomnień miłosnych, rodzinnych, księżycy, krów i kóz. Szagal wyraził to wszystko w uroczym lirycznym kształcie, w bogatej, mocno walorowej, nieoczekiwanej gamie kolorów, ale w miarę nasiąkania Paryżem, odchodzenia od Witebska, magia poetycka Szagala jakby zanika, kolorystycznie wpada w smaki, niezawsze coś znaczące, nieraz dość łatwe. Wyobraźmy sobie obraz Szagala z ostatniej epoki obok żywiołowych, dzikich płócien Sutina, albo obok płócien Bonnard, gdzie każde jest nową szczęśliwą niespodzianką. Szagalowskie nagie kobiety w chmurach malinowych, bujające po niebie, i na tym samym płótnie ostre ultramaryny i co raz to wielkie krzyże z Chrystusem w tałesie, z Torą. Próba naiwna jakiegoś synkretyzmu religijnego, gdzie wszystko i Tora i Chrystus i kult płci są połączone. Na tym temacie Rozanow *rozdarły* umarł. Szagal rozpuścił to wszystko w perkalikowych i konfiturowych kolorach, osiągając światowy sukces i pozory głębi.

Jeżeli tu mówię o Szagalu to dlatego tylko, że wystawa jego i Sutina są w Paryżu jednocześnie, że getto witebskie było bliskie getta śmiłowickiego, i że obaj ci artyści stamtąd czerpali jeden poezję, drugi obsesję. Chcę tylko zaznaczyć, że wymieniając razem te dwa nazwiska nie powinniśmy tracić poczucia hierarchii wartości malarskiej. Szagal to poeta, malarz autentyczny i nierówny — Sutin jest genialny.

Sutin i Bonnard — co łączy światy tak biegunowo sobie różne, szał Sutina i najbardziej francuski z francuskich harmonijny świat Bonnard? Łączy ich najważniejsze — klasa malarska, wielka. Malarstwo Bonnard było dla mnie i zostało w doznaniu „rajem utraconym”, ostatnim ogniwem wielkiej szkoły francuskiej. W malarstwie Sutina, największego malarza Ecole de Paris, tak o tradycję francuską ząbionej, ale tak w Sutinie właśnie od niej różnej w żywiole, w ekspresji, w krzyku — widzę przeciwieństwo raj, wyraz życia ludzkiego na granicy sił w jakimś bezprzytomnym szarpaniu, zrośniętym tajemniczo z dziwną miłością tego życia, uświęcającą to dno istnienia.

Artykuł miłośnicy Claude Roger Marxa o Sutinie¹, jego pochwały wypowiedziane jakby z przymusem przez zasznurowane usta, odczułem prawie jak zniewagę. Łaskawy nauczyciel dopuszcza ucznia do egzaminu wbrew złym stopniom za sprawowanie. „*Malgré ces tares*, wbrew swym nałogom, nierównościom, brakowi równowagi, czy wariacji (*deséquilibré*), Sutin *chwilami*² wzniósł się instynktownie ku najwyższemu szczytom” — pisze Marx. Nie *wbrew*, ale chciałbym powiedzieć z *powodu*. Myśleć o sztuce Sutina w kategoriach *mens sana in corpore sano* wydaje mi się oschłą gadaniną.

Pisząc o Sutinie Claude Roger Marx zauważa, że byłoby ciekawe napisać całe studium o złości (*de la méchanceté*) w malarstwie. Ależ przecie malarstwo Sutina, chyba jednemu Marxowi może się wydawać złośliwe, wnosi on w świat malarstwa taki ładunek grozy i cierpienia, że znów słowo *méchanceté* u Marxa brzmi tępo i obelżywie. Tylko Goya przychodzi tu na myśl, Goya głuchy z ostatniej epoki swego życia.

Słusznie pisze w swej książce o Sutinie Szittiya, że Francuzi niechętnie przyznają, że twórcami Ecole de Paris byli przeważnie cudzoziemcy, nie mówię o opiniach Mauclaira, dziś już wzorze jak pisać o malarstwie nie należy (chciał on strzelać do tych barbarzyńców, znieważających czyste harmonie i umiar francuski), ale czujemy to również w takim krytyku jak Marx wyczulonym na własną tradycję francuską, rzetelnym znawcy malarstwa XIX wieku. Reakcja to naturalna: tu nie tylko o Francję chodzi, ale o pewien typ wielkiej tradycji, klasycznego umiaru i pełni, obcy gwałtownościom i ekshibicjonizmowi, ujawnieniu zbyt brutalnemu żywiołów.

Przecie dla Ingesa już Delacroix malował „pijaną miotłą”. Ingres umarłby chyba, gdyby mu pokazano obraz Sutina, twierdząc, że taki obraz będzie w jego Francji za sto lat ceniony.

Patrząc na obrazy Sutina i myśląc kategoriami Marxa powtarzam sobie „to nie malarstwo francuskie”. Rzeczywiście trudno o sztukę bardziej daleką od tego co się zwykle nazywa *le génie français* od Poussina po Corota, Bonnarda czy Vuillarda, a przecie Sutin nie istniałby (prawdopodobnie i Van Gogh) bez Francji. Waldemar George ma rację, pisząc, że Sutin Francji zawdzięcza nie tylko swoją kulturę malarską, Francja dała mu *język malarski*, którym mógł się wypowiedzieć. Opowiadano mi jeszcze przed wojną jak się zachwycał francuskimi XVII-towiecznymi malarzami. Kiedy

1. „Figaro Littéraire” 27.6.1959.

2. Podkreślenie moje.

był już sławny, marzył o kupieniu — jeżeli nie obrazu, to choć rysunku Fragonarda. Ten człowiek żyjący w głuchym smutku, egzasperacji czy tępym lenistwie, tęsknił za harmonią, za stylem „gładkim” XVIII wieku. I nawet głupi salon, byle paryski imponował mu. W książce Szittiya jest fotografia Sutina z Olgą Sacharow i Hanną Orłow, obie w wieczorowych sukniach. Sutin w eleganckim czarnym ubraniu siedzi w fotelu, przy niskim stoliku „modern”, przy lampie także „modern”, banalna otomana, na ścianach obrazy w bogatych ramach. Wzór salonu z trzeciorzędного hotelu paryskiego. Obie te panie wyraziły życzenie by się z Sutinem sfotografować w jego pracowni. Sutin zgodził się pod warunkiem, że jego pracownia będzie zamieniona na salon i że obie panie będą w toaletach! Ta anegdota o Sutinie i tysiąc innych podobnych, wcale mi się nie wydają zabawne. Tu naprawdę chodzi o człowieka, którego los i geniusz były nie na miarę jego świadomości.

Sutin i Van Gogh. Van Gogh, który pozornie ma tak wiele wspólnego z Sutinem (Marx mianuje go dziadkiem, a Sutina ojcem francuskiego ekspresjonizmu), który zapadał w okresy wariacji, głodował, dniami żył czarną kawą i aż do samobójczej śmierci był całkowicie zapoznany, zdaje mi się postacią nie tylko mniej tragiczną i stokrotnie bardziej zrównoważoną, ale prawie... szczęśliwą. Ten klucz do świata Van Gogha, obok jego obrazów — jego listy: ileż w nich rozwagi, rozeznania, wiernej, pokornej pasji pracy, niewzruszonego poczucia hierarchii wartości, tej samej, która kiedyś jego, młodego pastora, pchnęła ku najbiedniejszym górnikom w Borinage. Ten samobójca o duszy gołębiej, żył w kategoriach absolutnych zła i dobra, ofiary, miłości i zgody wobec swego okrutnego losu. „Chciałbym umierać jak ten chłop, ze spokojnym wzruszeniem ramion”.

O Sutinie nawet jego towarzysze mówią źle i niechętnie. Legenda Sutina jest na pewno pełna przesad i nieścisłości, czas by się jej bliżej przyjrzeć, oddzielając efektowne bujdy od prawdy, ale chyba jest prawdą, że ten Żyd ze Śmiłowicz, gdy trafił nagle do sławy i bogactwa, zrywał z kolegami, którzy mówili *yiddisz*, nie chciał widzieć dawnych, biednych przyjaciół i ganiał w lakierkach po eleganckich wernisażach i pokazach mód. Ten sam Sutin wykupywał u *marchand'ów* za grube pieniądze swe własne płótna, żeby je niszczyć, wcale nie dlatego, że uważał je za złe, ale że były zbyt wyznawcze. Bał się ich jak człowiek w obsesji, odkrywający swoją własną napięt-

nowaną, nędzną, śmieszoną czy groźną twarz w lustrze, twarz, której nienawdził, bo odnajdywał tylko przeciwieństwo tej harmonii, której szukał i pragnął. Ale jakiej harmonii pragnąć mógł—Sutin wyznawca Rembrandta i Greca, jeżeli nie anielskiej, i jakże mogła go nakarmić głupia „harmonia” salonów paryskich, czy nawet harmonia Fragonarda.



Migotliwość płócien Sutina, która u jego naśladowców — pod-Sutinów z całego świata, bywa nieraz zwykłym niechlujstwem i pełną fałszów wypadkowością, jest u niego niechybna, wykorzystuje on każdy wypadek, zgrywa, orkiestruje kolor bez śladu pretensjonalności czy efekciarstwa. Na wystawie u Charpentiera jest mały pejzaż z plamką czerwoną na zieleni (wypadek?), niczym się nie tłumaczącą, gra jak rubin i zdaje się w tym pejzażu konieczna. Ta drogocенność jakby narasta przy nakładaniu farby na farbę (Sutin zawsze musiał malować na starych już zamalowanych płótnach), przez poprawki bynajmniej nie zamazywane (ramię starego Żyda zalane ostrą żółcią). Farby jego jakby się rozpryskują poza przedmiot, stwarzając tkanę dźwięczną i nieprzerwaną.

Przy tym Sutin jakby zawsze *wiedział* to o czym Delacroix mówił, że jest dla malarza najtrudniejsze, wiedział kiedy obraz *zatrzymać*, kiedy inspiracja słabnie, kiedy widzenie przedmiotu który malujemy gubi się w *wiedzy* o przedmiocie (choćby najbardziej malarskiej wiedzy), i kiedy wszystko może być jednym położeniem bardziej „namyślonym” niż odczuty — zgubione.

Już nie mówię o tym kiedy malarzowi grozi najgorsze — chęć podkreślenia, uczytelnienia *z myślą o widzu* i kiedy malarz gubi *wszystko*.

Inspiracje Sutina cechuje to jeszcze, że jest zawsze, jak u Cézanne'a, „na naturze”. Sutin musi zobaczyć, nie wystarczy mu wspomnieć. Biografowie mówią o jego trudności niezmierniej przy szukaniu odpowiedniego modelu, odkryciu pejzażu, który by go rozplómił. Takie poszukiwania trwały nieraz miesiącami. W liście do Zborowskiego³ w 1923 r. Sutin

3. O Zborowskim pisze Szittiya zjadliwie i niesprawiedliwie robiąc z tego chorego, może nieraz nieobliczalnego, ale zawsze solidarnego z malarzami-nędzaczami, przeciw „burzujom”, poety i marchand'a — zimnego spekulanta i snoba, udającego „un homme du monde”. Trzeba było być czymś więcej niż snobem i spekulantem, by być przyjacielem Modigliana.

skarży się, że nie może malować w Cagnes, dokąd go Zborowski wysłał, bo nienawidzi Cagnes. Cap Martin, dokąd próbował pojechać, jest mu również nienawistne. Sutin nie może malować z rezultatami połowicznymi, uciekać musi od pejzażu, od ludzi, których nie umie zobaczyć.

Jeszcze Sutin i Rembrandt. Wiemy jakie Rembrandt i jego „Boeuf écorché” z Luwru zrobił wrażenie na Sutinie. Jeździł on cztery razy do Holandii, żeby tam Rembrandta oglądać. Jeżeli w materii barwnej Sutina czujemy rembrandtowskie pokrewieństwa, to nie zapominajmy o bardzo istotnych między nimi różnicach, chociażby tej, że Rembrandt posiadał obok geniuszu wielkie „zimne” rzemiosło. Wystarczy śledzić powolne, poprzez lata, dojrzewanie pisma Rembrandta, coś za droga od zamówionych portretów, obiektywnych studiów, których zar przeżycia jest związany, zrośnięty z zimną, ostrą obiektywizującą uwagą i wiedzą. Portrety młodego Rembrandta, jak i wielkie portrety Goyi (u tego ostatniego nawet czasami — jak nigdy u Rembrandta — odpycha zbytnią wirtuozyja. Przypominam sobie taki portret kardynała o błyszczących paznokciach⁴) — przecie te portrety zadziwiające nie palą jak „Boeuf écorché” czy „Syn marnotrawny” Rembrandta, czy goyowskie sceny czarownic z Prado, czy obrazy Sutina.

Trudno uwierzyć, by nie był bardzo złym falsyfikatem mały pejzaż z okolic Paryża jakoby przez Sutina malowany w 1917 roku i zawieszony w przejściu na wystawie u Charpentier, jedyny który by świadczył, że i Sutin próbował malować bez natchnienia. Ale prawdopodobnie jest to przecież bardzo słaby kicz samego Sutina, wyjątek potwierdzający regułę, i dowód jak do takiej pracy Sutin był niezdolny. Bo u Sutina jakby nie istnieje praca „na zimno”, nauka rzemiosła, dłubanie, pilowanie. On nie mógłby nigdy powiedzieć jak Degas „to nie byłoby takie zabawne, gdyby nie było takie nudne”, gdy Sutinowi natchnienie przechodziło zapadał się w tępe lenistwo *paresse incoercible*, jak pisze M. Castaing, u którego

niego, Derraina, Kislinga, Sutina, być ich marchand'em, kiedy jeszcze nikt się nimi nie interesował. Z wdzięcznością przeczytałem słowa Waldemara Georga we wstępie do wystawy Sutina: „pierwszy marchand Sutina, Zborowski, bronił go z zaciekłością i entuzjazmem. Nigdy nikt nie powie z dostateczną siłą, jakie były usługi oddane sztuce żywej przez tego kupca, który umarł biedny”.

4. Kardynał Don Louis Maria de Bourbon y Vallabriga, dziś w Muzeum Sztuki w Sao Paulo.

Sutin mieszkał pod Chartres. Tenże Castaing wspomina o jego genialnych zrywach, opartych tylko o instynkt, i cytuje Baudelaire: „im bardziej genialny artysta zazębia się o swój instynkt, tym jest większy”.

Sutin i nienasylenie. Od czasów Freuda wszyscy mówią i piszą o seksualnym *réfoulement*, o nienasyleniu seksualnym, o groźnych deformacjach chorobowych, które daje właśnie to nienasylenie. Komuż z biografów Sutina przyszłoby do głowy, że w tym człowieku, którego stać było nie tylko na bywanie ile chcąc w domach publicznych (o czym skwapliwie piszą jego biografowie), ale który miał głębsze przeżycia i erotyczne i uczuciowe, mogły istnieć *inne* nienasylenia poza erotycznymi, *inne réfoulements*, które go torturowały. Ten człowiek przez to samo, że był malarzem musiał zerwać z pewnym światem religii, którą żyła wiekami jego społeczność. Wyrwał się on nie tylko od ojca, który go bił i chciał z niego zrobić szewca, ale i od modlitwy, od szabasu. Domy publiczne, eleganckie salony i wernisaże, drogie filcowe kapelusze i błyszczące lakiery, które nosił, jakże mogły nasycić ten głód w nim, jakby nieświadomiony i nękający, głód jakiegoś absolutu. Syn narodu, któremu jego Bóg „zawistny w miłości” zakazywał najsurowiej od paru tysięcy lat przedstawiania czegokolwiek — nie czyni sobie obrazu ani żadnego podobieństwa rzeczy... — oderwawszy się od pnia swojej religii, tradycji, obyczaju, odkrył w Paryżu wspaniałą tradycję malarską i mizerny, parszywy ideał wzbogaconego burżuazja, ideał „wyższego towarzystwa” i „salonu”. Podskórnie, podświadomie głodny innej harmonii, „Gdybym był katolikiem, dużo bym chodził do kościołów” — to jego słowa. Marzył latami by malować zakonnice, (czy tylko forma ich kornetów go pociągała?) nie miał śmiałości do nich podejść i przemówić. Miał kult Greca, którego zresztą prawie nie znał. Sutin, który całe życie malował obrazy jak krwawe i złote strzępy, ten pono ateusz, który wyrósł w religijnym getcie, a umarł w latach dla narodu żydowskiego apokaliptycznych, ten człowiek pono tak słaby i próżny, dlaczego tak malował? Natchnienie proroków? Wizjonerstwo Kafki czy stany szalone derwiszów wędrownych w ekstazie. Murzynów podczas makumby? Jaka siła fatalna gniołła Sutina?

Hitleryzm, zagłada Żydów — Szittiya twierdzi, że był na to wszystko obojętny, że myślał tylko o sobie. Czy tak było na pewno? Bo przecie jednocześnie tenże Szittiya pisze o jego „zrywie heroicznym”, kiedy chciał w 1939 roku jako ochotnik

iść do wojska francuskiego i kiedy fakt, że go nie przyjęto, tak bardzo go zranił. Szittiya również opisuje jak narażał się pisząc listy miłosne, posyłając pieniądze przyjaciółce, niemieckiej Żydówce uprowadzonej do obozów.

Czy to była obojętność, czy panika, ta odmowa czytania jakiegokolwiek gazety między 1940 a 1943?

„...chowamy się za trupami, po co ta zabawa w chowanego, jesteśmy stoczeni strachem i tak potwór (*l'ogre*) nas pożre”.

Wszystko co dotychczas zdołałem przeczytać czy usłyszeć o świecie wewnętrznym Sutiina jest tak małe, tak niepewne w porównaniu do jego płócien — wyznań człowieka niemego, płócien które malował z pasją i szaleństwem i umiał je nagle tak nienawidzieć, że ciął je kuchennym nożem na dziesiątki kawałków i wyrzucał do śmieci. „Nikt z nich nie byłby zdolny tak niszczyć swych płócien” — mówił z uśmiechem, nagle dziecinny i szczęśliwy.

Sutin derwisz i geniusz.

Kultura, wrzesień 1959

„PRĄD NIEPOWSTRZYMANY”

Spśród paryskich krytyków sztuki tylko Jean Grenier¹ czytam zawsze, gdzie by nie pisał („Preuves”, NRF, „Oeil” etc.). Nie jestem pewny czy nie zawodzi go nieraz instynkt malarzski, ale tego pisarza-filozofa cechuje rzadka uwaga i zupełna niezależność. Grenier przy tym podchodzi do każdego artysty z maksimum dobrej woli, z bardzo rozległą kulturą filozoficzną i historyczną. Pozwala mu to odkrywać genealogię wielu zjawisk oraz ich nurt istotny. Zarzuciłbym mu może, że zbyt ufną darzy nawet artystów moim zdaniem bluffarzy — on nawet wobec nich nie traci swej przyjaznej ufności. Ale to jest może właśnie zaletą krytyka, ten kredyt, którego udziela wszystkim, to spojrzenie eklektyczne, które dla samego malarza jest o tyle trudniejsze.

W „Preuves” z lipca 1959 r. Grenier kończy swe sprawozdanie z paru wystaw abstrakcyjnych takim post scriptum: „Nic bardziej ciekawego jak obserwowanie malarza figuratywnego gdy staje się nie figuratywny. *Prąd niepowstrzymany ponosi w tym kierunku malarstwo współczesne*. Czy powinniśmy nad tym ubolewać? Na pewno nie. Talent pozostanie jak dawniej, wrażliwość artysty również nie będzie umniejszona. Motyw, perspektywa, postacie — tyleż *konwencji*², które służyły rozkwitowi wspaniałej sztuki. Nie powinny one być przez to uważane za aksjomaty wieczne. Tak się stało, że ta konwencja

1. Jean Grenier wydał ostatnio piękny tom esejów o malarstwie współczesnym: „Essais sur la peinture contemporaine”, Ed. Gallimard.

2. Moje podkreślenia.

dzisiaj nie karmi ducha. Cóż możemy zrobić? Nie powinniśmy jej za to potępiać, ale mamy prawo nią się nie posługiwać.

Trzeba dodać, że moda ma tu głos decydujący. Iluż malarzy trwałoby nadal w karierze malarskiej, takiej jak ją rozpoczęli, gdyby nie myśleli, że jest korzystniej współdziałać z modą (bo iść za nią może ich zrujnować na początku, ale za to może być korzystne później). Chodzi o to, by zrobić to na czas, gdy fala będzie najwyższa, wziąć zakręt ostrożny, nie zniechęcając dawnej klienteli i szukając nowej”.

Grenier mówi o *motywie*, *postaci*, więc o naturze, którą widzi nasze oko jak o *konwencji*. Czyżby to była tylko konwencja? Czy kontemplacja rzeczy, które widzi nasze oko byłaby tylko konwencją dla malarza? Czy nie jest ona także czymś nieskończenie istotniejszym? Grenier konstatuje, że te konwencje dzisiaj nie karmią i mówi spokojnie „coż mamy zrobić?”. Jest to stosunek pewno słuszny dla krytyka, nie wystarcza jednak malarzowi. Ale nawet samo stwierdzenie nie wydaje mi się pewne. Co znaczy „dzisiaj”? Co przetrwa z tego „dzisiaj”? Czy na pewno to, co jest najbardziej generalne i najbardziej głośne? „Dzisiaj” lat osiemdziesiątych przeszłego wieku, to Meissonnier i Bonnat, a na pewno nie Cézanne. Kiedy młody, zdolny, nieprawdopodobnie odczytany, zanurzony w teoriach malarskich, malarz z Belgii, pisze mi triumfalnie „Cézanne jest już nam dzisiaj niepotrzebny”, „natura nie daje już dzisiaj mojemu pokoleniu żadnej podniety” — wyraża on zdanie wśród dzisiejszych malarzy chyba najbardziej powszechne, aż banalne. Dlaczego jednak mam je brać poważniej niż wyznaczenie drugiego, również młodego malarza, który mi pisał, że bez wniknięcia, zatopienia się, w badanie przedmiotu, tak jakby nigdy przedtem tego przedmiotu nie widział — nie jest w stanie wyrazić jakiegokolwiek wizji malarskiej. Prawda, że tego rodzaju wyznaczenie jest dzisiaj nieskończenie rzadsze, ale coż z tego, jeżeli właśnie autor tego wyznaczenia zdawał mi się w swoim stosunku do świata i do sztuki nieskończenie głębszy, kryjący w sobie jakąś konieczność jakby niezależną od żadnej najbardziej rozpowszechnionej, czy najbardziej dzisiaj cenionej opinii czy konwencji.

Druga część tego post scriptum Greniera jest, jak na niego, wyjątkowo ostra i on musiał być doprowadzony w pewnej chwili do egzasperacji przez przeróżnych modnisiów i spryciarzy. Wpływ mody na rozwój *wszecz* kierunków abstrakcyjnych jest niewątpliwy, ale nie jest to wcale cecha specyficzna tego właśnie kierunku. W latach 1900-1907 była moda na impresjonizm —

„jak nie wiesz co kłaść w cieniu, kładź ultramarynę” — uczył wówczas pewien malarz w Polsce. Nie świadczy to bynajmniej przeciw impresjonizmowi. Miał on swój okres heroiczny trzydzieści lat przedtem, tak samo jak w latach dwudziestych kubizm był u szczytu mody, ale kubizm miał także swój okres heroiczny piętnaście lat przedtem. Moda jest zjawiskiem wtórnym, skutkiem sukcesu, wiary w pewne autorytety smaku, które orzekają że ten właśnie obraz, czy ten właśnie kapelusz są piękne, są esencją nowoczesności. Te sugestie nie trwają. Dziś moda każe czcić malarstwo „czyste”, oderwane od wszelkiej formy natury.

„Natura jest mi wstrętna”, mówi młody artysta francuski, Gillet, a Poliakoff, czołowy abstrakcjonista o wielkim smaku: „Gdybym całe życie żył w piwnicy, malowałbym *tak samo*”.

Podnoszenie się fali abstrakcjonizmu pociąga za sobą — jak stwierdzają to sami abstrakcyjniści — przerost tandety. Moda, jak zwykle, działa coraz gwałtowniej w jednym kierunku i *do pewnej granicy*. Potem zaczyna się odpływ fali i to co było najbardziej modne, odpycha.

Zdaje mi się, że nie dość zwrócono uwagi na jeden z bezpośrednich skutków dzisiejszego panowania abstrakcji, że studium natury zostało porzucone, a jeżeli gdzie jeszcze istnieje, jest zafałszowane i spłycone. „Sztuka tkwi w naturze” — pisze Dürer; „niech kopiuje rurę od swego pieca”, radzi Cézanne młodemu malarzowi; Degas rysując modela, przekalkowuje siedem razy jeden i ten sam rysunek, bo każdy po kolei jest aż do dziur poprawiany i wycierany gumą. Nawet Sutin nie jest w stanie malować bez modela, przed którym gotów jest paść na kolana, by jeszcze i jeszcze do jego pracowni raczył wrócić. Studium natury, to „kopiowanie natury”, to wgrzyzanie się w świat widzialny, straciło dla większości swoją magię; jeżeli istnieje to po cichu, jest domeną wstydliwą, pośpieszną i wskutek tego *coraz bardziej powierzchowną*. Opowiadano mi o malarzu abstrakcyjnym, który między innymi czerpie swe formy z mikroskopu. Gdy ktoś wchodzi do pokoju szybko chowa klisze mikroskopowe, żeby go nie zdemaskowano. (Przypomina mi się Fałat, którego „zdemaskowali” uczniowie akademii, odkrywając, że maluje także z fotografii). Degas wcale nie wstydział się eksploatować fotografię. Skąd więc ta wstydliwść, gdy chodzi o mikroskop? Mam u siebie fotografie 800 do 1000 razy powiększonych tkanek jakiejś ryby, dotkniętych nowotworem, skrawek komory serca homara, a zwłaszcza mięśnia sercowego sepii, który wygląda jak las zaczarowany z bajki.

Dlaczego by malarz nie mógł i tu szukać inspiracji, także i w ten świat natury przeniknąć i namalować „nowe dzieło, nowe stworzenie”, wychodząc z mięśnia sercowego sepii, jak Dürer z bukietu fiołków, czy z dalekiego pejzażu z zamkiem na skale. Ale jeżeli broni się dogmatu antynatury to wtedy tak pracować można już tylko w sekrecie, z nieczystym sumieniem i wskutek tego *źle*.

Salon majowy uważany jest w Paryżu za najbardziej reprezentacyjny, jeżeli chodzi o żywe talenty wśród starych i młodych. Na ostatnim Salonie wystawiali i Picasso i Manessier i Max Ernst i Tamayo. Tuż obok wisiały takie obrazy jak rysowana paru manierycznymi liniami „Naga kobieta” pod oknem, za którym leżą dwa gołębie, jakby uciekły z kartki pocztowej; lub „Kobieta ze Sfinksem” — kombinacja okładki złego magazynu i Siemiradzkiego. Tylko zupełne zubożenie na formy, tak czy inaczej związane z wizją natury, doprowadzić może do przyjęcia takich eksponatów.

Ostatniej zimy była również bardzo ciekawa informacyjnie, coroczna selekcja na wystawie „Ecole de Paris” w galerii Charpentier. Jeżeli na tym wielkim popisie zdarzało mi się czasami mieć świeże przeżycie malarskie, było to jeszcze dzięki obrazom niektórych młodych abstrakcjonistów. Manieryczność, krzykliwość, epigonizm, malarzy „przedstawiających” były najsilniejszym przeżyciem z tamtego pokazu. Wychodząc myślałem: nie wiem czy istnieje sztuka abstrakcyjna, ale sztuka przedstawiająca umarła!

A więc może Bonnard miał rację, mówiąc już po roku trzydziestym: „Malarstwo abstrakcyjne zbawi malarstwo?”. Ale jak on to rozumiał?

Zdaje mi się, że potwierdzenie słów Bonnarda odnajduję w dorobku trzech malarzy: Villona, Bissière'a i de Staëla. Wszyscy trzej dopiero w ostatnim dziesiątku lat doszli do sławy. Żaden z nich nie jest abstrakcjonistą w sensie absolutnym, ale duża część ich twórczości zupełnie podpada pod określenie sztuki abstrakcyjnej tak jak ją określa Seuphor. Cóż sugeruje płótno Bissière'a, lub niejeden z obrazów Villona, który rozpoczął swą karierę malarską od rysunku pod wyraźnym wpływem Lautreca a poprzez kubizm doszedł i do grafiki i do płócien olejnych, których geometryzacja idzie tak daleko że wszelkie wyobrażenie przedmiotu jest dla widza zatarte. Jeżeli zaś chodzi o de Staëla, to zdobył on sławę światową właśnie swymi płótnami najzupełniej abstrakcyjnymi.

Villon, sam mówi o sobie, że chciałby być łącznikiem między abstrakcjonistami i malarzami figuratywnymi. Pomimo, że tak głęboko wszedł w świat abstrakcji zaznacza jak bardzo czuje się z naturą związany, jak nieustannie z niej czerpie. „Mój punkt wyjścia to zawsze wzruszenie, które próbuję krystalizować” — mówi artysta. Zresztą rozjaśnienie palety Villona, wywołane opuszczeniem miasta i wieloletnią pracą na wsi, spowodowało że i dla niego znaleziono formułkę: Villon paletą impresjonistyczną robi obrazy kubistyczne. Świeże zielenie, ostre żółcie i blade róże niektórych obrazów Villona narzucają nam pewność, że ten człowiek, jak Dürer, długo nasiąkał naturą, by stworzyć swe płótna o tak zachwycającym, subtelnym wdzięku i nieoczekiwanych harmoniach, w wersji jak każde dzieło twórcze, *jedynej*, łączącej krystaliczną syntezą naturę i formę abstrakcyjną.

Znałem Bissière'a przed wielu laty. Przychodził robić korektę broni się przed nazwą malarza abstrakcyjnego, choć przecie u niego najtrudniej doszukać się związków z przedmiotem. Twierdzi, że wszystkie jego obrazy wyrastają z kontemplacji natury, że każdy jego obraz pozornie abstrakcyjny ma za sobą długi proces, gdzie inwencja abstrakcyjna jest przeszyta, jakby napełniona, doznaniem i obserwacjami form natury.

Znałem Bissière'a przed wielu laty. Przychodził robić korektę w Académie Raçon, do której dorywczo chodziłem w latach 1924-1925. Przypominam sobie dosyć dokładnie jego ówczesne płótna. Żyjąc już wówczas pod urokiem Bonnarda nie lubiłem ich. Zdawały mi się głuche. Artysta malował wówczas ciemne pejzaże, było w nich sporo czerni i nie miały śladu abstrakcyjnych poszukiwań; w gamie kolorów można było już wyczuć grawitację w kierunku Braque'a, z którym go łączyła przyjaźń.

W okresie wojny Bissière przestał malować... („Nie miałem nic do powiedzenia”). Jednocześnie był zagrożony ślepotą. Myślał, że już więcej malować nie będzie. Gdy udało mu się przywrócić wzrok zaczął malować tak, jak by się na nowo narodził do radości.

Dopiero po wojnie uderzony byłem malarstwem Bissière'a, odkryłem je na nowo jak zupełną niespodziankę: dywanowe, całkowicie abstrakcyjne a jednocześnie o takiej subtelności działania, bogatej gamy barwnej, świeżości, że zastanowiła mnie młodość tych płócien, ich dźwięczność.

Więc wejście w świat abstrakcyjny może dać takie rezultaty? Więc miał rację Bonnard? Na Biennale w Sao Paulo,

w 1955 roku, Francja wysłała szereg obrazów Légera, (dostał on wówczas wielką nagrodę Biennale), całą kolekcję fatalnie dobrych Derainów i jeszcze z tuzin malarzy przeważnie abstrakcyjnych. Obok Derainów złych, obok Légerów monottonnych, płótna Bissière'a to była radość oczu.

Dziś, ten przyjaciel Braque'a, malarz przecie abstrakcyjny, mówi o Bonnardzie z żarliwością, jak o jednym z malarzy, którego podziwia najbardziej.

Villon i Bissière, dwóch dziś już bardzo starych ludzi — sława dosięgła ich późno, u Villona była jeszcze późniejsza i jeszcze błyskawiczniejsza niż u Bissière'a — pracują dalej w tym samym co całe życie rytmie, jakby nie zmienili w ogóle stylu swego życia. Villon, nie opuścił starej, zapuszczonej, źle opalanej pracowni. Ten ponad osiemdziesięcioletni „młodzieniec” wstaje co dzień o ósmej i natychmiast wchodzi w pracę. Bissière pół roku w Paryżu i pół na południu, w swym domu rodzinnym, na nagim wapiennym płaskowzgórzu pracuje z niemniejszą świeżością i niemniejszym zapałem. Dziś obaj dają prace najrzadszej wartości i jakże naturalnie wyrastają one z wielkiej francuskiej tradycji.

Droga de Staëla jest odrębna, jakby dzika i chyba najbardziej zastanawiająca. Ten malarz żywiołowy o twarzy rasowego konia, który zdawał się przez całe życie nie ustawać w dzikim galopie. Nikt nie wszedł w świat malarski z bardziej fanatyczną i całkowitą pasją. Rosyjski emigrant, spędza jako dziecko parę lat w Polsce, studiuje u Jezuitów w Belgii, potem podróżuje. Paryż. Odkrywa Cézanne'a, Matisa, Sutina. Hiszpania. Włochy. Z powrotem Bruksela. Marok. Algier. Włochy. Znowuż Paryż. Wojna. Służy w Legii Cudzoziemskiej w Tunisie. Zdemobilizowany przyjeżdża do Nicei. Przyjaźni się z surrealistami. Pracuje z dziką namiętnością pomimo nieustającej, ścigającej go nędzy. Obrazy jego stają się coraz bardziej abstrakcyjne. Od 1943 roku mieszka w Paryżu. Zaprzyjaźnia się z Braque'em i z Łanskojem. Dopiero w 1948 roku staje się obywatelem francuskim. Po małym nazwisko de Staëla zaczyna być znane przez paru malarzy i paru kolekcjonerów; warunki materialne, w których żyje są wciąż niezmiernie ciężkie. Dopiero w latach pięćdziesiątych, dzięki wystawie w New Yorku, przychodzi sukces nagły i ogromny. Jego obrazy sprzedano na pniu, już w dzień otwarcia wystawy. Kolejki czekających ludzi pragnących zwiedzić wystawę. De Staël wraca do Paryża, ma nagle masę pieniędzy. Teraz, bogaty, ma tę samą dezynwolturę, która cechowała go gdy był biedny: kupuje

pałac gdzieś pod Paryżem, wiezie tam swoją żonę i dzieci, potem rzuca wszystko, przewodzi ich znowu ciężarówką na południe, zamieszkuje w Antibes, ma wielką pracownię naprzeciw morza. Jeszcze podróżuje. W okresie przyjaźni z Braque'em maluje swe wielkie płótna w tonach ciemnych, szarościach, brązach. Jest wówczas najsurowszym, najzacieklejszym ascetą abstrakcji. Zdaje się jakby w tym okresie nie było śladu reminiscencji „rzeczowych” i *naraz*, w latach ostatnich, zaczyna wracać coraz wyraźniej motyw natury, przedmiot. Związek jego obrazów ze światem konkretnym staje się coraz widoczniejszy. W 1952 roku maluje wielkie, dziś już sławne, dwa obrazy: „Orkiestrę” (mocne czerwienie i czernie) i „Footbolistów”. Maluje martwe o paru zaledwie niezmiernej delikatności zestawieniach. Również z tych lat ostatnich jest chyba wielki obraz o ostrych cynobrach i szarościach, które przyjąłem w pierwszej chwili za ewokację jakiegoś nabożeństwa w szatach liturgicznych, w gotyckim kościele — były to najprościej butelki w pracowni. Drobnie pejzaże, znów ewokacja paru położeniami gęstej farby z niezmierną subtelnością i pozornie tylko brutalnie oddana przestrzeń nieba i morza. Szarości, czernie, blade butelkowe zielenie lub biele i prawie białe kobalty, albo znów zgryźliwe ultramaryny i kadmiumy morza i skał w Antibes.

Co się stało? Na płótnach de Staëla niebo, butelka, owoc, mewa czy plaża zaczynają znowu żyć, artysta przeżywa ich istnienie. Żywioty i przedmioty przestają być tylko materią służebną dla jego artystycznej *démarche*. Ten artysta jakby znowu odkrywa świat.

W okresie gdy tysiące malarzy na całym świecie ponosi „prąd niepowstrzymany” ku abstrakcji, ten malarz, który właśnie dzięki takiemu malarstwu abstrakcyjnemu osiągnął sukces światowy, zrywa z abstrakcją i samotnie zaczyna powracać z powrotem ku naturze. Nawrót jest trudny. Pełen wątpliwości, zygzaków myślowych, a może również walki z naciskiem, z negatywnymi reakcjami kolegów, *marchand’ów*. Jest znowu sam zupełnie. „Zrywam z gangiem abstrakcjonistów” — pisze w jednym z listów.

W ostatnich tygodniach swego życia wyznaje przyjaciółom, że już nie wie jak malować („czego ode mnie chcą, czego ode mnie chcą”). Wraca z wielkiej wystawy Matisse’a zdruzgotany. „To jest malarstwo”. Wrócić do natury... Nie dać się przez nią wchłonąć, zniszczyć. Czy ma jeszcze na to siły?

26 marca 1955 roku wyskakuje z okna swej pracowni w Antibes. Zabija się. Ma lat 41.

Staralem się w rozmowie z ludźmi, którzy go znali z bliska, przyjaźnili się z nim i widzieli go zaledwie parę dni przed śmiercią, dowiedzieć się co było rzeczywistym powodem tej nagłej woli śmierci. Czyżby naprawdę tylko kryzys malarski? Wiedziałem, że chorował ciężko na wątrobę. Mówiono również o powikłaniach natury sentymentalnej, ale wszystkie odpowiedzi, jakie otrzymałem były jednoznaczne. Jedna, właściwie jedna tylko rzecz była obsesją tego człowieka — było nią malarstwo. Żył przez lata z namiętną konsekwencją w świecie oderwanych form, oderwanej gry barwnej i ten samotny nawrót z powrotem ku naturze stworzył spięcie, którego nie wytrzymał.

A przecież któryż z malarzy mógł właśnie na tej drodze być bardziej odkrywczy i lepiej wykazać jak mogą być płodne lata czystej abstrakcji? „Malarstwo abstrakcyjne zbawi malarstwo?”. De Staël wrócił do natury, do kontemplacji natury, z tak oczyszczonym widzeniem błyskawicznej syntezy, z taką świeżą magią widzenia.

Od czego uwolniony, od czego oczyszczony? Od dwóch rzeczy: od tego co w realizmie jest groźne: od niewoli modelu przed którą ostrzegał Degas, przed którą bronił się Bonnard, oczyszczony przez lata tkwienia w czystej abstrakcji, a po drugie oderwany i ostatecznie uwolniony od dogmatyzmu abstrakcjonistów, od dławiącego tabu *anty-natury*.

1959

ABSTRAKCJA — ZA I PRZECIWI¹

„Czemu purytanizm nawet w religii jest herezją?”
Norwid

Po pięćdziesięciu latach

Piet Mondrian purytanin i kalwin z urodzenia, najkonsekwentniejszy z konsekwentnych, asceta malarstwa uznał, że tylko linie proste są w sztuce dopuszczalne, bo każda linia krzywa grozi tym, że sugeruje formę zapożyczoną z natury; równolegle Malewicz ze swoim kwadratem czarnym na białym tle, Strzemiński z formułami matematycznymi kompozycji i unizmem, Kandinski z ekspresjonizmem plam kolorowych głosili już pięćdziesiąt lat temu, że nastąpiła nowa era sztuki, całkowicie i ostatecznie wyzwolona nie tylko z jakiegokolwiek naśladownictwa natury, ale w ogóle z jakiegokolwiek związku, nawet najdalszego, z formami natury.

W jaki sposób te teorie, konsekwentnie abstrakcyjne, działały — od chwili ich powstania, a więc od pięćdziesięciu lat — i oddziały nie tylko na samą sztukę współczesną, ale na ogólne, odruchowe, nasze widzenie i odczuwanie plastyczne? Nie mówiąc już o setkach tysięcy malarzy abstrakcyjnych na kuli ziemskiej, od cerebralnych matematyków do żywiołowych

1. Rozdział ten nie ma ambicji przedstawienia pełnego rozwoju kierunków abstrakcyjnych. Mamy już biblioteki dzieł na ten temat. Piszę tu o malarzach i kierunkach abstrakcyjnych, które tak czy inaczej przeszły przez pole mojej świadomości, świadomości malarza nie abstrakcyjnego.

wyznawców plamy barwnej, myślę, że staliśmy się chyba wszyscy bardziej świadomi działania plamy barwnej czy formy geometrycznej w obrazie i bardziej wyczuleni na kombinacje ich zestawień, niezależnie od tego co one przedstawiają i czy w ogóle coś przedstawiają. Dotyczy to również artystów, których sztuka jest najdalsza od „czystej” abstrakcji.

Esy-floresy białe, pędzlem do malowania ścian, na szybie sklepowej w Amiens, zamalowana całkowicie białą farbą szyba na rue Jacob wśród wystawnych sklepów antykwarskich, na której jacyś robotnicy czy przechodnie wydrapali dziesiątki adresów i dowcipów (w pierwszej chwili byłem pewny, że to świetnie skomponowane i pomyślane wejście do nowej *boite de nuit*), mur szary, ciepły w Maisons Laffitte, na którym białą farbą namalowano paralelogramy nierównego kształtu i wielkości, bez cienia estetycznych intencji (pewno zamalowano napisy *Paix en Algérie*), schody wyjściowe w kinie na Champs Elysées, ciemne, brudne, koloru ciemnego wina, z jedną smugą ostrego cynobru u boku elektrycznej lampki — ile takich wstrząsów wzrokowych mógłbym wyliczyć, by nie być gołosłownym. Czy i do jakiego stopnia zawdzięczam te nagłe przeżycia wpływom sztuki abstrakcyjnej? Trzeba być bardzo naiwnym, żeby dopiero u abstrakcjonistów wykrywać to „czyste” doznanie malarskie (wystarczy chociażby czytać dziennik Delacroix). Niemniej abstrakcyoniści stawiając cały akcent na ten *jeden* aspekt sztuki mieli wielki wpływ na widzenie plastyczne w ogóle.

Ale zacząć by trzeba od ustalenia co pod słowem abstrakcja rozumiemy.

Próby sformułowań

Brzozowski notuje w przedśmiertnym pamiętniku, że chciałby napisać książkę o literaturze romantycznej i klasycyzmie nie wymieniając ani razu słowa romantyzm czy klasycyzm, tak dalece zatraciły one swój kontur: „chciałoby się zapomnieć, że te terminy istnieją”, „unikać ich i dążyć do nowych klasyfikacji”.

Nie mam tej śmiałej ambicji, jak Brzozowski, chciałbym jednak zacząć od próby ściślejszego sformułowania, gdyż słowo „abstrakcja” stało się dzisiaj słowem równie wytartym i wieloznacznym. Znaczyło ono co innego kiedy w 1888 roku

Gauguin pisał: „malarstwo to jest abstrakcja”, co innego, kiedy Kandinski, około 1910 roku, patrząc na swój własny obraz odwrócony do góry nogami, na suknię tańczącej kobiety, odkrył na czym polega istota jego malarstwa — „graficzne wyrażenie nastroju, a nie przedmiotu”, co innego i dla Malewicza i dla Mondriana i już całkiem co innego dla Pollocka czy Mathieu. Szukam ścisłego określenia, które by ogarnęło te kierunki zakreślając im jednocześnie jakieś granice. Cel mój na razie jest bardzo wąski, chodzi o to, żeby czytelnik tego rozdziału rozumiał pod słowem abstrakcja to samo co ja, gdy tego słowa używam.

O malarstwie tym napisano tysiące artykułów, esejów i na pewno już setki książek, ale ledwie się otrzeć o tę literaturę wpadamy w gąszcz sprzeczności. Gdzie się zaczyna i gdzie się kończy sztuka abstrakcyjna?

Picasso, twórca kubizmu, z którego wyszło tyle pochodnych, całkiem już abstrakcyjnych, kierunków, który sam namalował przecie nie jeden obraz oderwany od przedmiotowości, mówi kategorycznie: „nie ma sztuki abstrakcyjnej, trzeba zawsze od czegoś zacząć”. W doskonale zredagowanym „Dictionnaire de la Peinture Moderne” (Ed. Hazan), autor rozdziału o abstrakcji pisze słusznie, że można równie dobrze przyjąć tezę Picassa, jak bronić tezy przeciwnej, że *każda* sztuka jest abstrakcyjna, bo nie ma dzieła sztuki najbardziej realistycznego, które by nie miało w sobie elementów abstrakcyjnych. Znow Marcel Brion, historyk sztuki abstrakcyjnej, odmawia miana sztuki abstrakcyjnej całemu kubizmowi, widząc w nim jedynie stylizację rzeczywistości, zgadzając się ostatecznie na to, że jest on abstrakcją „drugiego stopnia”.

Rok temu ukazała się książka filozofa Etienne Gilsona „Peinture et Réalité”. Nie czytałem od dawna książki o malarstwie tak podniecającej do myślenia i tak bogatej w obserwacje, zestawienia, skarbnice wyznań samych malarzy dobranych z rzadką inteligencją, i z zawsze wskazanymi źródłami tekstów. Otóż jeżeli celem głównym tej książki była próba zrozumienia, dotarcia do sensu tej sztuki i jej entuzjastyczna obrona, to samo określenie jej zakresu jest tak u Gilsona szerokie, że zdaje się omijać problem w jego formie palącej, dzisiejszej.

„Nazywamy sztukę abstrakcyjną, kiedy jej cel jest bardziej plastyczny niż przedstawiający”, pisze Gilson. „Malarstwo całkowicie abstrakcyjne, jeżeli takie jest możliwe, byłoby integralnie plastyczne i wcale nie przedstawiające czy naśladowujące”

(słowo „bardziej” jest mętne, co jest bardziej w obrazie pełnym, gdzie plastyczność i „przedstawienie” są *jednością*). A więc dla Gilsona malarstwem abstrakcyjnym jest właściwie każdy dobry obraz, gdzie świadomość abstrakcyjna gra, bo nie wyobrażam sobie dobrego obrazu gdzie by ten element przedstawiający dominował nad celem czysto plastycznym, to znaczy abstrakcyjnym w oczach widza, *który właśnie na tę plastyczną stronę przede wszystkim reaguje*. W takiej kategorii abstrakcji mieści się równie dobrze ikona bizantyjska jak Ucello, jak „Uczta u Symeona” Veronesa czy nawet „Dobry samarytanin” Rembrandta.

Przed paru laty zwiedziłem w Petit Palais wystawę arcydzieł muzeów wiedeńskich. Wychodząc z gmachu, naprawdę uniesiony entuzjazmem dla piękności szeregu płócien, uświadomiłem sobie, że ani razu patrząc na nie nie przyszło mi na myśl co one przedstawiają, sama forma, sama *qualité* barwy działały na mnie tak silnie, że nie miałem czasu reagować na inny aspekt tych obrazów. Wcale nie widzę w tym jakiejś „wyższości” takiego spojrzenia. To stanowisko, właśnie abstrakcyjne, jest przez to może równie kalekie, jak spojrzenie na obraz wyłącznie od strony przedstawionej treści z pominięciem elementów plastycznych.

Gilson pisze „prawdziwe malarstwo abstrakcyjne nie jest więc konieczne takie, które odcina się od przedstawienia aż do wykluczenia go... Trzeba jednak by to prawo do wykluczenia (natury z obrazu) było wypowiedziane, chociażby dlatego, by malarstwo całkowicie wolne od naśladownictwa ustawić jako rzecz możliwą, uprawnioną i kryjącą w sobie piękno własne”.

Gilson, który przez wszystkie rozdziały swej książki składa hołd temu wielkiemu eksperymentowi i poprzez kilka generacji malarzy śledzi narastanie tej świadomości abstrakcyjnej — na tyle pojęcie abstrakcji rozszerza, że abstrakcja czysta zdaje się być jedynie etapem, *manifestacją dydaktyczną*, ale bynajmniej nie szczytową formą sztuki czy punktem wyjścia nowej ery.

Pamiętam, przed laty, błyskotliwy artykuł Cocteau o Vermeerze, w którym tłumaczył, że tak podziwia Vermeera, bo jego obrazy są właśnie dla niego szczytem malarstwa abstrakcyjnego.

Dla Bazaine'a jednego z czołowych malarzy abstrakcyjnych, którego Gilson cytuje, abstrakcja nie pokrywa się wcale ze sztuką nie figuratywną, nie chodzi tu o większe czy mniejsze podobieństwo do rzeczywistości zewnętrznej, ale chodzi o identyfikację dzieła z tym co Bazaine nazywa „czystym motywem rytmicznym bytu”. I dochodzi do zaskakującego wniosku, że

Klee jest mniej „podobny”, ale i mniej abstrakcyjny od Douanier Rousseau, Kandinski zaś o wiele mniej abstrakcyjny od Breughla, Vermeera lub Van Eycka; ten ostatni — według Bazaine'a — mógłby reprezentować w całej sztuce malarskiej skrajny punkt abstrakcji.

Otóż jeżeli tak rozumieć abstrakcję, nie widzę malarza z prawdziwego zdarzenia, który by się nie czuł czy choćby nie ląknął być abstrakcjonistą. I ja do pierwszych abstrakcjonistów, tak rozumianych, na pewno zaliczyłbym nie Malewicza, a właśnie Van Eycka, Cotana i nawet Dürera.

Określenie egzegety abstrakcjonizmu, Seuphora, przyjęte również przez „Dictionnaire de la Peinture Moderne”, wyraża najlepiej to co dziś pod słowem abstrakcja jest najczęściej rozumiane. Sam będąc się tu tego sformułowania trzymał: „sztuka abstrakcyjna to każda sztuka, która nie zawiera w sobie żadnej ewokacji rzeczywistości, niezależnie od tego czy jest ona czy nie jest punktem wyjścia dla samego artysty”.

Przyjmując tę formułę możemy mówić, że są abstrakcyjne obrazy nie tylko Malewicza czy Mondriana i ich następców, lub obrazy taszystów, ale i niektóre płótna Picassa, nie mówiąc już o Villonie, Bissière i de Staëlu.

Purytanie i szaleńcy

Wróćmy do „purytanów”. Malewicz wystawia w 1913 roku w Moskwie swój czarny kwadrat na białym tle. Wywołuje zrozumiałą sensację. Koło 1918 roku maluje biały kwadrat na białym tle, zaledwie różniące się odcieniem bieli. Ten szczyt abstrakcyjnej ascezy wisi w Museum of Modern Art w New Yorku, tylko że już nie widać śladu różnicy tych obu dobrze poszarżanych bieli. Widziałem przed tym obrazem dwóch młodzieńców zatopionych w niemym zachwycie i zastanawiałem się nad tym jaki dreszcz wzruszenia poza „historycznym” może po czterdziestu latach wywołać ten obraz. Autointoksykacja?

W książce Strzemińskiego, wydanej u nas przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w latach trzydziestych; autor w jednej z formuł matematycznych konstruujących kompozycję obrazu wprowadzał grecką literę „pi”, z jaką szlachetną pasją Strzemiński walczył wówczas w Polsce o malewiczowskie, mondrianowskie i swoje teorie abstrakcyjnej sztuki. Dziś, wśród polskich artystów Janikowski, a w pewnych płótnach Ekiert w Paryżu z Vasarelym

Martensenem i malarzami tej samej obediencji, czy Józef Jarema, osiadły dziś na południu Francji, idą po linii niemniej ascetycznej. „Dlaczego szukać więcej?” — mówi mi w rozmowie Janikowski — „linia prosta przeciwstawiona linii krzywej, to już dramat”. Na ostatniej wystawie „Realité nouvelle” jego wielkie płótno to znowu biały kwadrat na białym tle — podejmuje więc to samo zadanie co kiedyś Malewicz, tylko że błysk bieli kredowej kwadratu na tle bieli, spod której przezierają zaledwie wyczuwalne tony, to cieplejsze to chłodniejsze, podkładu, stwarza kontrast wielkiej delikatności — gra jeszcze tak jak już nie gra obraz Malewicza. Van Gogh mówił, że obrazy wędną jak kwiaty, obrazy tak racjonalnie zbudowane zdają się wędnąć jeszcze szybciej niż obrazy o których myślał Van Gogh.

O sto mil od koncepcji tych pierwszych abstrakcjonistów-konstruktywistów są dzisiejsi taszyści, którzy przeciw Cézanne’owi odkrywają starego Moneta z epoki szkiców do Nymheas z lat już dwudziestych. Dla nich Cézanne, wprowadzając pojęcie geometrii, zaczął racjonalizować sztukę, którą konsekwentnie udusili Mondrian i inni konstruktywiści. Obrazy tych artystów dominuje wola improwizacji. Głośny dziś Mathieu idzie może najdalej po tej linii, poucza nas w artykułach pisanych żargonem filozoficznym, który nie zawsze rozumiem — i tym bardziej wskutek tego nie mogę przetłumaczyć², że punktem wyjścia nowej ery (dosłownie ery — ma ona 13 lat) jest *improwizacja*, (tu powołanie się już prawie dziś obowiązkowe na kaligrafię orientalną, na Zen i na jazz) improwizacja uwolniona naturalnie od jakichkolwiek powiązań wyobrażeniowych z naturą, no i także od jakichkolwiek uprzednich szkiców, z obowiązującą szybkością wykonania: „wprowadzenie elementu szybkości, pisze Mathieu, do estetyki zachodniej uważam za fenomen kapitalny”.

Mathieu nie ma nic wspólnego z samotnikami i nędzarzami. Dawno przepadła tradycja *des peintres maudits*. Mathieu jeździ Rolls-Roycem po Paryżu, jeżeli nie samolotem do Brazylii, dokąd został zaproszony przez prezydenta Kubitschka, i — co ważniejsze — przez architekta Niemayera, na dekoracje największego gmachu budującej się nowej stolicy Brazylii. Mathieu ma przy tym całe pokłady „krewnych” w dzisiejszej sztuce, od uczniów i wyznawców Pollocka w Ameryce, po Kantora i wielu

2. *Depuis dix ans une révolution dans la phenomenologie de la signification commande la structuration catégoriquement nouvelle des formes à partir du „nada” total.*

innych w Polsce — artystów dla których również natchnienie płynące wyłącznie z podświadomości, ta nowa wersja *écriture automatique* surrealistów dominuje, a nawet obowiązuje. (Dyskusja trwa czy i ile ci artyści zawdzięczają surrealizm; związek ich jest niewątpliwy). Amerykańscy malarze spod znaku Pollocka: — jest ich legion. Tu znów umiałbym tylko stawiać znaki zapytania. Pono tylko zapisanych malarzy tego i pokrewnych kierunków w USA jest siedemset tysięcy. Pewien Francuz, autor wielu książek o malarstwie, który przebył teraz dziesięć lat w Kanadzie, mówił mi, że kiedy przyjechał do Kanady nie było prawie wystaw malarskich, nie było co oglądać. Kiedy po dziesięciu latach wyjeżdżał z Kanady „szosa z Ottawy do Montrealu byłaby za krótka gdyby po obu jej stronach chciano ustawić wszystkie obrazy abstrakcyjne i ekspresjonistyczne, które tam w ciągu roku namalowano”. Co to znaczy? Valéry przyglądając się wiele lat tym początkom surrealizmu miał powiedzieć: „nie korek mnie interesuje, ale fala, która ten korek niesie”. Jaka fala ten już nie korek, a tę górę unosi i czy *jest* fala, czy może tylko odkrycie, że można być tak łatwo malarzem? Malarstwo takie szerzy się tam jak „pożar lasu”, pisze Herbert Reed. Tu naturalnie znówu jest tysiąc nurtów: malarze abstrakcyjni, abstrakcyjni ekspresjoniści i, na całym świecie, ich drapieżni satelici z *action painting*, gdzie malarze „wchodzą w obraz”, położony na płask na ziemi, rozlewając po nim ze strzykawkę i podziurawionych pudeł blaszanych przeróżne półpłynne farby, rozdeptując i rozmazując rękami i nogami, czy znów grupa „szkoły Pacyfiku”, gdzie Marc Tobey pokrywa całkowicie papier drobnymi znaczkami w kompozycjach nie mających ani osi, ani żadnych linii kierunkowych (tu znówu mowa o wpływach Wschodu i chińskiej kaligrafii).

Do specjalnej grup zaliczyłbym malarzy, dziś już również licznych, jak Tapiésa, Dubuffeta, Burriego. Tapiés wystawia obrazy, które mają konsystencję kawałka muru z ruin Babilonu, to z jedną rysą, to z paru dziurami. Te ciężkie obrazy-płyty, to jedna z niezliczonych dziś *trouvaille* innej materii, nieoczekiwanej i posiadającej swój urok. Są i tacy którzy bez żadnej „poprawki” najprościej wyrąbują kawałek muru i wystawiają jako obraz³. Dubuffet, po obrazach o bardzo malarskich fakturowych efektach, przypominających niezdarną mazanie postaci rysowanych ręką dziecka na parkanie po wielkich płótnach, gdzie z przeróżnych kamyków i malowanych

3. Może taki „obraz” należałoby uznać nie za abstrakcję ale za supernaturalizm?

skrawków stwarza prawdziwie malarskie niespodzianki i aż dziwnie drogocenną *qualité* (te obrazy ewokują ziemię jego ogrodu, oglądaną z bliska) przechodzimy do ostatnio wystawionych płócien białych, zaledwie posypanych kropkami jak ziarnkami piasku.

Burri jeszcze bardziej stara się postawić znak równania między dziełem sztuki, a materiałem z którego dzieło jest zrobione. Otrzymał on wielką doroczną nagrodę Instytutu Carnegiego za obraz składający się z paru desek i chyba dykty. Jedna deska jest z dziurą. Po raz pierwszy obrazy jego widziałem na Biennale w Sao Paulo w 1955. Były to kawałki worka od węgla przybite do blejtramu, dziurawe i poplamione. Jeden obraz, jeżeli to obrazem wolno nazwać, był wybrzuszony jak pagórek, połowa tego pagórka była czerwona, połowa zaś czarna. Worki Burriego oglądałem również szereg razy w Paryżu, ocenione były na setki tysięcy franków. Opowiadano mi o jednym jego obrazie wiszącym w salonie willi włoskiego miliardera. Szmaty wyjęte ze śmietnika i ułożone w drogocennych ramach.

Ale jedźmy dalej: parę lat temu malarz Yves Klein wystawił szereg płócien zamalowanych ultramaryną. Różniły się jedno od drugiego tylko formatem, zresztą były identyczne i w kolorze i w fakturze: ultramarynowa powierzchnia bez niespodzianek. Ten kolor u nas nazywano „sińką” i używano do prania. Tenże malarz rok później wystawił... pustą salę, pomalowaną na biało, bez żadnego obrazu. Pisały o tej wystawie poważne pisma i nieśmiało stawiano zapytanie czy to już może przesada. Znowu mówiono o „nada”, o Zenie. Od Massona poczynając, na Kleinie kończąc, Zen jest w modzie. Czy ta tajemnicza sekta oparta na głębokiej kontemplacji religijnej i wyrzeczeniu jest naprawdę znana tym artystom? Podejrzewam, że stosunek ich do Zenu jest jeszcze dalszy niż stosunek przeciętnego teozofa do religii Wschodu.

Tenże Klein dekoruje foyer najnowocześniejszego z teatrów w Gelsenkirchen w którym umieszcza płótno 20x7 m. również gładko ultramarynowe. Prasa artystyczna skwapliwie wyjaśnia, że użył do tego obrazu kilku tysięcy gąbek. Nie zamierzam wcale pisać o tym „na żarty”, ale czy wolno takie zjawisko pomijać jeżeli tenże Klein wystawia na wielkim pokazie sztuki nowoczesnej w skrzydle Louvre’u płótno całe zaklejone złotymi papierkami, którymi w dzieciństwie złociliśmy orzechy na drzewko? Papierki miejscami naklejone są całkowicie a miejscami tylko jedną cząstką, wskutek tego poruszają się przy najmniejszym

ruchu powietrza. Na wielkiej Biennale młodych, gdzie 42 kraje ubiegały się o nagrodę Paryża, którą otrzymał Jan Lebenstein, tenże Klein wystawił znowu płótno gładko niebieskie. Na otwarciu tej wystawy sam minister sztuki i kultury i naprawdę wielki znawca malarstwa, Malraux, wypowiedział zdanie: „tu są artyści, którzy są wolni od świata (bo abstrakcyjni?) i może władcy świata” i dodał jeszcze w tonie apokaliptycznym, że gdy Paryż już istnieć przestanie ludzkość będzie pamiętała, że miasto to było miejscem *wolności* artystów. (Przykro jest słuchać gdy pisarz tej miary wpada w tego rodzaju pompaticzną frazeologię).

Wyznaję, że nie wiem gdzie tu jest granica między nową wolnością artysty, a zwykłym bluffem. Gdzie tu jest nowy język przyszłości, którego nie jestem zdolny odczytać, a gdzie głupota, snobizm, czy stadowa samointoksykacja. Ludzie zahipnotyzowani gryzą kawałek drzewa, przekonani, że to soczysta pomarańcza.

Zerwanie równowagi

W ciekawym eseju o malarstwie abstrakcyjnym, „Justice pour la peinture abstraite”, Charles Heurtey mówi o coraz dal-
szym rozwoju malarstwa współczesnego w kierunku form alu-
zyjnych, o coraz większym rozluźnieniu więzów z formami czer-
panymi z natury, aż dochodzimy do obrazów, które nie tolerują
żadnej sugestii przedmiotowej. Heurtey zauważa, że logika tego
rozwoju nie świadczy wcale o tym, że w pewnej chwili sama
istota działania się *nie zrywa* i nie staje się inna. „Jest pewien
punkt zerwania równowagi bardziej wymierny niż myślimy”,
gdzie nagle inna między dziełem i widzem stwarza się płaszczyz-
na komunikacji; czy może to jest właśnie punkt gdy sztuka
dociera do abstrakcji czystej? Przedmiot popychany po stole
stale i nieznacznie w jednym kierunku, w pewnym momencie
jest na skraju tego stołu, a potem spada — i tu jest punkt zer-
wania równowagi.

Dzisiejsze malarstwo popychane konsekwentnie w jednym
kierunku może już „spadło ze stołu”? Ten eksperyment tak
samo ciekawy dla eklektycznych krytyków jak dla tysięcy ludzi,
którzy nawet nie marzyli by zostać malarzami, ten ekspery-
ment może być również fatalny, a nawet tragiczny dla ludzi

angażujących się w sztukę całkowicie. Przykład de Staela opowiedziałem w poprzednim rozdziale, wrócić do natury jest trudniej niż ją porzucić.

To *zerwanie*, o którym pisze Heurtey, szereg malarzy abstrakcyjnych podkreśla właśnie jako konieczność, jako obowiązujący punkt wyjścia, który stworzyć musi całkowicie inną płaszczyznę komunikacji między obrazem a widzem. Dla Mathieu, o którym już pisałem, Giotto i prymitywi włoscy przygotowują te „ciężkie przedsiębiorstwo sklerozy umysłu”, którym jest dla niego renesans, zaś punktem ostatecznym zabójczej „woli materialistycznej” pragnącej oddać naturę tak jak ją widzimy, jest impresjonizm. Fauwizm uwalnia od realizmu kolorów, kubizm od realizmu formy, Van Gogh, Cézanne są wraz z Rafaelem odrzuceni w nicłość w tym historycznym rzucie, Mondrian, Malewicz i ich pogardy godni wyznawcy to reakcjonści, bo konstruują, *myślą* swój obraz. I, jak wyraził się jeden z przyjaciół Mathieu, doprowadzając konsekwentnie geometryzację cézanowską przedstawiają ostateczny punkt sztuki *uduszonej*. Co się zaś tyczy artystów jak Villon, jak Manessier, jak Bissière, artystów dystylujących naturę aż do abstrakcji, ta grupa artystów jest odrzucona z niemniejszą gwałtownością jako sztuka „burżuazyjna”, tchórzliwa i kompromisowa.

Tu zdaje mi się rzeczywiście „przedmiot upadł ze stołu”, ta pociągająca absolutna wolność, ta liryka bez hamulców czy może wnieść więcej niż krzyk, *jeżeli jest teorią sztuki wyłączną i obowiązującą?* Ale malarstwo, które ogarnęło świat młodych *coś znaczy*. W każdym razie jest reakcją przeciwko „uduszeniu sztuki” przez sztywność formuł racjonalnych Mondrianów i Malewiczów, tego drugiego bieguna sztuki współczesnej, który jeszcze istnieje w świadomości młodych i bronić się umie nieskończenie lepiej niż siedem wieków malarstwa europejskiego, niż cała tradycja przed Malewiczem i Mondrianem już przez nich wyrzucona za burtę. I kiedy dziś angielski taszysta tłumaczy mi że natura nie istnieje i że tylko w świecie mechanicznym mamy prawo szukać nie form, broń Boże, ale inspiracji, przypominam sobie że *podobne* teorie słyszałem już czterdzieści lat temu, wygłaszane z równą namiętnością, tymi samymi słowami, przez wyznawców konstruktywizmu. Jeżeli chodzi o stosunek do natury — Mondrian i Mathieu to bracia syjamscy.

Inny głos

Posłuchajmy innego głosu.

„Kiedy maluję kawał białej ściany, istotą mego przeżycia jest naturalnie „szok”, jest *moje wzruszenie*. Ale jeżeli wyobraziłbym sobie dumnie, że potrafię to wzruszenie natychmiast wypowiedzieć tylko przez potęgę własną, zdobyłbym się jedynie na krzyk, śmieszny krzyk błazna. Ale jeżeli czujesz się tak biedny, tak ogołcony, gdy chcesz wyrazić wzruszenie, którego doznałeś i które cię przewyższa do tego stopnia, że oddajesz się jak ślepy długim badaniom tej rzeczy tak zwykłej, jaką jest biała ściana, która zrodziła w tobie to wzruszenie — to po długich chwilach, podczas gdy ta ściana zdaje ci się rzeczą tak banalną, ale którą upierasz się dalej badać z pokorą poprzez pracę ścisłą — nagle gdy już ta długa praca zdaje ci się bezużyteczna gdy dochodzisz do granic swoich sił, widzisz że w dziele twoim zaczyna żyć twoje pierwsze wzruszenie. Wróciło nieoczekiwanie małymi drzwiczkami — jak nagroda. Nie da się ono osiąść przez gwałt i pychę. Twoje ręce chwycą wówczas tylko pustkę”.

Ten tekst przepisuję z Dziennika Jean Colin. Znam tę ścianę wiejską, tynkowaną, którą malował miesiącami, wracając do niej po roku i jedno z płócien, które namalował było arcydziełem tego przekazanego wzruszenia. Jakże daleko jesteśmy od metrowych ścian pokrywanych w parę minut przez Mathieu, od tarzania się z puszką płynnych farb po ziemi, od pysznej pogardy natury. Dlaczego efektowne elukubracje i sława na przykład Mathieu mają być wyrazem naszej epoki bardziej niż ciche słowa młodego malarza, zapisane podczas pracy, której jeszcze nikt nie zna? Czy naprawdę te sukcesy *qui ont une allure de panique*⁴, o rytmie paniki, są takie ważne? Czy decydujące dzisiaj sfery *marchand’ów* i krytyków są światlejsze od pana Nieuwerkerke, ministra i wroga Maneta, czy od Ludwika XIV, który patrząc na małe obrazki Flamandów powiedział: „zabierzcie mi te śmiecie”?

Może nasza epoka dla historyka roku 3000 będzie epoką, gdzie paru cichych i zupełnie zapoznanych wyznawców natury potrafiło nam przekazać swe wzruszenie w sposób tak samo jedyny jak jakiś Chińczyk z epoki Song, czy Hindus w miniaturze XVIII-wiecznej.

Cóż możemy wiedzieć poza tym, że jedyną drogą świadomości jest schodzenie w głąb swoich doznań, bezinteresownie, niezależnie i bez pośpiechu, że tego rodzaju krok artysty ma nie mniejszą wagę od błyskawicznego wchodzenia — koniecznie błyskawicznego — w stan który Mathieu nazywa stanem drugim.

4. Słowa Degasa

Epoka wulkaniczna ma sztukę wulkaniczną, piszą krytycy. Nie jest to wcale takie pewne, może właśnie chodzi o to, by artyści nie zagubili a przechowali ten wątek wieczny, wiążący sztukę ze światem widzialnym, który czcili w cichej kontemplacji malarze od paru tysięcy lat. Może w hałasie, trzasku reklam i deklaracji dzieło ludzi, którzy tej czci zostali wierni, może ich dzieło będzie ziarnkiem gorczycznym odrzuconym ze wzgardą, z którego wyrośnie drzewo przyszłej sztuki?

Sztuka przyszłości? Nic o niej nie wiemy, jej nieprzewidywalność jest istotą wszelkiej autentycznej twórczości. Obok niagary produkcji abstrakcyjnej, obok jej artystów i całej tłuszczy ich naśladowców, jej zawrotnych dziś sukcesów, obok potoku pysznych i kategoriycznych manifestów płyną jeszcze nurty podziemne i istnieją ciche źródła, ku którym trzeba się nisko schylić, żeby ich smak poznać.

Chiński poemat z epoki Song mówi: „Sztuka stwarza coś, co jest ponad kształtem rzeczy, chociaż jej znaczenie polega na tym by zachować kształt rzeczy.

Maisons-Laffitte, luty 1960 r.

INDEKS NAZWISK

- Aertsen Peter (1568-1575), 150
Anders Władysław gen, 66
Antiphilos (IV w. przed Ch.), 150
Apollinaire Guillaume, 52
Arcimboldo Giuseppe (1530-1553), 150
Arp Jean (ur. 1887), 165
- Bach Jan Sebastian, 113, 136
Balzac Honoré de, 32, 65, 120
Barrès Maurice, 23, 123
Basler Adolf, 116
Bassano Jacopo (1510-1592), 150
Baudelaire Charles, 69, 127 ods.
Baugin Jean (działał w latach 1640-1660), 144, 149, 155
Bazaine Jean (ur. 1904), 210, 211
Bellini Giovanni (1430-1516), 155
Berlinerblau-Seydenmanowa Dorota (1901-1943), 11 ods.
Bernard Emile (1868-1941), 31, 34, 37-40, 59, 119 ods., 121
Bevin Ernest, 91
Białostocki Jan, 169
Bierut Bolesław, 159, 161, 166
Bissière Roger (ur. 1889), 184, 202-204, 211, 216
Blanc Charles (1813-1882), 35
Blanche Jacques Emile (1861-1942), 123
Blok Aleksander, 89
Boecklin Arnold (1827-1901), 15, 27, 147
- Bogucki Janusz, 160, 161, 166-168
Bonnard Pierre (1867-1947), 13, 15, 32, 35, 91-106, 108, 116, 134, 147, 163, 169, 170, 174, 178, 179, 182, 191-193, 202-204, 206
Bonnat Joseph Léon (1833-1922), 148, 200
Baraczok Seweryn (ur. 1898), 11 ods., 12
Botticelli Sandro Filipepi (1447-1510), 126
Bouguerau William (1855-1904), 39, 148
Brandys Kazimierz, 165
Braque Georges (ur. 1882), 54, 91, 126, 133, 134, 149, 153, 182, 184, 191, 203-205
Bréal Auguste, 79
Breughel Peter starszy (1525-1569), 117, 169, 211
Brion Marcel, 209
Brzozowski Stanisław, 27, 28, 71, 104, 208
Buffet Bernard (ur. 1928), 176, 177, 181, 184-189
Burckhardt Jakub, 24
Burri Alberto (ur. 1915), 213, 214
Byron George Gordon lord, 84
- Cambiaso Luca (1527-1585), 150
Caravaggio Michelangelo da (1569-1609), 129, 149, 155
Cassou Jean, 141

- Castaing M., 196, 197
 Castiglione Baltasare, 20
 Cellini Benvenuto (1500-1571), 46
 Celnikier Izaak, 167, 170
 Ceroni 172
 Cézanne Paul (1839-1906), 7, 13, 14, 18, 30-41, 44, 53, 57, 63, 73, 76, 78-80, 82, 84, 88, 92, 95 ods., 98, 101, 108, 109, 116-127, 134, 140, 141, 145-149, 151, 153, 155, 163, 164, 167-171, 177, 179, 184, 191, 195, 200, 201, 204, 212, 216.
 Chagall Marc (ur. 1887), 110, 147, 191, 192
 Chardin Jean Baptiste Siméon (1699-1779), 25, 79, 133, 149, 173, 174
 Chateaubriand François René, 84
 Chelmoński Józef (1850-1914), 18, 36, 58, 114, 161
 Chenevard Paul-Joseph (1808-1895), 98
 Chlebnikow Welemir, 45
 Chopin Fryderyk, 20, 21, 27
 Chwistek Leon, (1884-1944), 13 ods., 51
 Clouet Jean (1510-1572), 58
 Cocteau Jean (ur. 1892), 175, 210
 Coleridge Samuel Taylor, 71 ods.
 Colin Jean (1927-1959), 115, 145, 176, 180, 217
 Colombier Pierre du, 25, 26
 Constable John (1776-1837), 127, 171
 Corneille Pierre, 25
 Corot Jean Baptiste (1796-1875), 25, 39, 54, 72, 73, 94, 109, 131, 133, 134, 155, 189, 193, 203
 Cotan Alonso Sanchez (I poł. XVII w.), 149, 150, 211
 Courbet Gustave (1819-1877), 72, 94, 109, 118, 132, 146, 149, 170, 171, 174, 186
 Courthion Pierre, 153, 155, 157
 Crevel René (1900-1935), 15
 Cybis Jan (ur. 1897), 11 ods., 12, 14, 37, 45, 99, 101, 103, 107-114, 163, 164, 169, 177-179
 (Czapska) Maria, 15
 Czag Kai Szek, 122
 Czartoryski Adam, 72
 Czechowska-Choroszczo Lunia, 172
 Czerwiński Marcin, 167
 Czeszko Bogdan, 167
 Czyżewski Tytus (1885-1945), 13 ods., 17, 37, 45, 49, 52, 67, 146, 164
 Dali Salvador (ur. 1904), 151
 Dante Alighieri, 135
 Daumier Honoré (1808-1879), 26, 127
 David Louis (1748-1825), 36, 39, 76, 119, 125, 132, 174
 Debussy Claude, 113
 Defregger Franz von (1835-1921), 36 ods.
 Degas Edgar (1834-1917), 18, 52, 58, 73, 76, 82, 88, 92, 97, 100, 115-119, 121, 155-157, 179, 184, 189, 196, 201, 206, 217 ods.
 Delacroix Eugène (1799-1863), 18, 21, 27, 32, 37, 54, 72, 73, 76, 84, 92, 96, 113, 117-119, 127, 155, 160, 170, 171, 176, 193, 195, 208
 Delaroche Paul (1797-1856), 21, 27, 36 ods., 71, 72
 Delaunay Robert (1885-1941), 93
 Denis Maurice (1870-1943), 34, 92
 Derain André (1880-1954), 13, 15, 36, 129, 153-157, 196 ods., 204
 Diagiłow Sergiej, 154
 Dmochowski Franciszek Ksawery, 26
 Dolci Carlo (1616-1686), 150
 Dorival Bernard, 139
 Dostojewski Teodor, 25, 122, 132, 135
 Dubuffet Jean (ur. 1901), 213
 Duchamp Marcel (ur. 1887), 165, 178
 Dufy Raoul (1877-1953), 138-142
 Dunikowski Xawery (ur. 1876), 169
 Dürer Albrecht (1471-1528), 53, 55, 58, 72, 82, 131, 134, 184, 189, 201-203, 211
 Dymitriewa Nina Aleksandrowna, 168
 Eibisch Eugeniusz (ur. 1896), 163, 167
 Ekiert Jan 212
 Ernst Max (ur. 1891), 15, 151, 165, 202

- Eyck Jean van (1370-1440), 148, 149, 203, 211
- Fałat Julian (1853-1929), 201
- Fargue Léon Paul, 16
- Félibien André (1619-1655), 143
- Feltrę Morto da (Pietro Luzzi, 1474?), 149
- Filip II hiszpański, 64
- Filipowiczowa Wanda, 53
- Filostrates z Lemnos, 150
- Flaubert Gustave, 65
- Fragonard Jean Honoré (1732-1823), 194, 195
- Francesca Piero della (1416?-1492), 126, 186
- Freud Zygmunt, 130, 197
- Fromentin Eugène (1820-1876), 169
- Gauguin Paul (1848-1903), 34, 39, 46, 59, 84, 88, 92, 93, 116, 119, 127 ods., 129, 131, 133, 134, 209
- Gaulle Charles de, 123
- Gautier Théophile, 77
- Georges Waldemar, 25, 193, 196 ods.
- Gerasimow Aleksander (ur. 1881), 168, 170
- Gerricault Théodore (1791-1824), 26
- Gerson Wojciech (1831-1901), 93
- Gide André, 91, 135
- Gieryski Aleksander (1849-1901), 18, 36, 55-59, 73, 82, 93, 94, 161, 162, 164
- Gillet Roger Edgar (ur. 1924), 201
- Gilson Etienne, 209, 210
- Giotto di Bondone (1266-1336), 36, 148, 188
- Girodet-Trioson André Louis (1767-1824), 39
- Gobineau Joseph Artur, 87, 88
- Godebska-Sert Misia, 100
- Goethe Wolfgang, 26, 125
- Gogh Vincent Van (1853-1890), 13, 28, 34, 43, 44, 46, 50, 51, 92, 95, 109, 118, 126, 127 ods., 131, 133, 134, 149, 151, 153, 155, 167, 177, 182, 193, 194, 212, 216
- Goncourt Edmund i Jules bracia, 71, 72, 115
- Gorki Maksym, 122
- Goya Francisco (1746-1828), 79, 126, 149, 188, 190, 191, 193, 196
- Greco Domenico Theotocopuli El (1596-1666), 26, 126, 195, 197
- Grénier Jean, 199, 200
- Greuze Jean Baptiste (1725-1805), 126
- Grodecki W., 169
- Gromaire Marcel (ur. 1892), 178
- Gross Antoine Jean baron (1771-1835), 46
- Grosz Georges (ur. 1893), 110, 147
- Grottger Artur (1837-1867), 21, 22
- Grünwald Matthäus (?-1530), 126, 203
- Guze Joanna, 167, 169
- Guehenno Marcel Jean, 122
- Halévy Daniel, 88, 115, 122
- Hardy Thomas, 65
- Hartung Jean (ur. 1904), 181
- Haupt Albrecht, 24
- Hering Ludwik, 91
- Heurtey Charles, 215, 216
- Hitler Adolf, 65
- Hodler Ferdinand (1853-1918), 44
- Holbein Hans starszy (1465-1524), 58
- Homer, 73
- Ingres Jean Auguste Dominique (1780-1867), 18, 39, 73, 92, 98 ods., 117-119, 121, 132, 155, 193
- Irzykowski Karol, 59
- Iwazkiewicz Jarosław, 174
- Jakowlew Aleksander (1887-1905), 43
- Jan od Krzyża święty, 26, 81, 82
- Janikowski Mieczysław, 212
- Jankowski Czesław, 36
- Jarema Józef (ur. 1900), 11 ods., 12, 13, 45, 99, 112
- Jarema Maria (1908-1958), 163, 169, 177, 178, 181
- Jasiński Bruno, 13 ods., 45
- Jastrzębowski Wojciech (ur. 1885), 16-18
- Jaworski Leopold, 146

- Jeanneret Edouard (Le Corbusier; ur. 1887), 13
 Jeleński K.A., 169
 Jonson Ben, 104
- Kafka Franz, 197
 Kałużyński Zygmunt, 167
 Kandinsky Wasyl (1866-1944), 178, 181, 207, 209, 211
 Kepiński Zdzisław, 164, 169
 Kisling Mojżesz (1891-1953), 172, 174, 175, 196 ods.
 Kleber Jean Baptiste, 46
 Klee Paul (1879-1940), 165, 170, 182, 187, 211
 Klein Yves (ur. 1928), 214
 Klingsor Tristan, 35 ods., 150
 Kochanowski Jan, 23
 Kochanowski Piotr, 23
 Kotsis Aleksander (1836-1877), 22
 Koźmian Kajetan, 26
 Krajewska Hanna, 161, 162
 Krajewski Juliusz, 168
 Kramskoj Iwan (1837-1887), 36 ods. 58
 Krasieński Zygmunt, 21, 72
 Kubicki Jerzy (1911-1938), 18 ods.
 Kubitschek Juscelino, 212
- Lanskoj André (ur. 1902), 204
 Laperonne Mme, 53
 Larguier Leo, 37 ods.
 La Tour Georges de (?-1652), 126
 Laurysiewicz Stefan, 94
 Lebenstein Jan (ur. 1930), 215
 Léger Fernand (1881-1955), 14, 35, 95, 165, 177, 184, 204
 Le Nain Louis (1593-1648), 25
 Lenin Włodzimierz Iljicz, 67, 159
 Leonardo da Vinci (1452-1519), 21, 117
 Lhote André (ur. 1885), 99
 Lilpop panny (Felicja Krancowa, Aniela Mieczysławska, Halina Rodzińska, Maria Uniłowska), 17
 Lippi Filippo Fra (1406-1469), 126
 Lorrain Claude (1600-1682), 25, 64, 117
 Ludwik XIV, 217
- Magnasco Alessandro (1681-1745), 155
- Makkart Hans (1840-1884), 26, 27
 Makowski Tadeusz (1882-1932), 34, 37, 172, 174, 175, 178
 Malczewski Jacek (1855-1929), 44
 Malewicz Kazimierz (1878-1935), 18, 165, 178, 207, 211, 212, 216
 Male Emile, 24
 Malraux André, 89, 122-137, 144, 186, 188, 215
 Manet Edouard (1832-1883), 43, 52, 58, 71, 72, 78, 110, 117, 131, 133, 174, 217
 Manessier Alfred (ur. 1911), 202, 216
 Mantegna Andrea (1431-1506), 155
 Marcoussis Louis (1883-1941), 15
 Marquet Albert (1875-1947), 79
 Martino Pierre, 56 ods.
 Marx Claude Roger, 193, 194
 Marx Karl, 65
 Massinger Philip, 104
 Masson André (ur. 1896), 214
 Matejko Jan (1838-1896), 17, 18, 20-23, 26, 27, 36, 44, 72, 105, 114, 146, 148, 160, 161
 Mathieu Georges (ur. 1921), 209, 212, 213, 216-218
 Matisse Henri (1869-1953), 15, 79, 93, 100, 114, 141, 147, 154, 173, 187, 204, 205
 Matta Roberto Echaurren (ur. 1912), 178
 Mauclair Camile, 193
 Mauriac André, 123
 Mehoffer Józef (1869-1946), 146
 Meissonier Ernest (1815-1891), 200
 Michal Anioł Buonarroti (1475-1564), 21, 47, 126, 149
 Michałowski Piotr (1800-1855), 21, 22, 26, 27
 Mickiewicz Adam, 15, 21-23, 26, 27, 89, 160
 Mierzejewski Jacek (1884-1935), 34
 Mirbeau Octave, 91
 Miró Joan (ur. 1893), 131, 133, 182
 Mitera Kazimierz (1898-1936), 11, 164
 Młodożeniec Stanisław, 13 ods.
 Modigliani Amadeo (1884-1920), 127 ods., 172, 187, 195 ods.
 Mojżesz, 73

- Mondrian Piet (1872-1944), 18, 165, 178, 181, 207, 209, 211, 212, 216
- Monet Claude (1840-1926), 37, 107, 108, 110, 120, 127, 212
- Morisot Berthe (1841-1895), 133
- Moreau Gustave (1826-1896), 79
- Mortensen Richard (ur. 1910), 212
- Muchina Wiera (1889-1953), 169
- Murillo Bartolome Esteban (1618-1682), 150
- Nacht-Samborski Artur (ur. 1896), 11 ods.
- Napoleon Bonaparte, 46, 53
- Napoleon III, 178
- Neron, 151
- Nieuwerkerke Alfred Emilien comte de, 178, 217
- Niemayer Oscar, 177, 212
- Nietzsche Fryderyk, 23, 83, 130
- Norwid Cyprian Kamil (1821-1883), 21-23, 40, 42, 73, 81, 82, 105, 135, 136, 158, 207
- Odyniec Antoni Edward, 26
- Orłowa Hanna, 194
- Orłowski Aleksander (1777-1832), 22
- Overbeck Fryderyk (1789-1899), 98 ods.
- Ozenfant Amadée (ur. 1886), 13
- Pacheco Francisco (1564-1654), 149
- Pankiewicz Józef (1866-1942), 11, 13, 16, 31, 34, 37, 92-99, 101, 108, 109, 119, 134, 145, 154, 172, 174
- Parrasios z Efezu, 150
- Pascal Blaise, 59
- Paweł św., 128
- Peiper Tadeusz, 13 ods.
- Picabia Francis (1879-1953), 165
- Picasso Pablo (ur. 1881), 13, 15, 32, 36, 43, 54, 56, 93, 95, 98-103, 108-110, 116-119, 130, 134, 147, 149, 153, 155, 165, 168, 170, 173, 182, 184-187, 191, 209, 211
- Piombo Sebastiano del (1485-1547), 155
- Piraios (III w. przed Chr.), 145, 150
- Pirosmaniszwili Niko (1863-1918), 43
- Pisanello (1385?-1453), 58, 116-118
- Pissarro Camille (1831-1903), 37
- Piwocki Ksawery, 163
- Pliniusz Starszy, 145, 150
- Podkowiński Władysław (1866-1895), 31, 108
- Poe Edgar Allan, 69
- Pol Wincenty, 22
- Poliakoff Serge (ur. 1906), 201
- Pollock Jackson (1912-1956), 170, 181, 209, 213
- Porębski Mieczysław, 164, 165, 168
- Portinari Candido (ur. 1903), 178
- Potworowski Piotr Tadeusz (ur. 1898), 11, 12
- Poussin Nicolas (1594-1665), 14, 25, 31, 37, 38, 57, 76, 120, 133, 155, 193
- Pronaszko Andrzej (ur. 1889), 13 ods.
- Pronaszko Zbigniew (1885-1958), 13 ods., 170
- Proust Marcel, 23, 64, 106, 123, 136
- Pruszkowski Tadeusz (1888-1942), 17, 18
- Przyboś Julian, 167, 169
- Puget Jacek (ur. 1905), 11, 170
- Puławski Franciszek, 175
- Puszkina Aleksander, 88, 160
- Racine Jean, 104
- Rafael Sanzio (1483-1520), 20, 21, 39, 46, 53, 110, 127 ods., 154, 155, 216
- Raynal Maurice, 35
- Read Herbert, 213
- Rembrandt van Rijn (1606-1669), 117, 131, 132, 135-137, 184, 186, 191, 195, 196, 210
- Renan Joseph Ernest, 71
- Renoir Pierre Auguste (1841-1919), 84, 94, 149-151
- Repin Ilia (1844-1930), 26, 148, 160
- Revald John, 116, 121
- Ribera José (1588-1656), 65
- Riveira Diego de (1886-1957), 167
- Rodakowski Henryk (1823-1894), 22
- Rostand Jean, 158

- Rouault Georges (1871-1958), 15, 79, 131, 141, 142, 147, 184, 191
- Rousseau Henri zwany Le Douanier (1844-1910), 13, 43, 45, 101, 110, 174, 189, 211
- Rousseau Jean-Jacques, 130
- Roussel Ker Xavier (1861-1944), 88, 92, 101
- Rozanow Wasyl Wasylewicz, 193
- Rubens Piotr (1577-1640), 117, 176
- Rudzka Cybisowa Hanna (ur. 1900), 11 ods., 12, 15, 99, 103, 111, 168, 169
- Ruysdael Salomon (1610-1670), Jacob Izaak (1628-1682), 79
- Rzepiński Czesław (ur. 1905), 168
- Sacharow Olga, 194
- Saint-Exupéry Antoine de, 138, 139
- Sand Georges, 27
- Scheffer Ary (1795-1858), 21, 71, 72
- Schooten Joris van (1587-1651), 155
- Schuhl Pierre Maxim, 150
- Scott Walter, 26
- Serpan Jaroslav (ur. 1922), 187
- Seuphor Michel, 183, 202, 211
- Seurat Georges (1859-1891), 92
- Shahn Benjamin (ur. 1898), 147
- Siemiradzki Henryk (1843-1902), 27, 202
- Sienkiewicz Jerzy, 162, 175
- Sierpiński, 169
- Signac Paul (1863-1935), 93
- Siqueiros David Alvaro (ur. 1898), 167
- Skoczylas Władysław (1883-1934), 16-18
- Słonimski Antoni, 113
- Słowacki Juliusz, 22, 23
- Sokolowski Seweryn (1904-1953), 163
- Sokorski Włodzimierz, 159, 162, 166
- Sorin Sawelij Abramowicz (1887-1954), 43
- Staël Nicolas de (1914-1953), 202, 204-206, 211, 216
- Staël-Holstein Anne Louise Germaine bar. de, 125
- Stalin Józef, 66, 67, 91, 159, 161, 162, 165
- Starzyński Juliusz, 159, 161, 162, 168
- Stasiak Ludwik (1858-1924), 24
- Stażewski Henryk (ur. 1894), 18, 167
- Stein Gertrude, 16
- Sterling Karol, 143-145, 148-151
- Stern Jonasz (ur. 1904), 163, 169, 181
- Stoskopf Sebastian (1597-1657), 144, 149, 155
- Stwosz Wit (ok. 1438-1533), 24
- Stryjeński Karol, 16, 17
- Stryjeński Tadeusz, 24
- Strzałecka Teresa (ur. 1901), 11 ods.
- Strzałecki Janusz (ur. 1901), 11 ods., 12
- Strzeмиński Władysław (1893-1952), 18, 56, 67, 165, 167, 207, 211
- Sudiejkin Siergiej (ur. 1883-1946), 43
- Sulkowski Józef, 88
- Sweeney J.J., 144
- Szczepański Stanisław (ur. 1895), 11
- Szczyrbuła Marian (ur. 1898), 11, 14, 45
- Szekspir William, 14
- Szittiya Emile, 193, 194, 195 ods., 197
- Szydłowski Tadeusz, 24
- Szysko-Bohusz Adolf, 13
- Ślewiński Władysław (1855-1918), 34
- Takanobu Fujiwara (1141-1206), 131
- Tamayo Rufino (ur. 1899), 167, 202
- Tapiès Antonio (ur. 1923), 213
- Taranczewski Wacław (ur. 1903), 168, 169
- Tatlin Włodzimierz (ur. 1885), 165
- Tchelitschew Paul (ur. 1898), 15
- Teresa z Avili św., 26, 77, 81
- Tesseire Stanisław, 163
- Tiepolo Giambattista (1693-1770), 117
- Tintoretto Jacopo Robusti (1512-1594), 26
- Tobey Mark (ur. 1890), 213

- Tolstoj Lew, 64
 Tomaso da Modena (1325-1379), 148
 Toulouse-Lautrec Henri de (1864-1901), 43, 52, 202
 Treter Mieczysław, 17
 Tycjan (Tiziano Vecelli), (1477-1576), 23, 26, 35 ods., 155
- Uccello Paolo (1396-1475), 210
 Urbanowicz Bogdan, 181
 Utrillo Maurice (1883-1955), 15, 101, 110
- Valéry Paul, 15, 100, 147, 148, 213
 Van Dongen Cornelius (ur. 1877), 157
 Vasarely Victor (ur. 1908), 212
 Vasari Giorgio (1472-1574), 94
 Vega Lope de, 77
 Veidt Conrad, 53
 Velasquez Diego (1599-1660), 26, 149
 Venture, 88
 Verlaine Paul, 91, 127 ods.
 Vermeer van Delft Jan (1632-1675), 25, 58, 78, 93, 126, 127, 134, 184, 210, 211
 Veronese Paolo Caliari (1528-1588), 210
 Villon Jacques (ur. 1875), 202-204, 211, 216
 Violet-le-Duc Eugène Emmanuel (1814-1879), 89
 Vincenz Stanisław, 122, 135
 Vittoria Lhomas Luis de, 149, 150
 Vlaminck Maurice (ur. 1876), 129, 153, 155, 157
 Vollard Ambroise, 16, 37 ods., 40, 172
 Voltaire François Marie Arouet, 106
- Vuillard Edouard (1868-1940), 35, 92, 101, 140, 187, 193
- Walicki Michał, 143, 144, 162, 169
 (Waliszewska) Wanda, 53
 Waliszewski Zygmunt (1897-1936), 12, 14, 15, 37, 42-54, 99, 101, 102, 109-111
 Walter W., 115-117, 121
 Watteau Antoine (1684-1721), 117
 Weil Simone, 67, 135
 Weiss Wojciech (1875-1950), 44
 Wierusz-Kowalski Alfred (1849-1915), 58
 Winckelmann Johann Joachim, 125, 126, 131
 Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz: 1885-1939), 13 ods., 67
 Witkiewicz Stanisław (1851-1915), 23, 27, 36, 56, 57, 160
 Wolf Jerzy, 108
 Wölfflin Edouard, 24
 Woźniakowski Jacek, 181-183
 Wyczółkowski Leon (1852-1936), 146
 Wyspiański Stanisław (1869-1907), 24, 27, 44, 146
- Zawadowski Wacław Jan (ur. 1891), 172-176
 Zamoyski August (ur. 1893), 13 ods.
 Zborowski Leon, 172, 195, 196
 Zeuxis z Héraclée (V w. przed Chr.), 150
 Zola Emile, 31, 37, 116 ods.
 Zurbaran Francisco (1598-1662), 149
- Żeromski Stefan, 27
 Żółkiewski Stefan, 166

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
-------------	---

C z ę ś ć I

PARYŻ I POLSKA 1923-1939

<i>Tło paryskie i polskie</i>	11
<i>Wpływy i sztuka narodowa</i>	20
<i>Rewolucja Cézanne'a</i>	30
<i>O Cézanne'ie i świadomości malarskiej</i>	34
<i>O Zygmuncie Waliszewskim</i>	42
<i>Gierymskiego „cnoty przeciwne”</i>	55

C z ę ś ć I I

Z.S.S.R. 1939-1942

<i>Tło rosyjskie</i>	63
<i>Tempo i jakość pracy</i>	69
<i>O przerwach w pracy</i>	75
<i>O skokach i locie</i>	77
<i>O wizji i kontemplacji</i>	81
<i>Lenistwo płodne</i>	83

C z ę ś ć I I I

PARYŻ 1947-1960

<i>Tło paryskie</i>	87
<i>Raj utracony</i>	91
<i>Z powodu wystawy, której nie widziałem</i>	107
<i>„Chcę mieć rację na naturze”</i>	115
<i>„Głosy milczenia”</i>	122
<i>O lekkości</i>	138
<i>„Rzeczy międzywe i bez ruchu”</i>	143
<i>Derain i muzea</i>	153
<i>„Aura letsza”</i>	158
<i>Ścieżki malarskie</i>	172
<i>Czy należy zabić Buffeta?</i>	181
<i>Derwisz</i>	190
<i>„Prąd niepowstrzymany”</i>	199
<i>Abstrakcja — za i przeciw</i>	207
INDEKS NAZWISK	219

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 24 MAI 1960
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE RICHARD,
24, RUE STEPHENSON,
PARIS (XVIII^e).

Dépôt légal : 2^e trim. 1960

