

NOWE DROGI MALARSTWA FRANCUSKIEGO

(W świetle wystawy warszawskiej)

Sztuka polska okresu międzywojennego kształtowała się w cieniu formalistycznej sztuki zachodnio-europejskiej, przede wszystkim francuskiej. Wynikało to z podobieństwa stosunków społecznych obu krajów oraz z faktu, iż Paryż stanowił centrum oddziaływania artystycznego — ośrodek, w którym począwszy od drugiej połowy ubiegłego wieku rozstrzygały się losy sztuki burżuazyjnej.

Nie tak dawno temu drastyczne eksperymenty malarzy Zachodu stanowiły u nas nie tylko wykładnię poszukiwań formalnych, ale uważane były przez wielu artystów za wzorzec, którym zwykło się mierzyć własne osiągnięcia. Wszelkiego rodzaju „nowinki” artystyczne znajdowały licznych naśladowców i krzewicieli.

Zjawisko to było typowe dla snobizującego się w zachodnich wzorach mieszczańskiego środowiska artystycznego z całą jego obojętnością na sprawy szerokich mas narodu. Ów bałwochwalczy stosunek do sztuki kosmopolitycznej, niedocenywanie narodowej i ogólnoludzkiej tradycji realistycznej oraz nieświadomość roli artysty w społeczeństwie były przyczyną bolesnego odseparowania się naszych twórców w pierwszych latach budowania nowego ustroju, kiedy sztuka formalistyczna okazała się nikomu nieprzydatna.

Oddziaływanie ideologii marksistowskiej oraz głębokie przemiany społeczne, polityczne i kulturalne szybko dokonywane w naszym kraju doprowa-

dziły do gruntownej rewizji poglądów na sztukę i jej funkcję. Twórcy nasi uświadomili sobie, iż miarą prawdziwie wielkiej sztuki jest stopień zaangażowania jej w służbę narodu. Artysta po raz pierwszy od wielu lat poczuł się nie tylko potrzebnym, ale prawdziwie wolnym człowiekiem. Sztuka czerpiąc swą treść ze źródła nowej, porywającej rzeczywistości zaczęła oddychać nowym życiem.

Równocześnie z utwierdzeniem się u nas sztuki realizmu socjalistycznego następowały również w sztuce krajów zachodnio-europejskich poważne przemiany będące logicznym następstwem zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Najlepszym świadectwem tych przemian były dzieła zgromadzone na Wystawie Współczesnej Plastyki Francuskiej. Przeczą one pokutującym jeszcze u nas tu i ówdzie poglądom jakoby malarstwo francuskie opinane było wyłącznie przez różnego rodzaju kierunki formalistyczne. Przeczą one również poglądom kołatającym się jeszcze wśród niektórych uczestników dawnych pielgrzymek do Bonnarda.

Wystawa obrazując aktualne osiągnięcia i tendencje rozwojowe pozwoliła stwierdzić, jak duży krok naprzód uczynili artyści w kierunku przywrócenia sztuce jej właściwej funkcji.

Brak obrazów reprezentujących skrajne kierunki irrealistyczne nie umniejszył poznawczego charakteru wystawy. Wydaje się, iż nie mamy powodu interesować się zbytnio sztuką, której metryka urodzenia



M. MIALHE. Zebranie komórki partyjnej. Olej

jest jednocześnie aktem zgonu, pseudo-sztuką takiego na przykład Salvadora Dali, który z pomysłowością maniaka organizuje „Instytut badań bomby atomowej w odniesieniu do sztuki“.

Nas interesuje nie sztuka śmierci lecz życia.

Sztuka służąca szczęściu ludzi — sztuka postępu i otwierających się nowych horyzontów.

*

Aby lepiej zrozumieć przeobrażenia, które dokonały się ostatnimi laty w plastyce francuskiej trzeba cofnąć się wstecz i rozejrzeć się po pozycjach wyjściowych kształtowania się postępowej twórczości.

Oderwanie sztuki od życia wyrażające się — mówiąc najbardziej ogólnie — w pozbawieniu jej właściwej funkcji oddziaływania społecznego było zjawiskiem niemal powszechnym w pierwszych latach powojennych. Przyczyn tego zjawiska należy szukać znacznie wcześniej, bo w okresie przekształcania się kapitalizmu w swe końcowe stadium — imperializm. Wtedy to dokonywały się skomplikowane przemiany, polegające na przyjęciu zasady kształtowania sztuki w zupełnym oderwaniu od praw dotychczas nią rządzących. Sztuka stawała się coraz mniej sprawą ogółu a coraz bardziej osobistą sprawą artystów. Krystalizowały się zupełnie nowe, subiektywne kryteria ważne dla każdego artysty z osobna. Gorączkowe poszukiwania w kierunku stworzenia własnego świata pojęć estetycznych odrywały twórców od rzeczywistości i kierowały ich sztukę na manowce formalizmu. W konsekwencji powstawały mniej lub bardziej długotrwałe kierunki formalistyczne. Posiadały one wszystkie jedną wspólną cechę — był nią agnostycystyczny stosunek do życia,

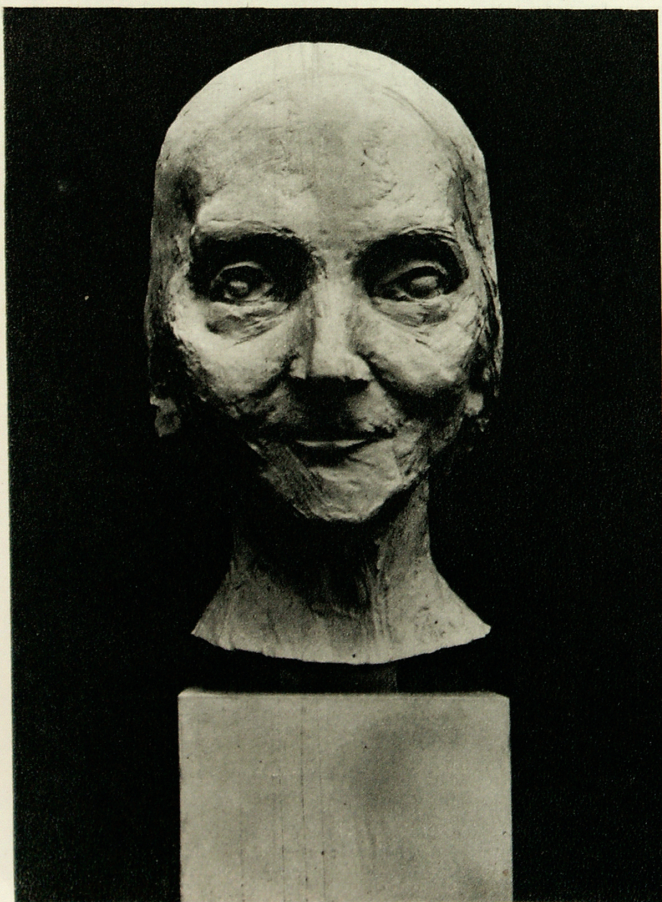
negacja poznawalności świata. Dzieło sztuki traciło całkowicie swój dotychczasowy charakter; stawało się „pokarmem“ dla wtajemniczonych „smakoszków“, szukających jedynie czysto wrażeńowych podnieć.

Burżuazja zainteresowana była jak najbardziej w popieraniu tego rodzaju sztuki choćby z tego względu, że szuka, której nikt nie rozumiał, maskowała narastające sprzeczności ustroju społecznego.

Teoretycy i historycy sztuki, pracownicy burżuazyjnej nadbudowy, głosili hasła o rzekomej „rewolucyjności“ i „postępowości“ kierunków formalistycznych. Ta rzekoma „rewolucyjność“ i „postępowość“ nie była niczym innym jak wprowadzeniem anarchii w przyjęte i poparte prawdą życia rygory estetyczne, negacją realistycznych, wypracowanych przez stulecia form odzwierciadlania życia.

Błędem jednak byłoby sądzić, że wszyscy artyści francuscy stoczyli się aż na samo dno formalizmu. Dla przeważającej części znalezienie własnego „stylu“ oznaczało rzeczywiście ugrzęźnięcie w takim czy innym abstrakcjonizmie. Znalazło się przecież wielu artystów, którzy w poszukiwaniu własnego systemu obrazowania kierowali się bardziej rozsądkiem i instynktem niż szablonem. Zwracali uwagę na formy bardziej czytelne, bardziej zrozumiałe. Jednak stojąc na uboczu istotnych zagadnień życia, związani z burżuazją jeśli nie pochodzeniem, to względami ekonomicznymi, tworzyli dzieła wypłukane z treści ideowej, zupełnie nieprzemysłane z punktu widzenia przydatności społecznej.

Wojna i wydarzenia z nią związane wywarły nie mały wpływ na kształtowanie się świadomości społecznej artystów. W walce z faszyzmem i reakcją tworzył się nowy typ intelektualisty francuskiego działającego w poczuciu solidarności z narodem.



E. AURICOSTE. Popiersie E. Cotton. Gips



G. SALENDRE. Popiersie ks. Boullier. Granit



M. DE GALLARD. Przedmieście Vanves. Olej

Powojenna polityka podporządkowania Francji imperializmowi amerykańskiemu, polityka „brudnej wojny“ w Vietnamie, popierania militarizmu w Niemczech Zachodnich, amerykanizacji życia gospodarczego i kulturalnego wywołała w społeczeństwie francuskim potężny ruch oporu, doprowadziła do skupienia wszystkich sił postępu, demokracji i pokoju wokół klasy robotniczej i jej partii. W obozie tym znaleźli się również najwybitniejsi plastycy francuscy. Dla wielu z nich stało się oczywiste, że plastyka nie może stać na uboczu toczącej się walki. Wielu z nich zrozumiało, iż sztuka „bezinteresownego przeżycia estetycznego“ nie jest sztuką apolityczną, jakby to się wydawało, ale posiada ściśle określony charakter klasowy, służy burżuazji.

Wybitną pomoc artystom w uświadomieniu stojących przed nimi zadań okazała Komunistyczna Partia Francji. Wskazania Maurice Thoreza i Laurent Casanovy wytyczały właściwą drogę postępowania, mobilizowały do walki z ideologią mieszczańską, wzywały do tworzenia sztuki, „która — jak powiedział Maurice Thorez — czerpałaby natchnienie z realizmu socjalistycznego i była zrozumiała dla klasy robotniczej, sztuki, która pomagałaby klasie robotniczej w jej walce wyzwolenczej“.

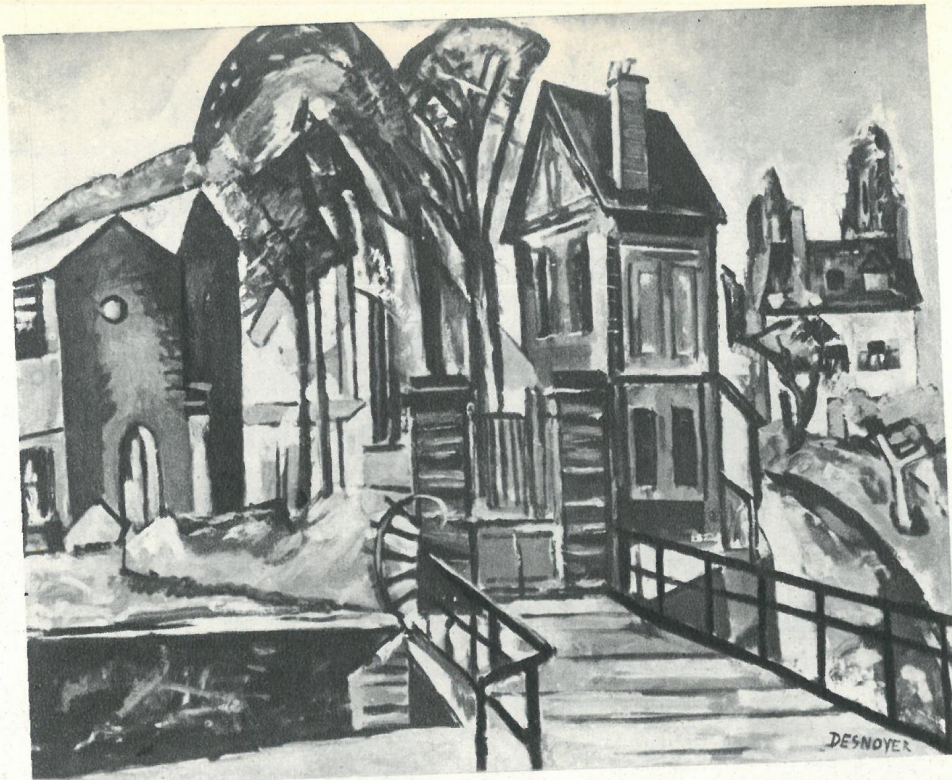
Zasadniczy wpływ na formowanie się postawy ideo-

logicznej artystów francuskich wywarło historyczne przemówienie Laurent Casanovy wygłoszone na XI Kongresie K. P. F. w 1947 roku. Określało ono wyraźnie stanowisko partii w stosunku do zagadnień twórczości artystycznej, wzywało do przywrócenia sztuce jej funkcji służenia narodowi i kształtowania świadomości społecznej. Wskazując na wzajemną zależność sztuki i polityki, na potrzebę powiązania teorii z praktyką, twórczości artystycznej z walką klasy robotniczej, Laurent Casanova powiedział:

„...Wmówiono im (artystom), że między sztuką a polityką istnieje zasadnicza rozbieżność. Uważają więc, że prawdziwa sztuka powinna wyprzedzać swą epokę, a funkcja jej nie może się ograniczać do codziennych potrzeb walki. Sztuka winna iść własną drogą po stromych stokach, nieosiągalnych jeszcze dla mas.

Zdarza się istotnie tytanom myśli, wybiegającym wzrokiem daleko naprzód, że to co widzą jest z trudem dostrzegalne dla tych, którzy pragną iść za nimi.

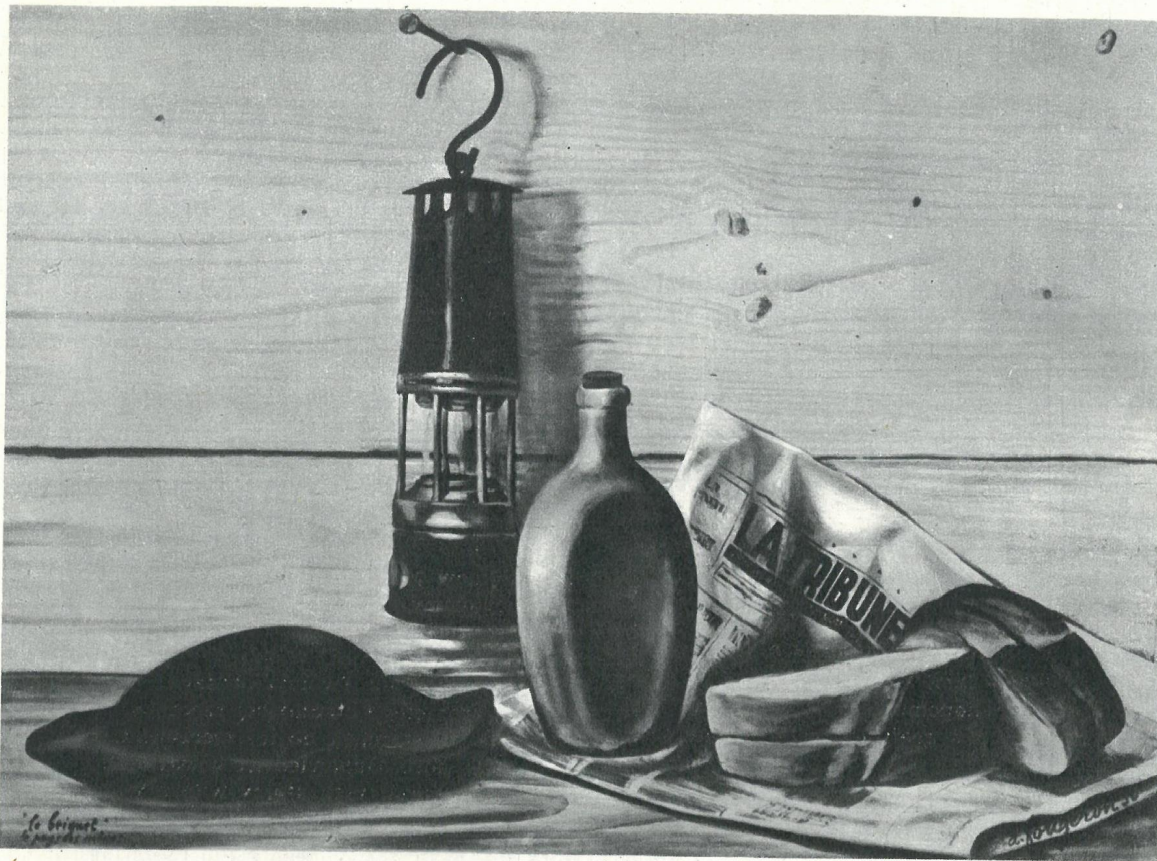
Wiedzą o tym komuniści, których zasadą jest walka na czele mas i nierezygnowanie z wartości, które pragną osiągnąć. Nie zarzucą oni nikomu, że wybiega myślą naprzód lub że w postępowaniu swym kieruje się troską o przyszłość.



F. DESNOYER. Fabryka. Olej



F. LEGER. Na budowie. Olej



A. FOUGERON. Trybuna górnika. Olej



M. A. LANSIAUX. Pochód pierwszomajowy. Olej

Lecz wyprzedzanie swego czasu nie jest monopolem pewnego tylko rodzaju sztuki, a brnięcie w codziennej rzeczywistości — właściwością pewnej tylko formy polityki.

Istnieje sztuka, która grzęźnie w codziennej rzeczywistości nawet we wczorajszej.

To sztuka reakcyjna.

Istnieje polityka, która wyprzedza swoją epokę, gdyż jest polityką postępu.

To polityka komunistyczna.

Podobnie jak istnieje reakcyjna polityka, istnieje też reakcyjna sztuka.

Obie są ze sobą zgodne, gdyż obie stosują reakcyjne prawidła burżuazji.

Istnieje sztuka postępową, podobnie jak istnieje polityka postępową.

Obie są ze sobą zgodne, gdyż obie wychodzą z zasadniczego założenia, zgodnego z prawami rozwoju historycznego.

Jakaż to sztuka?

Naszym zdaniem, sztuka ta winna się opierać na kilku prostych przesłankach, od których zależy prawdziwa swoboda artysty. Mam na myśli możliwość tworzenia i swobodę wypowiedziania się.

— Najpierw chęć dopomożenia ludowi w jego świadomości i pomoc w realizacji celów, które sobie stawia.

Oznacza to praktyczną współpracę z ludem.

— Następnie uczciwe poszukiwanie wartości kulturalnych, właściwych naszej epoce i naszemu krajowi.

Oznacza to obiektywne wypowiedzianie myśli.

— Wreszcie poczucie osobistej odpowiedzialności przed ludem.“...

Tworzyć dzieła, które mobilizowałyby masy narodu i kształtowały ich świadomość społeczną, a więc dzieła głęboko ideowe w treści i realistyczne w formie — oto cel jaki wyznaczili sobie postępowi artyści.

Jednym z pierwszych przejawów tak pojętej twórczości był obraz André Fougerona „Paryżanki na targu“ wystawiony w Salonie Jesiennym 1948 r. Fougeron, znany malarz francuski, laureat nagrody państwowej zerwał ze swą dotychczasową „manierą“ malowania, stworzył dzieło przemawiające nie tylko zrozumiałym dla wszystkich językiem, ale spełniające — po przez odsłonięcie wycinka rzeczywistości „zmarshalizowanej“ Francji — ściśle określoną funkcję społeczną. Odważne wystąpienie Fougerona było początkiem wielkich przemian w malarstwie francuskim. Wszyscy prawdziwi artyści, a jest ich większość, opierają dziś swą twórczość na realistycznych przesłankach odzwierciedlania życia.

Zwrot do realizmu wyrażający się przede wszystkim w podejmowaniu aktualnej tematyki i nadaniu jej czytelnej formy wydaje się być najbardziej charakterystyczną cechą obecnego etapu rozwojowego plastyki francuskiej. Fakt ten w dzisiejszej sytuacji posiada specjalne znaczenie. Tworzyć obrazy czytelne, o tematyce zaczerpniętej z otaczającej rzeczywistości, znaczy określić swój stosunek do tej rzeczywistości. Znaczy dokonać wyboru. Odpowiedzieć wyraźnie tak albo nie. Jeśli są jeszcze artyści, którzy wierzą w autonomiczne życie sztuki, w jej niezależność od polityki, którzy w szczerą chęć służenia dobru nie dostrzegają, że służą złu, to przyczyną tego stanu rzeczy jest między innymi brak odwagi powzięcia decyzji, brak odwagi



J. MILHAU. Maurice Thorez wraca do zdrowia. Olej



G. SINGER. 14 lutego 1950 r. w Nicei. Olej

wyjścia na zewnątrz własnej pracowni, spojrzenia na świat i zaczerpnięcia szerokiego oddechu.

Artyści ci idą boczną uliczką życia. Nie mają odwagi wstąpić na jego główną arterię.

*

„Nie, malarstwo nie jest stworzone, aby zdobyć apartamenty. Jest to oręż w wojnie zaczepnej i obronnej przeciw wrogowi“. To są słowa Pabla Picassa. Ilustracją ich jest obraz „Masakra na Korei“. Obraz znajdował się w Zachęcie i wzbudził chyba największe zainteresowanie na Wystawie Współczesnej Plastyki Francuskiej. Nazwisko autora „Guerniki“ i „Golębia Pokoju“, laureata Wielkiej Nagrody Pokojowej, znane jest w Polsce każdemu człowiekowi.

Obraz przykuwał uwagę zawartym w nim olbrzymim ładunkiem emocjonalnym osiągniętym najlapi-darniejszymi ze środków przebogatego warsztatu malarza. Wizja bestialskiej zbrodni dokonywanej na bezbronnych kobietach koreańskich przez zamaskowanych potworów — bardziej maszyn niż ludzi budzi grozę, ostrzega. Jasność założenia kompozycyjnego polegającego na skontrastowaniu dwóch grup postaci jeszcze bardziej podkreśla myśl przewodnią obrazu. To dwa odmienne światy — pokoju i wojny.

Nie ma tu fabuły i nie ma narracji. Picasso nie ukazuje jakiegokolwiek ściśle określonego miejsca i czasu egzekucji, jak to uczynił Goya w „Rozstrzelaniu pow-

stańców madryckich“. „Masakra na Korei“ jest niejako uogólnieniem, syntezą straszliwej rzeczywistości wojennej z jej charakterystyczną cechą bezprawia i zbrodni. W tym obrazie podobnie jak w „Guernice“ wszystko od początku do końca jest symbolem, artystyczną przenośnią. Chociaż w porównaniu z „Guerniką“ Picasso posłużył się symbolami bardziej zrozumiałymi, czytelnymi — to jednak „Masakra na Korei“ wzbudzić może wątpliwości u widza, który pragnąłby, aby obraz zamiast wymaganych, zakutych w zbroję bezimiennych oprawców oskarżał bardziej wyraźnie, mniej symbolicznie żołdaków amerykańskich. Jakże by jednak nie były zastrzeżenia w stosunku do tego obrazu — demaskatorska, głęboko ideowa treść stawia go w szeregach dzieł tych wszystkich artystów, którzy całą potęgą twórczych indywidualności walczyli i walczą o prawdę i szczęście ludzi.

Wraz z Pabłem Picassom umiłowaniu prawdy i pokoju poświęcają swą twórczość Henri Matisse — wielki „ogrodnik francuski“, jak go nazywa Aragon i Fernand Leger, o którym mówił Apollinaire jako o jednym z tych „którzy pierwsi poddali się radośnie instynktowi cywilizacji swego czasu“.

Obraz Legera „Na budowie“ przez swą dekoracyjność i bardzo osobistą interpretację podjętego przez autora tematu wzbudził u nas nie tylko duże zainteresowanie, ale i spowodował liczne dyskusje. Byłem świadkiem jednej z takich dyskusji. Chodziło



P. REBEYROLLE. *Martwa natura. Olej*

o funkcję społeczną. Zdaniem przygodnych komentatorów obraz Legera wyróżniał się na wystawie przede wszystkim odwagą kompozycji i harmonią w rozłożeniu akcentów kolorystycznych — nie ukazywał natomiast prawdziwej sytuacji na budowie. Schematyzm przedstawionej akcji, fragmentów rusztowania i poniekąd samych postaci wprowadził rozdźwięk między treść a formę, odbierając przez to dziełu możliwość pełnienia mobilizującej funkcji społecznej. Wydaje mi się, że w dużym stopniu słuszne jest takie stanowisko. Słuszne napewno w świetle przemian, które dokonały się u nas. W warunkach rzeczywistości francuskiej — państwa silnie klasowo zróżnicowanego, sprawa ta wygląda jednak nieco inaczej. Sam fakt podjęcia tematu robotniczego przez znanego powszechnie i cieszącego się olbrzymim autorytetem malarza ma duże znaczenie. Obraz Legera oddziałuje we Francji niewątpliwie pozytywnie w sensie społecznym na ściśle określone środowisko, na wszystkich licznych naśladowców malarza. Wydaje się, że w stosunku do tego ściśle określonego środowiska obraz ten spełnia na obecnym etapie funkcję, której być może nie spełniłoby żadne inne dzieło. Na wystawie było więcej takich obrazów. Wystarczy wymienić choćby płótno G. Bauquiera — „Dokerzy” — namalowane w podobnych normach estetycznych i któremu można by postawić podobne zarzuty co dziełu Legera. A przecież znalazło się ono wśród tych siedmiu obrazów, które policja usunęła w skandaliczny sposób z Salonu Jesiennego.

Nie można zapominać o różnicy etapów walki klasowej u nas — w warunkach zwycięskiego budowania socjalizmu, i we Francji — w warunkach wzmagającego się imperialistycznego ucisku. Nie można oceniać dzieła sztuki w oderwaniu od specyficznych warunków i środowiska, które je wytworzyło i na które ono oddziałuje.

*

Dzieła zgromadzone na wystawie stanowiły przegląd tej sztuki francuskiej, która pulsuje życiem i bu-

dzi nadzieję. Taką sztukę widzieliśmy u wielu malarzy, którzy nie rezygnując z dotychczasowego warsztatu twórczego, nie rozstając się z właściwym sobie osobistym stylem podejmują przecież tematykę codziennego życia, inspirowaną się pięknem otaczającego świata. Desnoyer, Gromaire, Despierre, Límouse, Orazio Orazi i kilku innych przekazują swe obserwacje z właściwą im dyscypliną formy i bogactwem koloru. W twórczości ich troska o wartości ściśle formalne często jednak dominuje nad troską o przekazywane treści. Ambicja malarza przeważa nad ambicją obserwatora. Prawda przenika do obrazu przez filtr malarskich przyzwyczajęń wyniesionych z dogmatycznego przejęcia zasad artystycznej mody początku wieku. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest rozpowszechniona jeszcze wśród wielu twórców obawa przed tzw. „literaturą” w obrazie. O jakąż tu „literaturę” chodzi? W języku burżuazyjnych estetów „literatura” to wszystko to co sprawia, że obraz przemawia zrozumiałym językiem ukazując zjawiska wpływające z rzeczywistości. Każdy więc obraz o za-czerpniętej z życia tematyce, a już najbardziej o tematyce społecznej jest dla nich „literaturą”. Jasne jest też, że krytyka reakcyjna czyni wszystko, aby utrzymać artystów z dala od tak pojętej „literatury”. Co raz mniej jednak jej się to udaje. Irrealistyczna zasada „kłamać, by wyraźniej mówić prawdę”, która przyczyniła się znacznie do zamydlenia oczu — również traci coraz bardziej na ważności jako sprzeczna z tradycyjnym „bon sens” francuskim.

Wielu artystów młodego pokolenia w poszukiwaniu obiektywnej prawdy skierowało swą twórczość na tory poważnych studiów. Rebeyrolle i Thompson w swych martwych naturach, de Gallard w pejzażu przedmieścia paryskiego Vanves — wykazują nie tylko liczne cnoty prawdziwych malarzy, ale nie tracąc nic ze swej indywidualności twórczej zbliżają się szybkimi krokami ku sednu zagadnienia, które leży w odkrywczym ukazywaniu rzeczywistości. Nie podejmują oni jeszcze tematyki społecznej w pełnym tego słowa znaczeniu. Osiągając jednak umiejętność

realistycznego widzenia i odtwarzania mogą mieć pewność wykonania zadań, które podyktuje im własne sumienie.

Inny młody malarz André Minaux dysponujący niewątpliwym talentem, ukazał na wystawie obraz, który jest doskonałym przykładem ilustrującym zgubne oddziaływanie wstecznych burżuazyjnych kierunków filozoficznych na psychikę twórców. Cztery postacie dziewcząt z wyrazem rozpaczliwej melancholii na twarzach zamknięte są w nieokreślonej przestrzeni. Wszystko tchnie goryczą i pesymizmem. Surowość kolorytu potęguje jeszcze bardziej tę atmosferę obrazu. Owa egzystencjalistyczna beznadziejność, w której imieniu przemawia Minaux jest najbardziej obca naszym twórcom, którzy ukazują ludzi budujących szczęśliwe, socjalistyczne społeczeństwo.

Przykładem jeszcze innej twórczości jest obraz Bernarda Lorjou — „Konferencja”. Lorjou posługuje się często alegorycznymi zestawieniami postaci i przedmiotów. Podróż do Hiszpanii w 1931 roku pozwoliła mu zetknąć się z dziełami Goyi i El Greco, którzy odtąd stali się dla niego nauczycielami i mistrzami. W ubiegłym roku Lorjou wykonał cykl litografii: „Różne wydarzenia wieku atomowego” piętnując w nich zakłamanie i panikę ginącego, starożytności. Niezwykła ekspresja i wyjątkowa siła przekonywania zawarta w tych litografiach stawiają Bernarda Lorjou w szeregu wybitnych kontynuatorów dzieła Goyi — jego „Kapryśów” i „Okropności wojny”.

„Konferencja” jest alegoryczną satyrą na dzisiejszą dyplomację. „Marianne” — symbolizująca Francję — prowadzi dwóch uwodzicieli, wyfraczonych polityków, przybranych jeden w maskę świni, drugi — osła. Bogata gama kolorystyczna uwydatnia komizm przedstawianej sceny, czyniąc ten obraz jeszcze bardziej atrakcyjnym, jeszcze bardziej przyciągającym oczy widza. „Konferencja” wystawiona była w Paryżu w czasie trwania sesji O. N. Z. Czy spełniła swoje zadanie? Wydaje się, że tak, choć można by zarzucić Lorjou, że obraz jego nie mobilizuje, nie wywołuje wiary we własne siły, nie ukazuje drogi wyjścia z trudnej sytuacji. Intencją autora była satyra. I w tym sensie Lorjou cel swój osiągnął.

„Realizm wynika z potrzeby wyjaśnienia spraw i uczestniczenia w walce dla poparcia problemów społecznych, które mamy do rozstrzygnięcia. Realizm demontuje, analizuje, ujawnia, usprawiedliwia, oskarża, budzi entuzjazm, gniew i radość. Oto dlaczego jest on bronią” — pisał jeszcze w 1948 roku Boris Taslitzky. Że realizm jest bronią i to bronią groźną, wykazały ostatnie wydarzenia we Francji poczynając od usunięcia przez policję siedmiu obrazów z Salonu Jesiennego, skończywszy na brutalnym zniszczeniu dwóch rzeźb wystawionych w Muzeum Rodina, z których jedna Georges Salendre'a przedstawiała popiersie Henri Martina, druga — Jean Damiano — „Odpowiedź robotnika”. Cztery z obrazów usuniętych przez policję w „wolnym” Paryżu znalazły się wśród wielu innych dzieł na wystawie w Warszawie.

Nie trudno domyśleć się przyczyny prześladowań. Jest nią wyraźne opowiadanie się artystów po stronie klasy robotniczej, konsekwentnie wyrażone w treści i w formie obrazu Anny Marii Lansiaux przedstawiającego pochod pierwszomajowy, obrazu Jean Milhau, w którym autor ukazuje radość ludu paryskiego po otrzymaniu wiadomości, że Maurice Thorez czuje się lepiej, czy wreszcie w pracy Gerarda Singera obrazującej pamiętny dzień 10 lutego 1950 r. w Nicei, kiedy



B. LORJOU. Konferencja. Olej



E. PIGNON. Górnicy. Olej

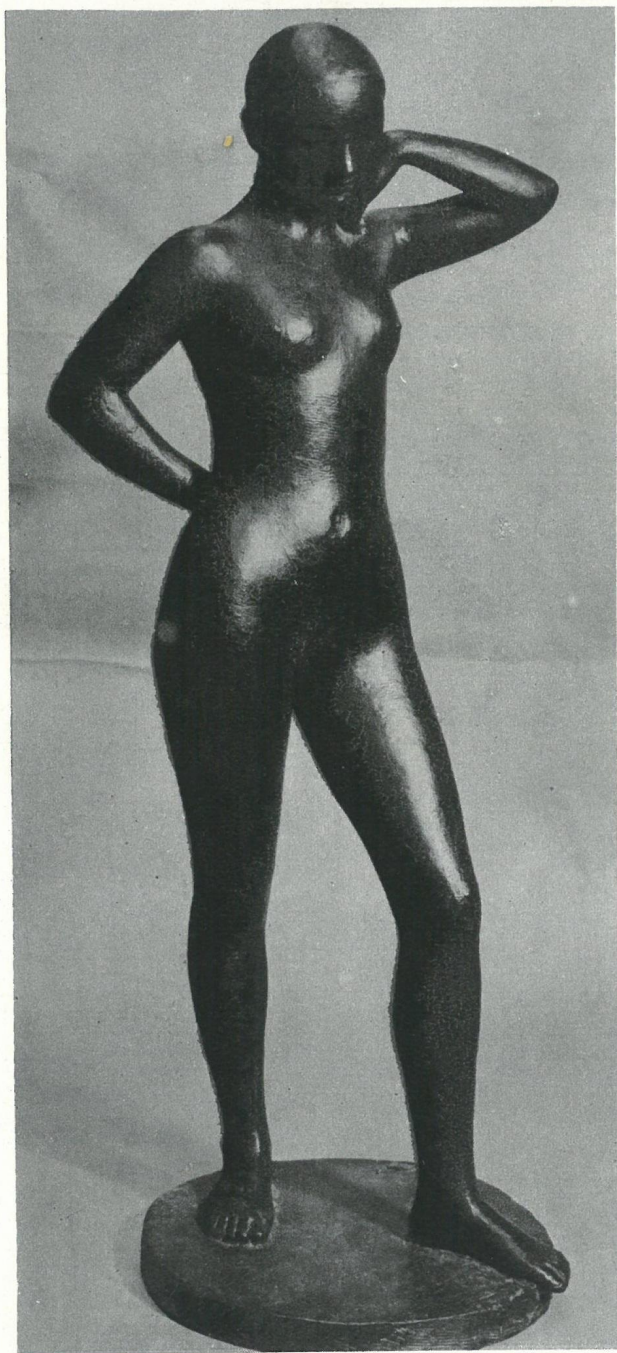
to ludność miasta w spontanicznym odruchu wrzuciła do morza wyladowaną z amerykańskiego statku skrzynię z częściami „V 2”.

Obraz Singera, 23-letniego malarza, najmłodszego z uczestników wystawy, należał do tych dzieł, które cieszyły się wyjątkowym uznaniem wśród zwiedzających. Zawdzięczać to należy autentyczności i prawdzie w nim zawartej. Obraz jest dziełem dojrzałego już artysty, który umie posługiwać się całą złożonością malarskiego warsztatu. Dzieło to nie jest jednak wolne od błędów. Wystarczy choćby wspomnieć o przeładowaniu kompozycyjnym, czy pomieszaniu planów, czy wreszcie o braku bardziej zróżnicowanej, bardziej pogłębionej charakterystyki psychologicznej przedstawionych postaci. Wszyst-

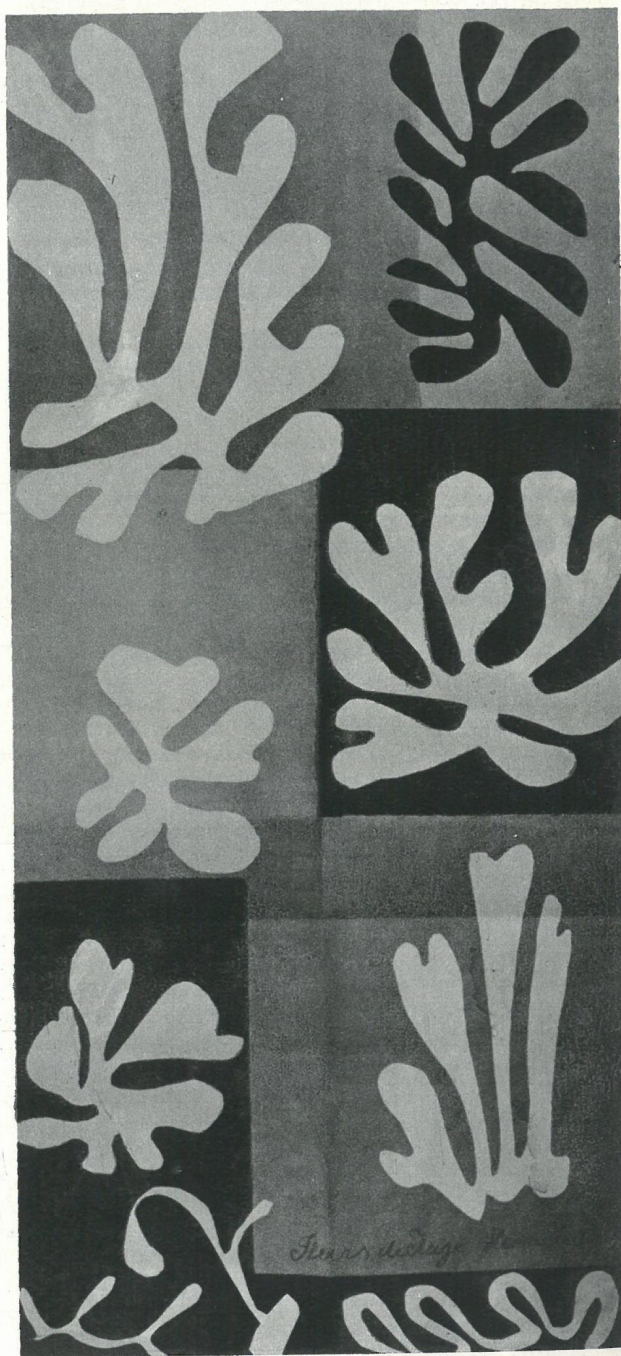
kie te usterki w małym tylko stopniu przytłumiają nad wyraz silne oddziaływanie obrazu. Tłum robotników jest tu rzeczywiście w akcji. Powiewa nad nim trójkolorowy sztandar trzymany ręką nicejskiego gavroche'a. Sztandar płonie delikatną, barwną plamą stanowiąc jedyny silniejszy akcent kolorystyczny obrazu. Na nim opierają się oczy widza. On jest symbolem walki narodowej.

Singer nawiązuje w swym malarstwie do rewolucyjnej tradycji sztuki francuskiej pierwszej połowy XIX wieku. David twórca wielkich obrazów historycznych wydaje się być dla niego mistrzem, od którego uczyć się można dokładności rysunku, umiaru kolorytu, rygorów kompozycji, siły wyrazu.

Do realistycznej tradycji malarstwa francuskiego



M. GIMOND. Młoda dziewczyna. Brąz



H. MATISSE. Kompozycja z kwiatami



M. SAINT-SAENS. Tezeusz i Minotaur. Tkanina



J. PICART LE DOUX. Winogrona. Tkanina

nawiązują w mniej lub więcej widoczny sposób wszyscy postępowi twórcy podejmujący tematykę społeczną. „Wieczór w izbie” — Jean Amblarda przywodzi na myśl pełne wiejskiej ciszy, rodzajowe obrazy braci Le Nain. W „Trybunie górnika” — jednym z trzech obrazów André Fougerona — nie trudno odnaleźć tradycję realistycznych martwych natur Chardina. Fougeron idzie jednak dalej. Jego martwa natura przestaje być obrazem „apolitycznym”. Przedmioty codziennego użytku górnika: lampka kopalniana, manierka, kapelusz oraz dwie pajdy chleba owinięte w „Trybunę” — każą myśleć o ich właścicielu, o jego pracy i trudnych warunkach bytu.

Dwa pozostałe obrazy Fougerona to — za kolorowe i zbyt daleko posunięte w kierunku naturalistycznego uogólnienia płótno „Hold Marcelowi Cachin”, oraz dobry, pełen wyrazu portret Henri Martina przedstawionego za kratami celi więziennej. Postać Henri Martina zainspirowała wielu wybitnych artystów francuskich, którzy temu bohaterowi walki o pokój poświęcili szereg obrazów i rysunków. Na wystawie mieliśmy możliwość oglądać jeszcze jeden przekonujący jego portret pędzla Borisa Taslitzky'ego.

Życie francuskiego robotnika, jego praca i walka stały się przedmiotem zainteresowania malarzy tej miary co Laglenne, Gracies, Berberian, Rohner, Humblot, Dupont i Pignon. Ten ostatni, górnik z pochodzenia, od dawna pasjonował się sprawami człowieka pracy. Do jego rozpoczętego przed kilku laty

cyklu z życia górników dochodzą coraz to nowe obrazy. Pignon posiada niewątpliwie głęboką wiedzę i kulturę malarską, czego najlepszym przykładem był obraz eksponowany na wystawie. Postęp tego malarza w kierunku urealistycznienia warsztatu twórczego odbywa się jednak powoli na drodze długotrwałych studiów i przełamywań.

Odbiciem ciepłego, ludzkiego stosunku do życia i jego przejawów był obraz Mireille Mialhe „Zebranie komórki partyjnej” oraz pejzaże Venitiena. Twórczość tych artystów wypływa z ich ugruntowanego światopoglądu oraz z prosto i bezpretensjonalnie stawianych problemów malarskich.

Większość obrazów, które oglądaliśmy w Zachęcie stanowiły odbicie postępowej francuskiej myśli artystycznej w walce o przywrócenie sztuce jej właściwej roli służenia szczęściu człowieka.

Złożoność problematyki twórczej we Francji nosi specyficzne piętno ostrej walki klasowej. Echa tej walki znalazły oddźwięk w wielu obrazach, które niezależnie od częstych jeszcze braków warsztatowych, niezależnie od formalistycznych naleciałości potrafiły przekonywać zawartą w nich siłą uderzenia, namiętnością twórczą, gorącą wiarą w słuszność sprawy, a przede wszystkim czystością artystycznych intencji.



J. AMBLARD. Partyzantka. Rysunek