

## Od anarchicznej groteski do nowego realizmu

Obrazy pokazane w Zachęcie zaskakują nas swoim patosem i jaskrawością — tym więcej, że wystawia się porównanie z narysowanymi w sali sąsiedniej rysunkami Kulisiewicza, najwybitniejszego, być może, polskiego grafika współczesnego, który na niewielkich arkuszach papieru, operując kreską cienką i delikatną, bez jednego tonu barwnego poza białym i czarnym, pokazuje przecie wielkie tematy naszego czasu: gruz Warszawy, skomponowane nienagannie niby szych ruin Rzymu antycznego, portret Świerczewskiego spokojny i przejrzyisty jak rysunek Cloueta, partyzanta koreańskiego skradającego się z karabinem w rękę, ruchem niby w balecie, pięknym lecz poważnym.

Warsztat polskiego artysty wydaje się klasyczny w swej wstrzeźliwości, w porównaniu do niepokoju, rozmaitości, ruchliwości płócien wielkich i kolorowych, przysyłanych z Francji Dzieła te powstały w klimacie, który możemy sobie wymyślić, wspominając atmosferę lat 1930—34 u nas ostatni przed wojną okres żywotności lewicy artystycznej, zanim represje cenzury i policji nie zmusiły naszych intelektualistów do milczenia lub konspiracji. Oto np. meeting w „Mutualité”, sali związkowej, gdzie z reguły odbywają się zebrania lewicy: dwa plutony policji — trzydziestu agentów w mundurach — w postawie na „spocznij”, na przeciwległym chodniku; wewnątrz, w gestym dymie papierosowym (bo manifestacje takie trwają godzinami, by skorzystać z okazji, że otrzymano zezwolenie

zione dzieło sztuki: oto np. „Konferencja”, wielkie płótno, imitowane z Goyi czy Ensora, podpisane przez B. Lorjou, na którym ogląda my postać w masce świńskiej, w towarzystwie osła o zielonej głowie, żonglującego kulą ziemską wiszącą mu na nosie. Maszkary te prowadzą opierającą im się Mariannę — symbol Francji, która twarz zasłania czarnym sztandarem, trzymanym w rękę ruchem, jakim dama staroświecka „lorgnon” przykładła do oczu — co zapewne oznacza posepną przyszłość, gotowaną ojczyźnie przez dwa zwierzęce głowy potwory.

Bywa, że artysta rewolucyjny, umieszczony w społeczeństwie burżuazyjnym, posługuje się formami sztuki wytworzonymi przez kulturę mieszczańską, usiłując walkę z nią wyrazić jej własnym językiem, próbując znaleźć drogę do jej sumienia poprzez właściwy jej sposób patrzenia. Tak jest z Pablo Picasso, jednym z „wielkiej czwórki” malarzy awangardy. Gdy jednak Bonnard interesuje migotanie niezliczonych płam w otaczającym go pokoju, ogrodzie, pejzażu, rodzaj kolorystycznej kontemplacji przedmiotów najbliższych położonych i budzących zadowolenie z życia mieszczańskiego — gdy Matisse staje się „piewcą żyjącej czerwieni”, ośniewającej i ornamentalnej, gdy Braque stwarza „poematy na cześć martwej natury” „eleganckie, dziwne, lecz skonstruowane z rozmachem przezrzystym, w stałe poracających dwóch barwach „braque'owskich” — brązowej i czarnej — jeden Picasso wśród tej czołówki plastyki francuskiej naszego wieku podejmuje temat ludzki.

Najciekawsze będą dla nas na wystawie obrazy, wyrażające nową tendencję malarstwa postępowego; bo marksistowskie krytycy francuscy, zdając sobie sprawę z trudności, w jakiej znajduje się ta sztuka, zmuszona do kompromisów wobec gustu mieszczańskiego, czy nie dość sprecyzowana ideowo, by się od niego odzielić, albo celowo pozostająca na gruncie kultury burżuazyjnej, by z nią polemizować — krytycy francuscy, uważając ten etap rozwojowy za konieczny, starają się przecieć opracować inne zasady przyszłej ludowej plastyki. W dyskusjach tych spotykamy najczęściej trzy nazwiska klasyków francuskich: Chardina, Le Naina i Davida. Na wystawie widzimy próby zastosowania tradycji tych mistrzów odnowicielela „martwej natury”, twórcy portretu chłopskiego i wielkiego malarza scen historycznych.

Sława tych trzech artystów wiąże się z ruchem umysłowym, który przygotował Rewolucję Najbardziej „artystowską”, pograżony w problemy czysto malarskie, wydaje się Chardin; tymczasem rewolucyjną

wodę, lampka górnicza czarna i długą, zastępująca tu — kompozycyjnie — tradycyjną „butelkę” („Martwa natura tęskni do butelki, jako pod kreślenia całości” — pisał Cézanne). Wszystko to dobitne, wyraźne, bez półcięcia ani „mgły nastrojowej”, na tle nieheblowanej deski — przedmioty nieco większe niż w rzeczywistości, patetyczne, dumne „herby pracy”. Na innym obrazie (autor: F. Zambaux) oglądamy zawartość koszyka ubogiej gospodyni, która powróciła z targu: dwie ryby „makrele”, funt śliwek wysypujących się z papierowej torby, jaryny. Od tej martwej natury, umieszczonej na pierwszym planie, rozwija się cała scena: kobieta w czerwonym, ubogim swetrze, o twarzy zdecydowanej, siedzi za stołem, trzymając w rękę ołówek — przed nią notę i parę banknotów dwudziestofrankowych, oraz gazeta z wyraźnym tytułem: „Noues podatki na dobrobytanie”. Za nią kaffe czystej kuchenki, czajnik, młynek do kaw, wszystko ostro obrysowane, bez śladu tendencji do wzruszenia się — nawet odpychające, anty-estetyczne przez swoją suchą, płaską dokładność i jaskrawe barwy. Martwa natura, bez cienia kokieterii czy fałszywej stylizacji, została tu wyzyskana do zilustrowania społecznego zagadnienia społecznego; tytuł obrazu: Budżet.

Drugim klasykiem „wzorcowym” nowej sztuki jest Le Nain, wielki portrecista chłop francuskiego, jedytny malarz proletariatu, którego możemy przyjąć dziś bez zastrzeżeń. Nie ma on wspólnego z cukierkowatym pseudo-sentymentem Greuze'a, gdzie „lud” ubrany w ładnie się perkaliki i wstążeczki wylewa lzy namalowane „jak perełki”, wśród sytuacji upozowanych niby w teatrze altankowym: tacy słodcy kmiotkowie z operetki wzruszali zarówno mieszczańskich co szlachetkich klientów „salonów” tuż przed Rewolucją. Nie jest Le Nain podobny nawet do Teniersa, wiernego co prawda obserwatora obyczajów ludowych, ale z tendencją do rubasznej karykatury; chłop u Teniersa jest przede wszystkim zabawny, gdy pije, gra w karty szachrując, albo tańczy na podwórku, wywijając krótkimi nogami, nienajczęściej ubrany. Chłopi Le Naina są, przede wszystkim, ludźmi; malarz ten daje ich portrety wierne, wnikliwie, staranne, jakby miał księżniczki za model. Nie ukrywa on nędzy, ciemnoty chatup, lichoty łachmanów — ci którzy je noszą są wszakże godni, spokojni, poważni, kobieta zapraszająca do stołu, gdzie ledwie ke-



J. L. DAVID (1748 — 1825): Sabinki rozdzielają walczących



SINGER: Topienie broni w Nicei, (luty 1950)



mo oczywistego ubóstwa. Również czestników „na żywo”, jak ich widział w tym zdarzeniu historycznym — ilustrator Rewolucji i Ce-

mo oczywistego ubóstwa. Również czestników „na żywo”, jak ich widział w tym zdarzeniu historycznym — ilustrator Rewolucji i Ce-

AMBLARD: Wieczer w izbie



L. LE NAIN (1593 — 1648): Rodzina chłopska

władz, z trudem i rzadko udzielanej, zbity tłum robotników w beretach i pulowerach, młodzieńcy w swetrach wywinętych pod szyją (tak się „nosi” lewica francuska). Przedstawienie inscenizowane tu własnymi siłami, bywa nacechowane melancholią, tendencją anarchiczną, rewolucyjnością o tonie desperackim, jak np. grywana ostatnio na „meetingach” sztuka C. Odetsa, napisana jeszcze w r. 1932, w okresie „Wielkiego kryzysu”. Utwór to typowy dla epoki „rozpaczy ekonomicznej”, malujący w szeregu scen rozmaite wypadki fiaska życiowego, spowodowanego niedzą kapitalista, jest tu odrażająco karykaturalny, ma brzuch, złoty brelok i cygareto w zębach, walczący zaś z nim związkowcy taksówkarze (bo o nich traktuje dramat) nie zawsze są przedstawicielami proletariatu w naszym rozumieniu, i raczej przypominają, w swej przesadzonej rozpaczy tak zwanych „ratés”, wykołkońców, tych którym się nie powiodło. Sztuka taka typowa jest dla okresu walki rewolucyjnej, który u nas należy do przeszłości; jej jaskrawy patos, nierządno spazmatyczny, tłumaczy się sytuacją artysty, który wrażeń się musi pośpiesznie i dobitnie, niepewny ile mu minut zostało, zanim interwencja policji czy cenzury nie przerwie jego manifestu — który przemawia do audytorium czasem obcego czy wrogiemu, na tle warunków pomniejszających wagę jego głosu.

Na wystawie w Zachęcie oglądamy obrazy, mające za zadanie raczej zaskoczyć widza niż stworzyć skoń-

Raczej ludzki niż społeczny; plastyka jego wyraża rozpacz indywidualną. Sztuka ta inspiuje się poszukiwaniami formalnymi z okresu rosnącej rafinady i „detalizacji”, rozkładu na drobiny psychologiczne, charakterystycznego dla myśli mieszczańskiej ostatnich lat. Jednym z haseł „awangardy” tego okresu jest odtworzenie raczej „klimatu” przedmiotu malowanego niż jego obiektywnych cech. „Kubiści” przedstawiają nie temat zastępy w wybranej pozycji, ale ustalają zasadę, że rzeczy nigdy nie bywają nierucho- me, tylko są „odczuwane” i rozumiane na podstawie całej naszej wiedzy o nich w rozmaitych momentach — więc temat w kilku płaszczyznach jednocześnie, pokój z góry, z boku, i jego plan topograficzny, wszystko razem na jednym płótnie — „atmosfera” pokoju, „przeżycie” pokoju w całości; stąd u Picasso portrety, gdzie oglądamy zarazem twarz „en face” i z profilu, z nadmierną ilością oczu i organami dziwnie rozmieszczonymi, „głowa ze wszystkich stron” na jednym obrazie, jej „całość poeciowa”. Przez ujęcie takie podkreśla się wyjątkowość, jedność, niepowtarzalność widzenia, jakże ma artysta — jest ono jego własnością, nie dającą się imitować, ma zaś swe źródło we wrażliwości indywidualnej, odmiennej od odczuwania innych osób. Sztuka ta wyrasta więc z fundamentalnej zasady cywilizacji mieszczańskiej: z przeświadczenia o oddzielności jednostki.

Za pomocą środków, wytworzonych przez tę fałszywą zasadę filozoficz-

mieszczańską z końca wieku XVIII-ego uważał go za swego ideologa. Diderot pisał o nim entuzjastyczne recenzje. Nowość „martwych natur” Chardina polegała na tym, że wprowadził drobne przedmioty życia codziennego na płótno, poświęcone dotychczas tarczom z herbami szlacheckimi, spadom czy upozowanej malowniczo dziczyźnie. Zgładzonej na dworskim polowaniu Chardin uniknął też ostentacyjnej teatralności. Jaką miał „naturę” holenderskie: pokazał intymność drobiazgu. Swoim uczniom zabraniał malować figury gipsowe, czy beżpańskie mościeżne naszynie ustawiane na środku pracowni, kopiowane naraz przez kilkunastu elewów; artysta powinien przedstawiać własne rzeczy, do których ma stosunek uczuciowy. Obserwując przedmioty u Chardina, możemy domyślić się charakteru ich posiadacza: to pierwszy malarz własności, podkreślający prywatny związek między rzeczą a człowiekiem; stąd sympatia mieszczaństwa dla Chardina, w okresie gdy ta klasa, w starciu z ustawami feudalnymi, wywalcza sobie prawo posiadania i kulturowe jego godność i pozę. Chardin jest też prekursorem patrzenia „oddzielnego”, typowego dla indywidualizmu cywilizacji mieszczańskiej. Malarz przestaje traktować pejzaż jako „mapę”, gdzie umieszczone jest wszystko co wiadomo o temacie, cała dolina z miastem, cały plan dorzecza z portem — zaczyna on wyodrębnić szczegóły, wybiera fragmenty, „to co widać przed nosem”, rzeczy przeżyte, własne, z pozoru nieciekawe — rozwój tego patrzenia doprowadził do impresjonizmu.

Plastyki mieszczańscy po Chardinie rozwinęli jego ideę do mistycyzmu, np. Cézanne, który tak dalece wiązał się uczuciowo z przedmiotami, że stawały się dla niego symbolem świata; np. malując sławne „Jabłko na tacy”, widział w centralnym owocu środek krążenia całej rzeczywistości dookoła i chciał nadać mu tyle patosu, by widz popadł w kontemplację.

Krytyka lewicowa, odrzucając te zniekształcenia, powraca do pierwotnej zasady artysty, który zwykł przedmiot, narzędzie pracy, łyżkę, miarę, uczynił bohaterem dzieła malarzkiego, umiejąc odczytać z niej charakter człowieka, jego życie, jego kulturę. Chardin jest nauczycielem realizmu, poetą cywilizacji, rozumiejącym jej najprostszymi konkretem. Na naszej wystawie oglądamy kilka obrazów, których autorowie starają się wyciągnąć wnioski z tej wiedzy. Fougeron, najwybitniejszy dziś plastyk lewicy francuskiej, maluje „martwą naturę” proletariatu: cztery kawałki chleba, zawinięte w gazetę „La Tribune”, czapka z czarnego filcu, manierka blaszana na-

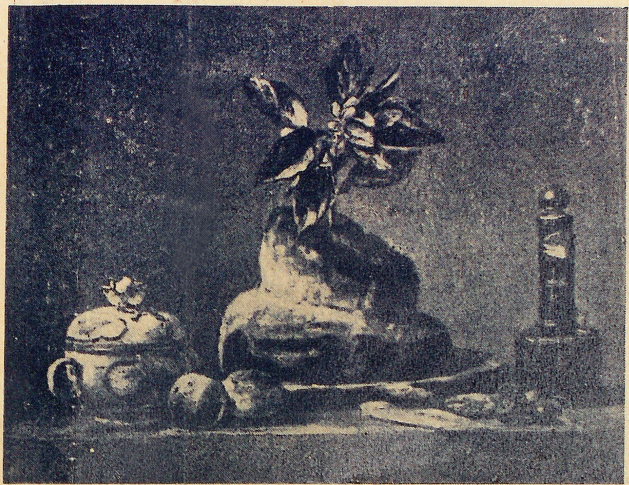
wał chleba leży i trochę watego winna, ma gest naturalny i prosty, warty przecie wielkiej ochmistrzyni u Velasqueza. Le Nain najwięcej wpłynął na nowe malarstwo, i na wystawie w Zachęcie oglądamy przeszło dziesiątek obrazów kontynuujących jego szkołę, z których najbliższy mistrzowi wydaje się „Wieczer w izbie” Amblarda, u którego dookoła stołu w chacie przy łuczycy, zgrupowali się mężczyźni reperujący grabie, rozmawiający, kobieta z robotą włóczkową w ręku, chłopiec dębujący w kawałku drzewa, wszyscy pogodni, spokojni, pełni wewnętrznej równowagi, mi-

wyżone są drzewem „okopconym ze starości, zbliża ten obraz do Le Naina. Inny olej charakterystyczny to „Niedzielne popołudnie” Graciosa, gdzie robotnik w świątecznym ubrańiu, wielki, pogodny, z uśmiechem na twarzy, prowadzi za rękę dziecko, w parku którego krzak i krzesło ogródkowe uzupełniają tę dużą, pionową kompozycję, utrzymaną graficznie w białym czarnym kolorze, ale pełną spokoju.

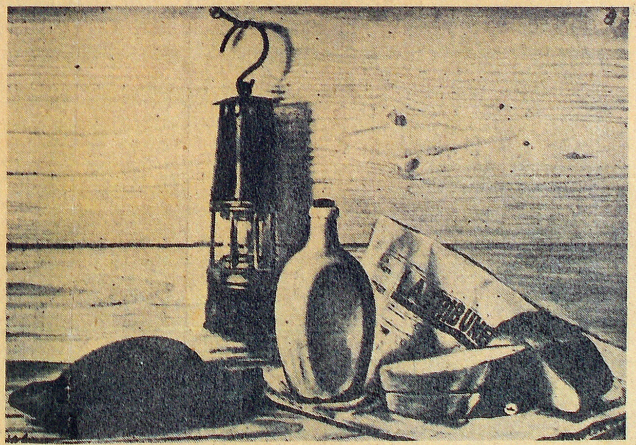
Trzeci wreszcie klasyk nowej szkoły, David, twórca wielkich obrazów aktualnych, autor „Przysięgi na sali gry w piłkę” i „Wyświecenia Napoleona”, gdzie notuje postaci u-

stawa — staje się wzorem dla malarzy, którzy podejmują temat współczesnej walki ludu francuskiego. Podobnie jak David malował Marata, „męczennika Rewolucji”, pokazanego „by obudzić litęść ludu”, gdy leży w wannie, zabity sztyletem porzuconym na podłodze obok pióra, które ledwie wypuścił z ręki, do ostatniej chwili życia broniąc swym piórem Rewolucji — tak samo dwaj członkowie lewicowej plastyki współczesni, Fougeron i Taslitzky, poświęcają wielkie płótna Henri Martinowi. Na obdwu bohater walki o pokój w Viet Namie jest sam, w ubranii więziennym — u Taslitzky’ego siedzi na ławie, u Fougerona widzimy go w celi zakratowanej, pośród czarnych ścian, z twarzą tylko oświetloną kregiem reflektora. Ciekawą kompozycją po linii „davidowskiej” jest największy na wystawie obraz Gerarda Singera „14 lutego 1950 w Nicei”: jest to jedno z płócien usuniętych przez policję z ostatniego „Salonu jesiennego”, wyobrażające zatopienie olbrzymiej skrzyni z bronią z napisem „V2”, przez tłum robotników portowych, gdzie mieszają się też dzieci, kobiety, z centralną figurą Murzyna pośrodku; jedni spychają ładunek do wody, inni podejmują kamienie, by bronić się przed atakującymi ich agentami. Na rozległym panoramie Lansiaux’a „Pochód 1-majowy”, tłum wyległ na bulwar, namalowany szeroko i dokładnie, z sztyldami, żaluzjami w oknach, kwiatami w doniczkach: to „bd Beaumarchais”, łączący Place de la Bastille i République — stała trasa pochodów robotniczych. Matka z dzieckiem, dziewczyna z kicią bzu, sztandary trójkolorowe; z boku przechodnie wrzucają datki do blaszanej puszki.

Mimo więc że na warszawskiej wystawie sprezentowano nienajświetniejsze dzieła współczesnego malarstwa francuskiego (np. z głośnego cyklu Fougerona „W krainie kopalń” pokazano nam tylko jeden, i to mniej ważny obraz „Martwą naturę górniczą”, oodobnie z Picasso, czy Marquetem, Matissem, Sisilem, reprezentowanymi tu po jednym szkicu „dla honoru”) — przegląd ten porwała nam się przede wszystkim w problemach francuskiej plastyki rewolucyjnej, jednej z „najbogatszych w świecie współczesnym (obok radzieckiej, chińskiej i meksykańskiej). Interesuje ona przez to, że kulturowe, zgodnie z tradycją swego narodu — malarstwo olejne, ustępujące gdzie indziej na rzecz ludowej grafiki czy monumentalnej mozaiki ściennej (w Meksyku). Jest to ciekawy przykład, jak sztuka postępuje wykorzystując doświadczenia artystyczne poprzedzającej ją cywilizacji.



J. B. CHARDIN: (1699 — 1779): Martwa natura („Podwieczorek“)



FOUGERON: Martwa natura górnicza.