

1913

1925

4 x IVZ Paris

Paris en quatre temps

1947

1972

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
»Zachęta«, Warszawa

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
Wydział Instrukcyjno-Organizacyjny
Plac Stanisława Mikołajewskiego 3
00-916 Warszawa
Tel. 27-83-09

ch

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
Wydział Instrukcyjno-Usługowy
Plac Stanisława Młachowskiego 3
00-916 Warszawa
Tel. 27-89-09

4 x Paryż
Paris en quatre temps

Redakcja katalogu

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou
Muzeum Sztuki w Łodzi

Redaktorzy

Urszula Czartoryska i Stanislas Zadora

współpraca: Claire Blanchon, Anne-Marie Hericourt, Krzysztof Jurecki,
Tania Klimoff, Teresa Koprowska, Lech Lechowicz,
Janina Ładnowska, Katarzyna Pawłowska-Horna, Geneviève Poisson

Układ graficzny katalogu i plakat wystawy

Jan Bokiewicz
Wojciech Freudenreich

Architekci wystawy

Jan Kosiński
Małgorzata Terlikowska

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie

4 x Paryż

Paris en quatre temps

Galeria Zachęta, Warszawa, Plac Małachowskiego 3
15 października 1986 – 12 stycznia 1987

Wystawa została zorganizowana ze strony francuskiej przez Narodowe Centrum Sztuki i Kultury Georges Pompidou i Francuskie Stowarzyszenie Działalności Artystycznej (A.F.A.A.), a ze strony polskiej przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, które składa podziękowania tym instytucjom, jak również Georges Pompidou Art and Culture Foundation, która przyczyniła się do realizacji katalogu wystawy

BIBLIOTEKA C.B.W.A.
Nr 3309

Komitet Honorowy

Jean-Bernard RAIMOND Minister Spraw Zagranicznych Republiki Francuskiej	Marian ORZECZOWSKI Minister Spraw Zagranicznych Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej
François LEOTARD Minister Kultury i Przekazu	Kazimierz ŻYGULSKI Minister Kultury i Sztuki
Louis JOXE Ambasador, Przewodniczący Francuskiego Stowarzyszenia Działalności Artystycznej	Bohdan SUCHODOLSKI Profesor Uniwersytetu Warszawskiego Przewodniczący Narodowej Rady Kultury
Claude HAREL Ambasador Francji w Polsce	Janusz STEFANOWICZ Ambasador Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej we Francji

Komitet Organizacyjny

Thierry de BEAUCE Dyrektor Generalny do Spraw współpracy kulturalnej, naukowej i technicznej w Ministerstwie Spraw Zagranicznych	Ryszard FRĄCKIEWICZ Dyrektor Departamentu Prasy, Współpracy Kulturalnej i Naukowej w Ministerstwie Spraw Zagranicznych
Michel BOYON Dyrektor Gabinetu Ministra Kultury i Przekazu	Marek KARNECKI Dyrektor Gabinetu Ministra Kultury i Sztuki
Jean MAHEU Przewodniczący Centrum Georges Pompidou	Mieczysław PTAŚNIK Dyrektor Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
Catherine CLEMENT Wicedyrektor, Kierownik Wydziału Wymiany Artystycznej i Kulturalnej w Ministerstwie Spraw Zagranicznych	Kazimierz JASZCZYK Dyrektor Departamentu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki
Jacques FAUVE Radca Kulturalny i Naukowy Ambasady Francji w Polsce	Tadeusz WEGNER Radca Minister Ambasady Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej we Francji
Gérard FONTAINE Sekretarz Generalny Francuskiego Stowarzyszenia Działalności Artystycznej	Jerzy PIĄTKOWSKI Wicedyrektor Departamentu Prasy, Współpracy Kulturalnej i Naukowej w Ministerstwie Spraw Zagranicznych
Yves MABIN Dyrektor Biura Sztuk Plastycznych w Ministerstwie Spraw Zagranicznych	Maciej KURKIEWICZ Dyrektor Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki

Komitet Koordynacyjny

Mieczysław Ptaśnik
Dyrektor Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie

Corinne Henry
Komisarz administracyjny /A.F.A.A./

Anna Midura
Departament Współpracy Kulturalnej z Zagranicą MK i S

Aleksandra Prokop
Aleksandra Kopydłowska
Helena Szustakowska
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie

Zespół polsko-francuski

Komisarze generalni

Dominique Bozo
Dyrektor Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej
/M.N.A.M./, Centrum Georges Pompidou

Ryszard Stanisławski
Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi

Komisarze

Serge Fauchereau
Jerzy Lisowski
Germain Viatte
Stanislas Zadora
współpraca: Claire Blanchon i Sylvie Muzas

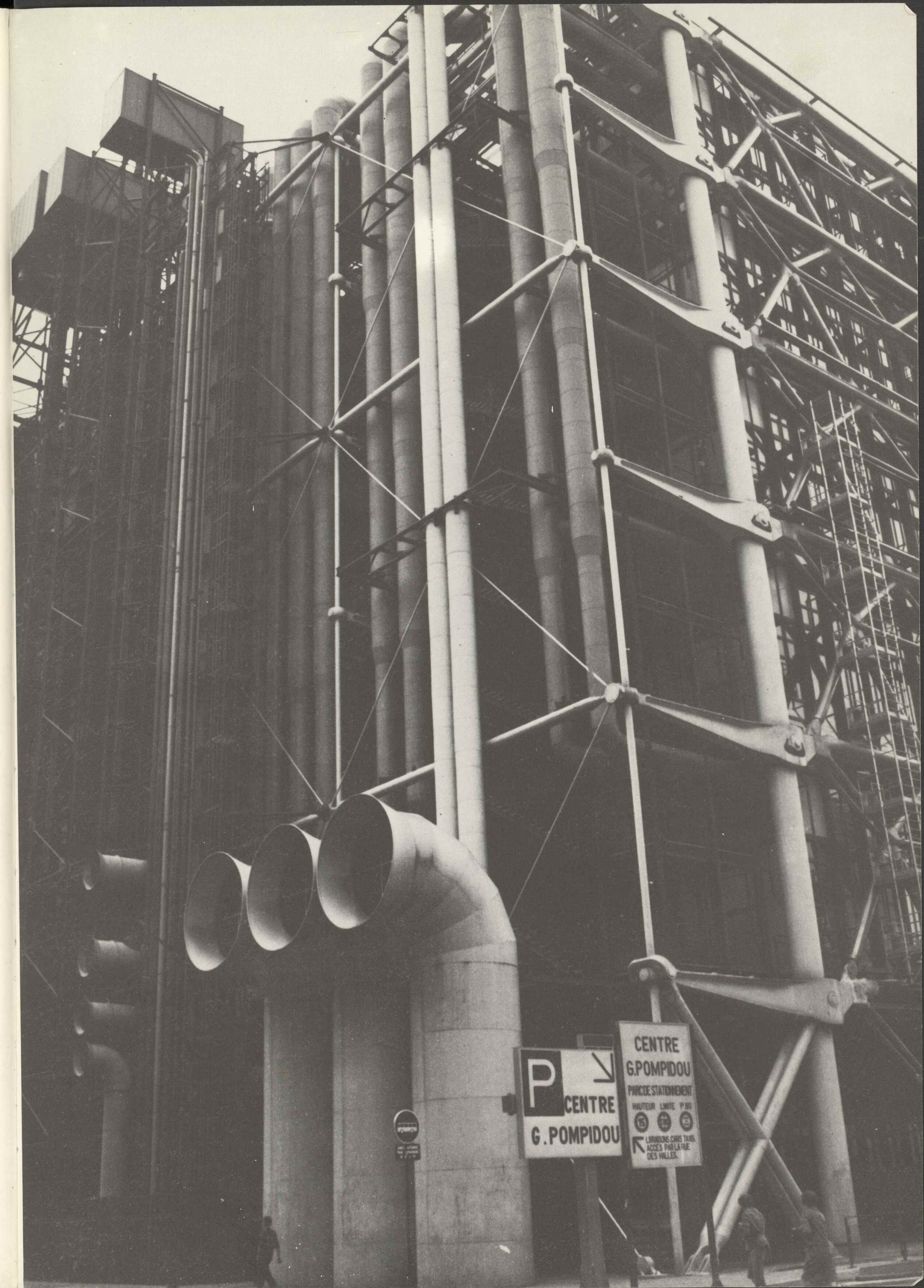
Komitet naukowy

Laurent Bayle
Marcel Bonnaud
François Burkhardt
Serge Fauchereau
Raymond Guidot
Jan Kłossowicz
Jerzy Lisowski
Michel Melot
Janusz Odrowąż-Pieniążek
Józef Patkowski
Mieczysław Porębski
Mieczysław Ptaśnik
Alain Sayag
Nicholas Snowman
Ryszard Stanisławski
Germain Viatte
Stanislas Zadora

Program filmowy i audiowizualny

Jean-Michel Bouhours
Gisèle Breteau
Jan Kłossowicz
Jean-Yves Laffont-Lozès

oraz
Cinemathèque Française, Paryż
FilMOTEKA Polska, Warszawa



Centrum Georges Pompidou, Paryż

Skoro wystawa *Présences Polonaises*, prezentowana w Centrum Georges Pompidou latem 1983 roku, skonstruowana była głównie wokół »ducha Łodzi« – tamtejsze Muzeum Sztuki odegrało ważną rolę w popularyzowaniu sztuki nowoczesnej w Polsce – jest rzeczą zrozumiałą, że odwzajemniając się w chwili opracowywania koncepcji wystawy sztuki francuskiej XX wieku, Centrum Georges Pompidou postanowiło, że wystawa zrealizowana będzie pod znakiem »ducha Paryża«. Tego Paryża, który będąc stolicą, stanowi zarazem mozaikę dzielnic, ognisk twórczości artystycznej, promieniujących przez całe trzy ćwierci naszego stulecia.

Montmartre w 1912, Montparnasse w 1925, Saint-Germain-des Prés w 1947, wreszcie dzielnice słynnych Hal i Beaubourg, gdzie w 1972 roku zaczęto wznosić Centrum Georges Pompidou, tworzą właśnie owe cztery historyczne miejsca, dziś już prawie mityczne przez to, że w XX wieku wycisnęły decydujące piętno na tak ważnym okresie historii sztuki i historii idei.

Zatem te »cztery momenty« będą ustalały rytm wystawy w Warszawie. Zaprezentują w całej różnorodności i bogactwie odmian wyrazu artystycznego panoramę życia kulturalnego Francji naszego stulecia. Wielodziałowość, podobnie jak to miało miejsce na wystawie *Présences Polonaises* – i jak to wynika z powołania Centrum Georges Pompidou – będzie cechą charakterystyczną wystawy, która pod polskim tytułem »4 razy Paryż« przedstawi nie tylko liczne arcydzieła sztuk plastycznych, wypożyczone z Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej i z innych wielkich muzeów francuskich, lecz także fotografie, plakaty, dokumenty literackie... Również w pewnej mierze architektura i urbanistyka, a także sztuka dekoracyjna, kinematografia i teatr znajdą w tym pokazie swe właściwe miejsce.

Pragnęliśmy gorąco, aby ta wystawa stała się dla publiczności polskiej nie tylko okazją do odkrycia czy do lepszego poznania życia kulturalnego Francji, lecz także, by została przyjęta jako gest braterstwa i przyjaźni wobec społeczności artystycznej w Polsce, z którą Francja zawsze miała w historii szczególnie uprzywilejowane i płodne związki. Wierność tej właśnie solidarności pragniemy tu przypomnieć.

Wystawa ta, zorganizowana zgodnie z programem wymiany kulturalnej pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową i Republiką Francuską, podpisanym 28 października 1983 r., nie mogłaby zostać zrealizowana bez skutecznego i stałego współdziałania Centralnego Biura Wystaw Artystycznych i nieustrudzonego zaangażowania Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Pragnę im tu wyrazić słowa mojego bardzo gorącego podziękowania.

Zakończyłbym wypowiadając życzenie: oby wystawa ta była nie tylko spojrzeniem w przeszłość, choćby to była i przeszłość nieodległa, lecz oby dla publiczności polskiej otworzyła drogę odnowionej przyjaźni z Francją.

Jean Maheu
Przewodniczący
Centrum Georges Pompidou

Międzynarodowa współpraca w różnych dziedzinach kultury, w tym także wymiana wystaw pomiędzy państwami lub ich wspólna organizacja, odgrywają szczególną rolę we współczesnym świecie. Taką rolę spełniło Centrum Georges Pompidou goszcząc w 1983 wystawę polską przygotowaną przez Muzeum Sztuki w Łodzi pod nazwą *Présences Polonaises*.

Obecnie, po trzech latach dalszej działalności polsko-francuskiego Komitetu Naukowego tej wystawy oraz pracy zespołu specjalistów, gościmy w Warszawie dużą, wielodziałową wystawę przygotowaną przez Centrum Georges Pompidou ze zbiorów Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej oraz innych muzeów i instytucji francuskich.

Wystawę tę, której nadano nazwę »4 x Paryż«, prezentujemy w salach Zachęty w czterdziestą rocznicę otwarcia wystawy sztuki francuskiej, która odbyła się w 1946 r. w ocalałym ze zniszczeń wojennych gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie. W okresie tych czterdziestu lat zaprezentowano w Polsce kilkadziesiąt wystaw z różnych dziedzin sztuki francuskiej. Były one eksponowane nie tylko w Warszawie, ale również w innych miastach Polski. Kilkanaście z tych wystaw odbyło się w Zachęcie, w której publiczność polska miała możliwość zapoznać się z francuskim malarstwem współczesnym (1952), tkaniną (1953), wzornictwem przemysłowym i architekturą (1964), plakatem (1965), rysunkiem (1982) i historią fotografii francuskiej (1983). Na przypomnienie zasługują również takie wystawy, jak »Paryskie Salony Jesienne« (1974) i *École de Paris* (1979).

Wystawa »4 x Paryż«, objęta programem wymiany kulturalnej pomiędzy Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Francuską, jest zatem kolejnym potwierdzeniem stałej współpracy w dziedzinie kultury i obecności sztuki francuskiej w naszym kraju.

Ranga artystyczna wystawy, wielodziałowość i kompleksowe przedstawienie problemów sztuki francuskiej skoncentrowanej w życiu artystycznym czterech dzielnic Paryża, stanowią o tym, że jest ona najbardziej znaczącym ogniwem wśród wszystkich dotychczasowych wystaw sztuki francuskiej dwudziestego wieku, zaprezentowanych społeczeństwu polskiemu.

Możemy zatem wyrazić przekonanie, że wystawa »4 x Paryż« nie tylko przybliży problemy kultury francuskiej naszemu społeczeństwu, wzbogaci wiedzę o niej, ale również wzbudzi należne jej zainteresowanie w kręgach środowisk twórczych oraz krytyki artystycznej.

Kierując słowa podziękowania pod adresem Centrum Georges Pompidou, jego Przewodniczącego Jeana Maheu, jak i wszystkich, którzy przyczynili się do organizacji wystawy i nadania jej kształtu artystycznego, pragnę wyrazić przekonanie, że wystawa »4 x Paryż« stanie się kolejnym krokiem w dalszym ożywieniu i rozwoju stosunków kulturalnych pomiędzy Polską a Francją, zgodnie z tradycją przyjaźni łączącej nasze kraje.

Mieczysław Ptaśnik
Dyrektor Centralnego Biura
Wystaw Artystycznych

Po wystawie *Présences Polonaises*, zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi w Centrum Georges Pompidou, która wywarła wielkie wrażenie i odniosła wiadomy sukces, Muzeum Narodowe Sztuki Nowoczesnej nie mogło odmówić usilnej prośbie polskich przyjaciół, by przygotować dla nich wystawę mającą za zadanie wyznaczyć, za pomocą paru słupów milowych, rozwój życia kulturalnego Francji od pierwszych lat dwudziestego wieku.

Ekspozycja *Présences Polonaises* była w pierwszym rzędzie wyrazem uznania dla Muzeum Sztuki w Łodzi, zrodzonego z utopijnej lecz jedynej w swym rodzaju, bo zrealizowanej, inicjatywy artystów z grupy »a.r.«. Ukazywała ona także, wokół tej grupy plastyków, ideologów i teoretyków, bogactwo zjawisk poetyckich, literackich i muzycznych.

Wystawa »4 x Paryż« – *Paris en quatre temps* – zaproponowana przez Germain Viatte'a i opracowana wspólnie z Ryszardem Stanisławskim, ma ambicję ukazania właściwych Paryżowi czterech sytuacji artystycznych, czterech punktów zwrotnych, które wszystkie związane są zadziwiająco z określoną topografią miasta, dzielnicami, gdzie mieszcili się pracownie i szumiały kawiarnie literackie – Montmartre, Montparnasse, Saint-Germain-des Prés, aż do lat sześćdziesiątych, które wyznaczają znany wszystkim punkt zwrotny, rozłam i rozproszenie.

Wystawa ta oczywiście tylko w części odtwarza te sytuacje i konteksty ich międzynarodowych uwarunkowań. Wydało się jednak organizatorom, że miast raz jeszcze prezentować licznymi płótnami kilku najwybitniejszych twórców *École de Paris*, ciekawiej będzie pokazać bogactwo i różnorodność tych paryskich sytuacji.

Tak więc ofiarowujemy dziś polskiej publiczności wystawę zupełnie wyjątkową ze względu na jej doniosłość oraz różnorodność prezentowanych na niej dzieł i twórców. Niechże zwiedzający zechcą w niej dostrzec przesłanie przyjaźni i solidarności, bo w rzeczy samej bezprecedensowy wysiłek Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej, które wyzbywa się na tak długo tak wielu ze swych arcydzieł, był nam po prostu »narzucony« przez szlachetny zapal jednego człowieka i jednego zespołu ludzi, którzy często wydawali się lepiej od nas oceniać wagę pewnych momentów naszego życia kulturalnego i tego, co stanowiło o jego płodności dzięki konfrontacjom międzynarodowym i wymianie intelektualnej.

Ryszard Stanisławski był dla nas zawsze entuzjastycznym i żarliwym partnerem, ciekawym i wymagającym, jakim zapamiętaliśmy go z okresu przygotowywania wystawy *Présences Polonaises*. To dlatego, że jak już powiedziałem, – w Łodzi zachował się ten duch otwarcia i życzliwości, niezależności i wolności, duch, który staramy się u nas także utrzymać wbrew wszelkiej biurokracji i naciskom – projekt nasz mógł zostać urzeczywistniony. Chciałbym na końcu powtórzyć jeszcze wszystkim naszym polskim partnerom, jak i wszystkim tym, którzy uczestniczyli w tworzeniu wystawy »4 x Paryż«, jak wysoko oceniamy jakość naszej współpracy i wspólną wolę realizacji tego projektu.

Niechże także pan Mieczysław Ptaśnik, dyrektor Zachęty, który tak pięknie nas dziś przyjmuje, znajdzie tu słowa szczególnej naszej wdzięczności.

Dominique Bozo

Żadna wystawa nie jest w stanie oddać pełnego obrazu sztuki zrodzonej we Francji w naszym stuleciu. Nie ma bowiem możliwości ogarnięcia całościowo tego bogactwa, na które składa się tak wiele wydarzeń i nurtów o pierwszorzędym znaczeniu: tu rodził się kubizm, po nim ruch dada i *art déco*, duchampowskie *ready mades*, corbusierowskie wizje »miasta promieniującego« surrealizm, różne odmiany sztuki figuratywnej i metaforycznej, inspirowane egzystencjalizmem malarstwo gestu, kolejne generacje twórczości abstrakcyjnej, kleinowska sztuka »niematerialnej wrażliwości malarskiej«, sztuka »nowego realizmu«, akcji i sztuka kontestująca – i tak wiele manifestów i programów, zawsze zaprzeczających poprzednim, pragnących przemawiać z pozycji postulatu nowatorstwa, z jakiegokolwiek strony by to było.

Tak więc, zmuszeni dokonać niezbędnego wyboru, pragnęliśmy skoncentrować uwagę na niektórych najbardziej żywiołowych zawirowaniach owej potężnej rzeki, wskazać na punkty wyjściowe głównych etapów jej przepływu, ukazać ich dramaturgię. Stąd cztery daty – 1913, 1925, 1947, 1972 – odpowiadające szczególnie widocznym punktom na sinusoidzie wykreślającej w czasie diagram natężeń i wzlotów artystycznego życia. Wokół tych dat skupiają się wydarzenia, o których można by powiedzieć, iż stanowią ilustrację tego, co najbardziej znamienne dla obrazu kultury francuskiej XX wieku. Chronologia ta, co ciekawsze, odpowiada zarazem charakterystycznym dla Paryża zmianom topografii życia artystycznego, sukcesywnym koncentracjom pracowni, kawiarni i kabaretów artystycznych: najpierw Montmartre, później Montparnasse, następnie Saint-Germain-des Prés. I wreszcie... jakże charakterystyczna zmiana – zanik »tamtego« stylu życia, czego wyrazem jest znamienna dla lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych indywidualizacja, czy wręcz atomizacja poszukiwań artystycznych z jednej strony i z drugiej – przeniesienie się publicznego życia sztuki w rejon Hal i Beaubourgu, gdzie na początku lat siedemdziesiątych rozebrano słynne hale targowe i położono fundamenty pod Centrum Sztuki i Kultury im. Georges Pompidou. Dzielnica ta przeżywa w ostatnim dziesięcioleciu – nie ze spontanicznej woli artystów, jak dotąd bywało – ogromny przypływ popularności, spektakularną akceptację ze strony publiczności, której tysięczne rzesze odwiedzają codziennie Centrum Pompidou i przy okazji dziesiątki galerii.

Te symboliczne przemieszczenia akcentów ruchu artystycznego są czymś więcej niż zmianą miejsca pracowni artystów, adresów galerii, księgarni, uczęszczanych kin i sal wystawowych. Są one pośrednio modelem aktualnej sytuacji artysty w społeczeństwie, artysty, który nie zawsze liczy na osiągnięcie stabilizacji za wszelką cenę, którego przeznaczeniem bywa często uniknięcie wątpliwego a łatwego prestiżu *grand-rue* – głównej ulicy.

Suwerenna społeczność artystyczna rozrasta się tu i ówdzie, według jej tylko znanego ukierunkowania. Zresztą nikt nie powiedziałby, że podobna bliska i intymna więź sąsiadka, jak za czasów kubizmu, łączyła artystów także w latach międzywojennych lub powojennych. Dziś wygląda to oczywiście inaczej i nie ma śladu po znamiennej dla Picassa i Braque'a pracy niemal na oczach partnera. Nie ma też śladu po oszałamiającym poczuciu więzi, łączącej poetów i artystów surrealizmu, które około 1925 roku zrodziło eseistykę Bretona oraz wiersze o malarzach Eluarda, a także atmosferę ich zbiorowych wystąpień. Nie ma też z drugiej strony krzepiącego uczucia spełniania pionierskiej wspólnej misji, jakie ożywiało – w tym samym roku 1925 – środowisko

Esprit Nouveau, czy parę lat później na przykład twórców zrzeszonych w grupie *Cercle et Carré*. Nie byłoby celowe porównywanie także obecnego rozproszenia ruchu artystycznego i indywidualnych »działek« twórczości – z takim zjawiskiem, jak znamienny dla lat 1945–1947 moment odnowy i rehabilitacji życia kulturalnego po wojnie i burzliwej konfrontacji nowo pojawiających się osobowości z artystami o prestiżu ustalonym przed wojną. Co więcej, także i data 1972, którą postużyliśmy się dla zakończenia kadencji tego pokazu, będąca także datą kontestowanej z furją wystawy w Grand Palais »Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji«, należy już do dość odległej przeszłości, ze swymi rozliczeniami po wydarzeniach z maja 1968 roku i z cechującym dorobek początku lat siedemdziesiątych nastrojem raczej podsumowania niż otwarcia konstruktywnych perspektyw.

Dzień dzisiejszy sztuki we Francji dzieli od tego czasu kilkunastoletni okres różnorodnych propozycji: od sztuki konceptualnej po widowiska *performance*, i od doświadczeń racjonalistycznych, technologicznych, po dzieła *environnement* i wreszcie po praktykę malarską »nowego ekspresjonizmu«. O tych to nowszych zjawiskach obecna wystawa nie informuje, jednakowoż należałoby o ich zaistnieniu pamiętać, aby uprzytomnić sobie, choćby po części, obraz rozwoju sztuki jako procesu ciągłego, wielowymiarowego, pełnego zrozumiałych i tym bardziej interesujących sprzeczności. Pamiętać o tym należy tym bardziej, że pojęcie postmodernizmu, tak nośne we współczesnej teorii sztuki, zakłada pluralizm, interdyscyplinarność, autokrytycyzm i zainteresowanie dla pozaartystycznych przejawów kultury, oraz zgoła wcale nie tylko estetyczną interpretację zjawisk artystycznych.

Epoka wokół daty 1913, wraz z jej porywającym, a tak silnie intelektualnym malarstwem kubistów i z towarzyszącym mu dziełem teoretyków kubizmu, jawi się jako czas heroicznej działalności wielu wybitnych indywidualności, od Apollinaire'a po Kahnweilera i od Picassa, Braque'a i Brancusiego po Jacquesa Copeau, twórcę koncepcji teatru nowoczesnego. Epoka ta każe widzieć w pracowni malarza i rzeźbiarza albo na »nagiej« scenie jakby wędrownego teatru *Vieux-Colombier* lub wreszcie w redakcji apollinaire'owskiego pisma *Les Soirées de Paris* – laboratorium nowego sposobu myślenia. Wówczas krytycy-poeci odważyli się mieć poczucie, że współtworzą epokę przelomową, co później miało być także – zapewne nierzadko iluzorycznym – przeświadczeniem niektórych następnych generacji krytyków. Także i wówczas podjęli oni po raz pierwszy trud wybiórczego dokonywania analizy sztuki minionej z punktu widzenia dokonującej się rewolucji artystycznej. Co do teoretyków kubizmu, perspektywa spuścizny Cézanne'a już wydawała się poniekąd odległa, niewiele bliższa niż ciekawe nauki płynące z poznania malarstwa prymitywnego, jak o tym przekonuje esej Jacques Rivière'a, zamieszczony wśród tekstów źródłowych niniejszego katalogu.

Epoka 1925 stanowiła widownię podziału wiodącego frontu kultury francuskiej jakby na dwa obozy, z których każdy zdawał się mieć wyraźne poczucie postannictwa. Popatrzmy. Cała ideologia surrealizmu rozpięta jest między zachętą do jednostkowej, wyjątkowej prawdy aktu twórczego, pochwałą indywidualności, a oczekiwaniem na nieuchronną masową »konwersję«, na gruntowne przeoranie umysłów, także przeciętnych, i spełnianiem misji historycznej. Z drugiej strony także o postannictwie, o jakichś lepszych perspektywach życia ludzkiego mówili, z pewnym poczuciem prawa wyłączności, zwolennicy puryzmu w malarstwie, funkcjonalizmu w architekturze, racjonalizmu w każdej użytkowej dziedzinie działalności. Takie dwie wyłączające się nawzajem koncepcje »optimum«, pod którym w tych dwóch grupach rozumiano zupełnie inną rzeczywistość, spełniały się z jednej strony na przykład w nieprzejednaniu Bretona, z drugiej – w marzeniach Le Corbusiera oraz w wierze Légera w misję malarstwa. Ale na uboczu stali wówczas dwaj inni artyści o wielkim, jak się miało okazać, znaczeniu: ironista i racjonalista, Marcel Duchamp i wizjoner teatru okrucieństwa – Antonin Artaud; być może między ich światopoglądami miała się rozegrać najdonioślejsza rozprawa.

Antonin Artaud – w skali życiowych sukcesów – miał pozostawać na uboczu także w roku 1947, roku poprzedzającym jego śmierć. To właśnie jego heroiczna walka, walka w odosobnieniu o zrównanie wymiaru sztuki i życia, w paroksyzmie cierpienia, otwierała perspektywę fascynującą artystów i filozofów pierwszego powojennego pięciolecia, ważną dla Giacomettiego, de Staëla, Wolsa – spośród artystów i dla Camusa, Sartre'a, Becketta – spośród pisarzy.

Pamiętać z drugiej strony należy także, jak silną we Francji falę sztuki zaangażowanej politycznie przyniosły czasy powojenne. Dla sztuki tej sędzią miało być środowisko najszerzego kręgu odbiorców; polemiki między programem zaangażowanego malarstwa figuratywnego i motywacjami sztuki abstrakcyjnej zajmują wiele miejsca w prasie roku 1947. Czas ten zarazem jest znamieny nie jeszcze dla apogeum malarstwa abstrakcyjnego, które miało nastąpić w latach pięćdziesiątych, gdy powrócił do działalności krytycznej teoretyk abstrakcji Michel Seuphor i gdy dojrżeli młodzi krytycy, tacy jak Michel Ragon, którzy mieli abstrakcji lirycznej wiernie towarzyszyć przez lata. Rok 1947 nie jest też jeszcze widownią dla ujawnienia się najostrej postulatów realizmu socjalistycznego, co miało nadejść za dwa, trzy lata. Jest raczej momentem zasłużonego już zapewne entuzjazmu środowiska artystycznego dla takich malarzy, jak Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier, Henri Michaux, entuzjazmu wyrażonego przez Sartre'a, Paulhana, Malraux i innych wybitnych intelektualistów epoki.

Zakwestionowanie niepodważalnej jeszcze przez dziesięciolecie pozycji sztuki abstrakcyjnej przyszło u progu lat sześćdziesiątych, głównie za sprawą ruchu tak zwanego »nowego realizmu«, sformułowanego i dynamicznie animowanego przez krytyka Pierre'a Restany; ruch ten przejawiał się w charyzmatycznej postaci Yves Kleina i absurdalnych spektaklach »cytatów« z rzeczywistości realizowanych przez Jean Tinguely'ego, Christo, Niki de Saint-Phalle czy Césara. Między końcem lat czterdziestych a początkiem lat siedemdziesiątych zbyt wiele się dokonało, licząc w tym także pozycję nurtu geometrycznego, reprezentowanego na przykład przez uczestników *Groupe de Recherches d'Art Visuel* – m.in. François Morelleta – aby móc sądzić, że na wystawie kilkanaście prac wyrazi choć w części obraz tej epoki. Tym bardziej, że właśnie przed początkiem lat siedemdziesiątych nastąpiło przesilenie w sferze świadomości młodych artystów, wynikające z ich moralnego uwikłania w sytuacji narastającej komercjalizacji sztuki i instytucjonalizacji jej rozpowszechniania.

Przesilenie to znajdowało swoje pośrednie odbicie wielokrotnie w ruchu wystawowym w samej Francji, polaryzując stanowiska artystów, wzmagając dyspozycje ich samych do uprawiania teorii sztuki – przykładem może tu być Daniel Buren – i wyostrzając ponadto polemiczny charakter krytycznych wystąpień. Wybór prac przedstawiony na obecnej wystawie może być, w stosunku do złożoności kreacji artystycznej około roku 1972, zaledwie zaznaczeniem ogólniejszego obrazu sztuki. Prace tu zebrane demonstrują jakże charakterystyczną rozpiętość poszukiwań: zainteresowanie dla zagadnień związanych z »organizacją przestrzeni«, z zastosowaniem nowoczesnych technologii, elementów światła i ruchu, kiedy indziej z ironicznym stosunkiem do przekazów mechanicznych lub do »gadżetów«; zdają się także sięgać tu i ówdzie do czegoś tak prywatnego, jak wspomnienie zapisane na kliszy fotograficznej, lub do czegoś tak agresywnego, jak malarski wizjonerski »reportaż«. Skala tych realizacji jest rozległa i sądzić można, że przy celowo demonstrowanej tu właściwości radykalnej opozycji względem siebie poszczególnych dzieł, uznane one zostaną za nośne propozycje, którymi przemawia do nas pluralistyczna sztuka tamtych lat.

Pluralizm sceny artystycznej Paryża wynika z założenia otwartości na energię, którą Paryżowi przynosi obecność, pośród artystów francuskich, także twórców pochodzących z różnych części Europy i świata. Przez to miasto, zatrzymując się na dłuższy lub krótszy pobyt, przewinęli się niemal wszyscy wybitni artyści naszych czasów. Nie brakło wśród nich Polaków, spośród których wielu zaznaczyło również swoją trwałą obecność w sztuce francuskiej. Problematyka wzajemnych związków w dziedzinie twórczości plastycznej, podobnie jak to ma miejsce na przykład w badaniach literackich, domagałaby się bliższego naświetlenia i przedstawienia.

Pewną liczbę dzieł na tę wystawę wypożyczyło Muzeum Sztuki w Łodzi, co jest świadectwem, że od końca lat dwudziestych, od momentu powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej z inicjatywy grupy »a. r.«, obecność wielu wybitnych artystów, zamieszkałych również we Francji, jest w tym muzeum czymś naturalnym aż po dzień dzisiejszy.

Wystawa obecna zorganizowana została w odpowiedzi na wystawę *Présences Polonaises*, eksponowaną w Centrum Pompidou w 1983 roku, której ideę wysunął Pontus Hulten, ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej (*M.N.A.M.*), a którą zrealizował zespół polsko-francuski złożony z kustoszy Centrum Georges Pompidou i Muzeum Sztuki w Łodzi, poszerzony o specjalistów, reprezentujących inne niż sztuki plastyczne dziedziny twórczości. Analogicznie zespół francusko-polski z udziałem Mieczysława Ptaśnika, dyrektora Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, i jego współpracowników przygotował obecną wystawę.

Oba pokazy uznać można pod względem przyjętej metody realizacji za nowe doświadczenie muzeograficzne, jeśli chodzi o wspólne rodzenie się ostatecznych koncepcji, wspólne dochodzenie do wiążących decyzji wyboru. Doświadczenie to dla mnie, i sądzę, że dla nas wszystkich, którzy w tym procesie uczestniczyli, stało się niezapomniane, dzięki wspólnotnie ożywiających nas dążeń i duchowi współpracy, który nam towarzyszył.

Pragnę w imieniu swoim i mych polskich kolegów wyrazić serdeczne podziękowanie panu Jean Maheu, Przewodniczącemu Centrum Georges Pompidou, który stworzył najlepsze możliwości dla urzeczywistnienia tej wystawy, oraz panu Dominique Bozo, Dyrektorowi Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej, za jego wkład osobisty i przychylny w wyrażeniu zgody na wypożyczenie tak ogromnej liczby dzieł z kierowanego przez niego muzeum. Chciałbym, aby Germain Viatte, Stanislas Zadora i Serge Fauchereau, którzy wzięli na siebie szczególny ciężar opracowania tej wystawy i z którymi dane nam było najbliższej współpracować, przyjęli słowa serdecznej, przyjacielskiej wdzięczności.

Ryszard Stanisławski

1913

Montmartre



Montmartre ok. 1910

Rok 1913. Ostatni rok pokoju dziewiętnastowiecznej Europy. Wiek dwudziesty jeszcze się nie zaczął. Oblicze jego wciąż jeszcze jest zakryte. Czy zacznie się kiedykolwiek? O to będą toczyć się spory nawet i w drugiej jego kalendarzowej połowie. Zbyt wiele problemów i metod ich rozwiązywania, politycznych, społecznych, gospodarczych, technicznych, naukowych, filozoficznych odziedziczy on po swoim poprzedniku. Czy i artystycznych także? Sztuka potrafi ponoć wyprzedzać swój czas i iść w awangardzie dokonujących się przemian. Takie przynajmniej przekonanie zaczyna brać górę w niekwestionowanej przez nikogo wówczas światowej jej stolicy, w Paryżu.

A o tej artystycznej stoleczności Paryża nikt już, ani jeszcze, nie wątpi. Czyż nie tu właśnie rozpoczął się zdobywca pochodów nowoczesności, znakowany nazwiskami Ingres'a i Delacroix, Corota i Courbety, Maneta, Degasa i impresjonistów, Cézanne'a, Gauguina i Van Gogha? Czy nie tutaj dzięki najpierw dostępnemu wszystkim Salonowi Niezależnych, a potem ekskluzywnemu Salonowi Jesiennemu, dzięki wydawnictwom takim jak niezapomniana *La Revue Blanche*, nie umożliwiono startu neopresjonistom i nabistom, fowistom i kubistom, nie konsekrowano na protagonistów sztuki zaczynającego się stulecia nie tylko Cézanne'a i Seurata, Gauguina i Van Gogha, ale i »starego anioła z Plaisance«, Celnika Rousseau? I czy nie tu właśnie zyskało nową, przebojową ostrość samo słowo awangarda?

Nie nastąpiło to od razu. Louis Vauxcelles, krytyk, któremu wszystko można by wytknąć, ale nie brak własnego spojrzenia i zdania, ten sam, który dzięki rzuconemu w 1905 słówku *les fauves*, bestie, stał się ojcem chrzestnym fowizmu, a popularyzując zgryźliwe powiedzenie Matisse'a »kuby« ochrzczył w 1908 również i kubizm, w roku 1909 przy okazji Salonu Jesiennego wspomni o »tak zwanych awangardowych kolorystach«, tych, co »stosując i wulgaryzując dobrodziejstwa impresjonizmu satysfakcjonują snobów i burżuazję, która zgadza się na nie co odwagi«. Zaś w roku 1911 przychylny nowatorom Roger Allard pisał o »malarzach współczesnych zwanych awangardowymi przez metaforę dziecinnie wojowniczą«. W roku 1912 kontekst jest już zupełnie inny. Guillaume Apollinaire, zdając sprawę z wystawy futurystów i odrzucając oskarżenie o akademizm, kierowane przez nich przeciw kubistom, deklaruje już bez cudzysłowu: »Podczas gdy nasi awangardowi malarze zrywają w swych obrazach z tematem, temat stanowi często to, co w płótnach pompierów jest najbardziej jeszcze interesujące. Futuryści włoscy nie decydują się na rezygnację z dobrodziejstw tematu i o tę właśnie akceptację rozbić się może ich dobra wola«. Stąd też konkluzja: »Młodzi malarze futurystyczni mogą rywalizować z niektórymi naszymi malarzami awangardy, lecz ciągle jeszcze są tylko słabymi uczniami takiego Picassa czy Deraina, co się zaś tyczy wdzięku, nie mają o nim pojęcia«. Spór, który tu się toczy w imię awangardowości, jest sporem o prawdziwe nowatorstwo, o przywództwo. Rok 1913 będzie właśnie tym, który, gdy idzie o Francję, nie pozostawi pod tym względem żadnych już wątpliwości.

W tym roku to zaczął wychodzić pod redakcją Ricciotta Canuda, Włocha z pochodzenia, dwutygodnik literacko-artystyczny *Montjoie!* Tytuł tłumaczyło motto zaczerpnięte z szacownej »Pieśni o Rolandzie«: . . . Nie na kije się toczy takowe batalie
Tu stal i żelazo w robocie być muszą

Ze wszystkich naraz stron niesie się krzyk Montjoie!

Charakter pisma bliżej określał podtytuł »Organ francuskiego imperializmu artystycznego«, a ten z kolei komentowała nota redakcyjna, w której czytano: Tworząc nie przegląd, ale szczególnie żywy organ najgodniejszych energii artystycznych, jesteśmy posłuszni jasnym wskazaniom Godziny tak niespokojnej: »NADAĆ KIERUNEK ELICIE«. Słowa: energia, elita, tak charakterystyczne dla czasów, w których pasjonowano się Nietzschem, Bergsonem, Pareto i Sorelem, nie padły tu przypadkowo. Dynamizm, elitaryzm autentycznych nowatorów dystansujących się od tłumu depczących im po piętach naśladowców cechować miał odtąd, jak i cechował dotychczas, poczynania wyprowadzające sztukę dwudziestego wieku na nową, poszerzoną orbitę. W jednym z następnych swych zeszytów *Montjoie!* określi się już wyraźnie jako »jedyna Gazeta Artystyczna awangardy«, rezerwując sobie prawo zarówno do »szerokiego afirmowania« jak i do »słusznego burzenia«, by przez »nieprzejednaną obronę prawdziwych interesów sztuki« precyzować dążenia i ujawniać energię twórczą »generacji artystów w pełni sił i rozkwitu«. O jakich artystów, o jakie »imperium artystyczne« tu chodzi, nie mogło ulegać żadnej wątpliwości: w awangardzie była sztuka francuska, był Paryż, a w Paryżu Braque, Picasso, twórcy i protagoniści kubizmu, ale nie tylko oni, i w tym momencie może już nawet nie przede wszystkim oni. Nowe bowiem zjawiska i nowe możliwości zaczynają się rysować na paryskim właśnie horyzoncie.

W roku 1913 heroiczny rozdział dziejów kubizmu jest już właściwie zamknięty. Podsumował go w roku poprzednim swą »Anegdotyczną historią kubizmu« André Salmon, podsumowuje na bieżąco tomem »Medytacji estetycznych« zatytułowanym »Malarze kubistyczni« Guillaume Apollinaire. Nie o ich jednak spojrzenie, usiłujące we właściwy autorom sposób rozpoznać i określić to, co działo się bezpośrednio na ich oczach, w tej chwili nam tu chodzi. Patrząc na kubizm z perspektywy nie zaczynającego się dopiero, ale kończącego się już na dobre stulecia, musimy siłą rzeczy widzieć go trochę, czy całkiem nawet inaczej. Dla współczesnych kubizm był przede wszystkim niesłychanym w swym zuchwalstwie przełomem, zerwaniem wielowiekowych tradycji skodyfikowanych w »jedynie słuszych« zasadach renesansowej perspektywy, którą określał skoordynowany centralnie rzut trójwymiarowej przestrzeni i wszystkiego, co się w niej mieści, na dwuwymiarową płaszczyznę. Kubizm to jakby odwrócił. Nie »zaczynał od przedmiotów« rzutując ich obraz jednoznacznie skoordynowany na płaszczyznę, ale zaczynał od tej płaszczyzny właśnie, by stosując całkowicie nową, niezależną od rzutu centralnego, jej koordynację, stworzył

nową przestrzeń, w której mogłyby się pojawić w nowy, nieoczekiwany sposób przedmioty. W taki mniej więcej sposób określał to i rozumiał po latach Georges Braque z dystansu całego swego życiowego i artystycznego doświadczenia. Tak też chyba i było.

Cała sprawa zaczęła się jednak nie od kubistów. Zaczęła się, gdy Cézanne przeciwstawił swe uparte poszukiwania impresjonizmowi, który uczynił z płaszczyzny obrazu projekcję już nie trójwymiarowej przestrzeni i zanurzonych w niej przedmiotów, ale wrażeń barwnych, jakie odbiera, zestawia ze sobą i rejestruje siatkówka naszego oka. Dla Cézanne'a jasne było, że oko postrzega nie same tylko barwy, ale przedmioty, ich bryłę, objętość, ich ciężar. Że sonduje w ten sposób trójwymiarową przestrzeń, akomodując się do odległości tego, co ogląda, że ponadto w widzeniu dwuocznym, zmysł wzroku zestawia ze sobą i koordynuje dwa różniące się nieco oglądy, obejmując trójwymiarowe kształty z dwu bliskich sobie punktów widzenia równocześnie, że dlatego przy uważnym, wytężonym patrzeniu »uciekają kontury«, przesuwają i spiętrzają jeden nad drugim plany, poprzez które wędruje w głąb nasze spojrzenie. I że tego wszystkiego nie da się już pomieścić w cyklopowym jednoocznym odwzorowaniu obowiązującym od czasów renesansu, że trzeba szukać rozwiązań opartych tylko i wyłącznie na autentycznym wzrokowym doświadczeniu artysty. »Cézanne kochał lokalizację, rozumiał, jak ściśle przedmioty przystają do danego im miejsca« – pisał Jacques Rivière.

Wielka lekcja Cézanne'a nie od razu została odczytana do końca. Dla nabistów była to lekcja dekoracyjnego równoważenia płaszczyzny, dla fowistów lekcja dynamicznej ekspresji płótna, dla »cézannizującej zapamiętałe« generacji młodych malarzy wchodzących w życie artystyczne po roku 1905 lekcja nowej, zgeometryzowanej, oglądającej naturę »podług walca, kuli, stożka« stylistyki. Zgoła inaczej zrozumieli cézanne'owskie przesłanie jedynie właśnie twórcy kubizmu, Braque i Picasso, mający za sobą, każdy na własny rachunek, już i inne lekcje czasu: neopresjonizmu, dekoracyjnej stylizacji, spotęgowanej ekspresji, archaizmu i prymitywizmu.

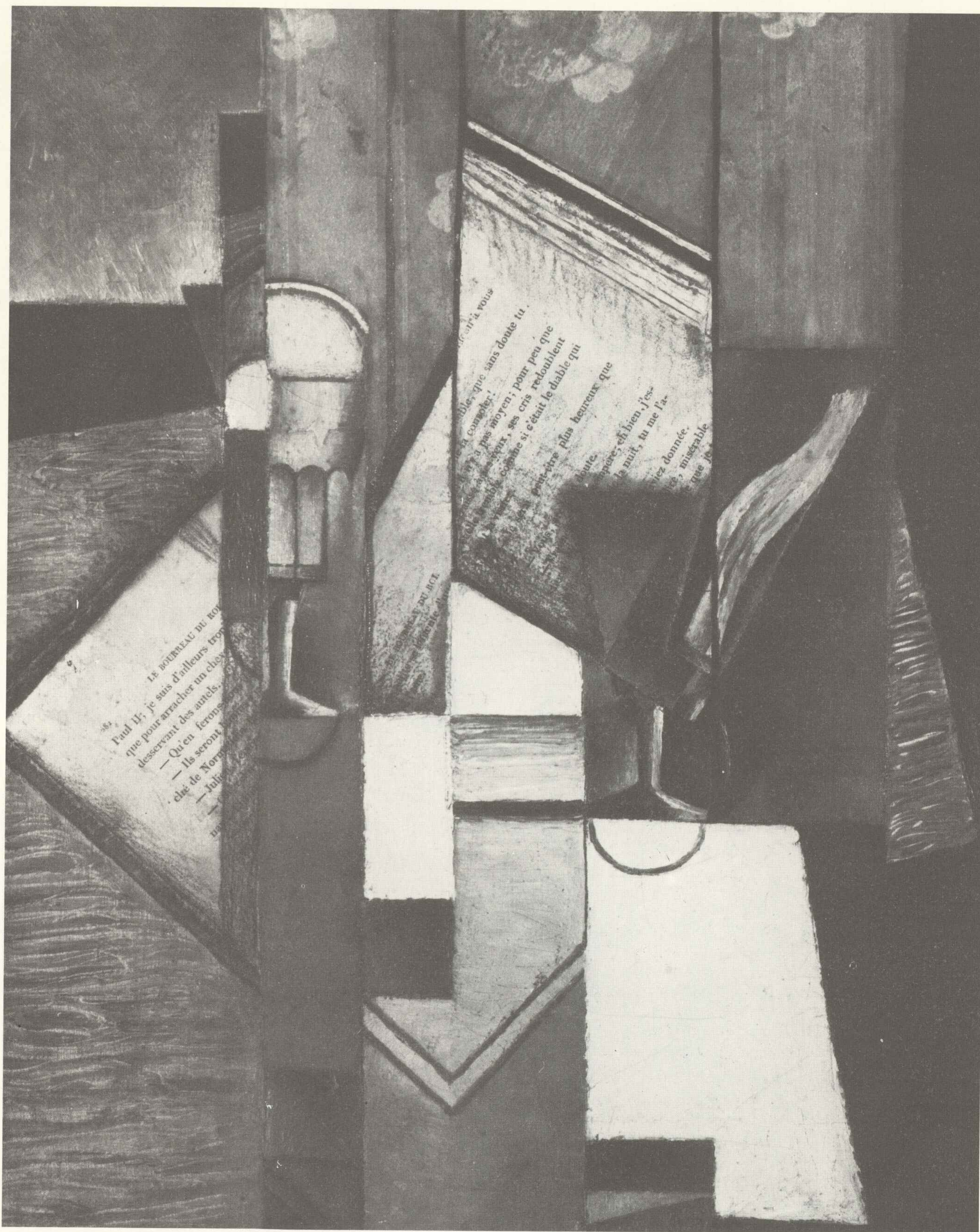
Kolejne fazy kubistycznego doświadczenia Picassa i Braque'a są znane i nie ma powodu ich tutaj przypominać. Zastanowić się natomiast należy, co w nich było naprawdę nowego, przełomowego, również i w stosunku do torującego im drogę Cézanne'a. Otóż gdy potraktować kubizm, wszystkie jego kolejne fazy: prekubistyczną, analityczną, hermetyczną, syntetyczną wreszcie, jako jeden konsekwentnie rozwijany proces, jedną logicznie zmierzającą od przesłanek do wniosków całość, stwierdzić przyjdzie, że przewrót kubistyczny był nie tyle przewrotem czysto malarskim, pojawieniem się jakiejś nowej, zgeometryzowanej stylistyki, odrzucającej w ślad za Cézannem zasadę rzutu centralnego, co przewrotem w rozumieniu samej przestrzeni, z czego sami twórcy kubizmu, jak o tym świadczą przytoczona tu opinia Braque'a, znakomicie zdawali sobie sprawę.

Czym była ta nowa, nie zakładana już *a priori*, ani nie sprowadzana do samego czysto wzrokowego doświadczenia, przestrzeń kubistyczna? Dla twórców kubizmu była to konstruowana za każdym razem na nowo i za każdym razem inaczej przestrzeń, którą konstytuuje się wychodząc od płaskiej powierzchni obrazu (w ostatniej fazie kubistycznego doświadczenia specjalnie zaznaczonej naniesioną przez szablon literą, naklejonym kawałkiem tapety, malarską

fakturą powierzchni), by z jej pomocą osiągnąć przedmioty. Przedmioty, którego sylwetki nie zamyka jeden tylko z wielu możliwych jego profili, nie wypełnia jej narzucony od jednej tylko strony światłocieniowy modelunek, co w rezultacie nie tyle uobecnia, ile daje mylącą iluzję, samo jedynie złudzenie przedmiotowej obecności.

W kubistycznym obrazie jest inaczej. Przedmiot nie jest w nim dotknięty przewidzianym z góry konturem, ale zaczyna się we wszystkich jakby miejscach płaszczyzny malarskiej równocześnie. Dotyka jej jakąś jedną swoją stroną, jednym fragmentem, jedną, rzeczywistą czy pomyślaną tylko krawędzią, ostro sterczącym narożem. I zaraz rozplywa się i znika w wypełniającej ramy obrazu przestrzeni, która ślizga się opalizującym blaskiem po uciekających gdzieś w głąb powierzchniach. Zwykle jej trzy wymiary pomnożyć należy nie przez naiwnie rozumiany »czwarty wymiar« czasu, ale przez wszystkie takie powtarzające się po wielokroć czy przeciwstawiające się sobie swą charakterystyką i znaczeniem zetknięcia. Ta ujawniająca nam i przybliżająca cząstkowo tylko, ale za to po wielokroć, przedmiot czy układ przedmiotów przestrzeń staje się przez to czymś w stosunku do tego przedmiotu czy przedmiotów pierwotnym, to ją i tylko ją kreuje artysta, sugerując za jej pośrednictwem, że nie jest ona pusta, że w niej właśnie pojawiają się dla nas w sposób nieskończenie złożony i zawsze niekompletny poszczególne przedmiotowe istnienia: rzeczy, krajobrazy, jakiś akt kobiecy, jakaś zachowująca lub nie swoje indywidualne, czasem wręcz portretowe cechy postać, kilka takich postaci związanych nie do końca znowu określoną sytuacją.

W efekcie obraz kubistyczny nie ukrywa tego, że informacja o przedmiocie, jaką nam przekazuje, jest nie tylko fragmentaryczna, ale i w znacznym stopniu arbitralna, że sugeruje on tylko obecność czegoś, czego w pełni przed – stawiać nam, stawiać przed nami, się nie da. Istota kreowanej w takim obrazie przestrzeni, przestrzeni kubistycznej, na tym właśnie polega. Nie narzucającej pełnej pozornie iluzji uwięzionych w niej niby w przejrzystym szklanym bloku, tak czy inaczej usytuowanych względem widza i względem siebie przedmiotów, stanowi ona środek, przy pomocy którego artysta ujawnia samą tylko tajemniczą ich i niedookreśloną obecność, nie tyle przed nim i przed odbiorcą, co w samym centrum ich uwagi, pamięci, wyobraźni. Środek, a więc coś w rodzaju języka, czy nawet coś więcej aniżeli język. Język słowny bowiem nazywa tylko i opisuje, natomiast ten szczególny bezsłowny język czy raczej para-język, który stworzyli kubiści, nie nazywa wprawdzie, ale uobecnia i nie opisuje, ale przybliża. Przedmioty i postacie, które nam ukazuje, pozostają anonimowe, chyba że skądinąd, przez znajomość miejsca, modelu, sytuacji, przez fotografię czy samą choćby informację katalogową, uda nam się je rozpoznać i zidentyfikować. Ale tak zawsze było z malarstwem, »niemy słowem mówiącym ze ściany«. Natomiast ten szczególny język malarski, jakim przemawia stworzona przez Picassa i Braque'a przestrzeń kubistyczna, wskazuje na to wprost i do tego przede wszystkim sprowadza się jego nowość i odrębność. Co nie znaczy, żeby w ten właśnie, jawnie odcinający się od poreniesansowego iluzjonizmu sposób, nie nawiązywał on utraconego kontaktu z najdawniejszą, archaiczną tradycją nie przed-stawiania ale kreowania, rytualno-magicznego przywoływania sakralnych postaci i wydarzeń. Nie tylko zresztą archaiczną, gdyż cała w ogóle tradycja śródziemnomorskiego i europejskiego, zarówno zachodniego jak wschodniego kręgu kulturowego zyskuje w ten sposób nowe możliwości interpretacji i reinterpretacji, o



Juan Gris, Martwa natura z książką, 1913



czym świadczy cała dalsza twórczość zwracających się w tę właśnie stronę protagonistów kubistycznego eksperymentu.

Ale przecież, powie ktoś, w eksperymencie tym uczestniczyli nie tylko oni. Za ich przykładem »kubizował« wtedy, jeśli nie »cały Paryż«, to cała współczesna im, licząca się w paryskim środowisku generacja. Nie od rzeczy będzie może na tym właśnie miejscu przypomnieć najbardziej znamienne dla tego ogólnego poruszenia fakty.

Kiedy w roku 1908 Vauxcelles powitał dość kąśliwą uwagą »kuby« Braque'a, eksperymenty zmierzające w podobnym, choć nie identycznym kierunku prowadzi już od dwu z górą lat Picasso. Archaiczna brutalizacja, to znów prymitywizująca geometryzacja formy pociągają go na razie bardziej aniżeli kreowanie nowej przestrzeni. Zgeometryzowaną stylizację formy uprawia też promowany na tym etapie przez krytykę na współtwórcę kubizmu Derain. Dopiero jednak datująca się od jesieni 1909 codzienna współpraca Picassa i Braque'a zapoczątkowuje właściwą, analityczną fazę kubistycznego doświadczenia, przyciągającego uwagę coraz liczniejszej grupy zwolenników nowej orientacji. Wydaje się jednak, że widzą oni w nim przede wszystkim szansę stworzenia stylu na miarę epoki, który by, żeby posłużyć się tu słowami Rogera Allard z 1910 r., przyoblekł ją w »niewidzialną purpurę, niewystawioną królewskość«. W tym też duchu rozwijali swe teoretyczne spekulacje i malarskie poszukiwania czołowi przedstawiciele »szkoły kubistycznej«, Jean Metzinger i Albert Gleizes, w tym interpretowała krytyka zbiorowe wystąpienia »kubistów« na Salonie Niezależnych w salach 41 i 43 w roku 1911, w sali 20 w roku 1912, jak również na osobnej wystawie zorganizowanej jesienią tegoż roku pod dość ezoterycznym mianem *Section d'Or*. Wokół też tych wystaw toczyły się najbardziej zacięte spory publiczności i krytyki, która bynajmniej nie była skłonna przyznawać za Apollinaiem, że »to właśnie kubizm wznosi się dziś w sztuce

Fernand Léger, Szkic do »Kobiety w czerwieni i zieleni«, 1913

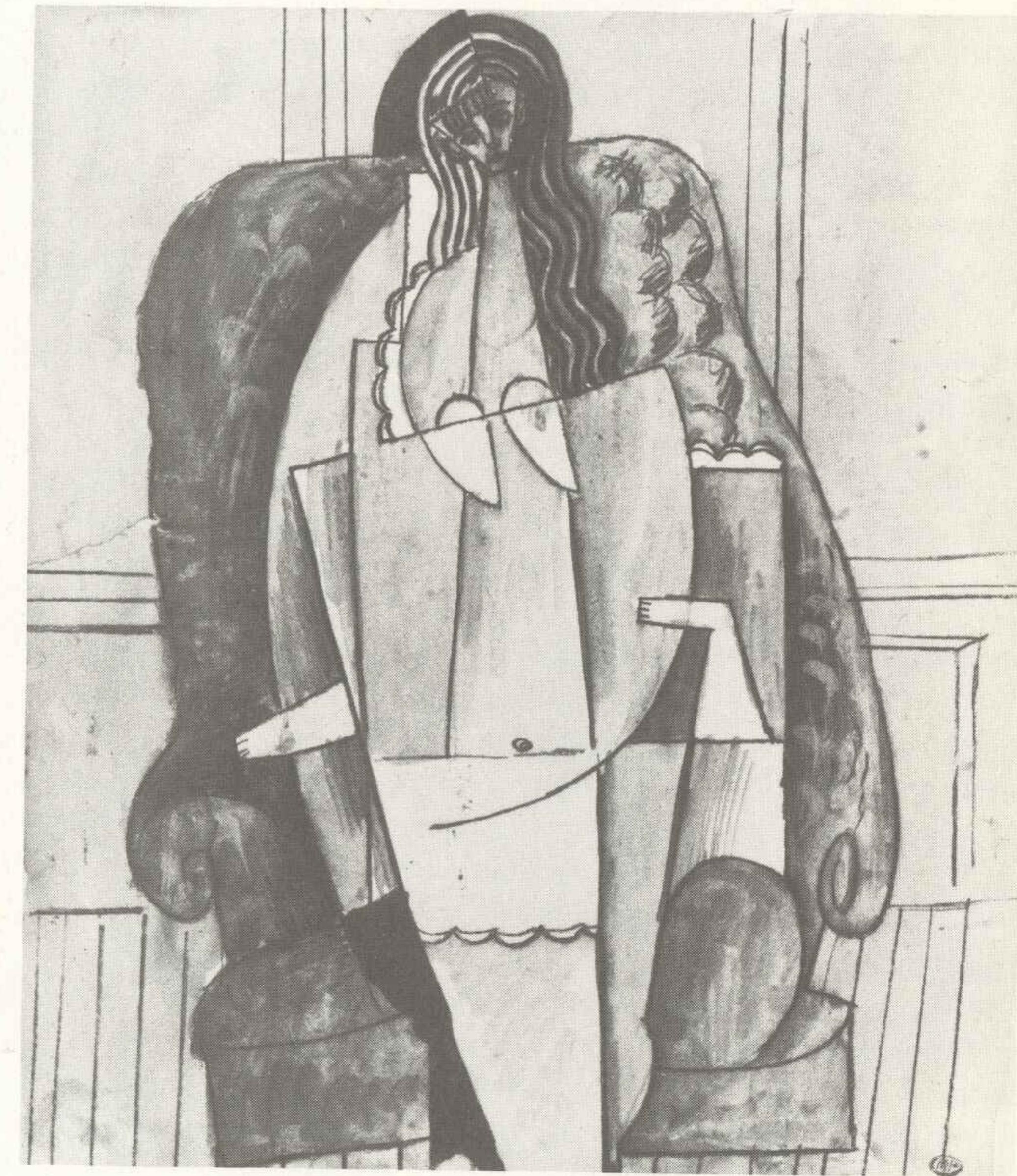
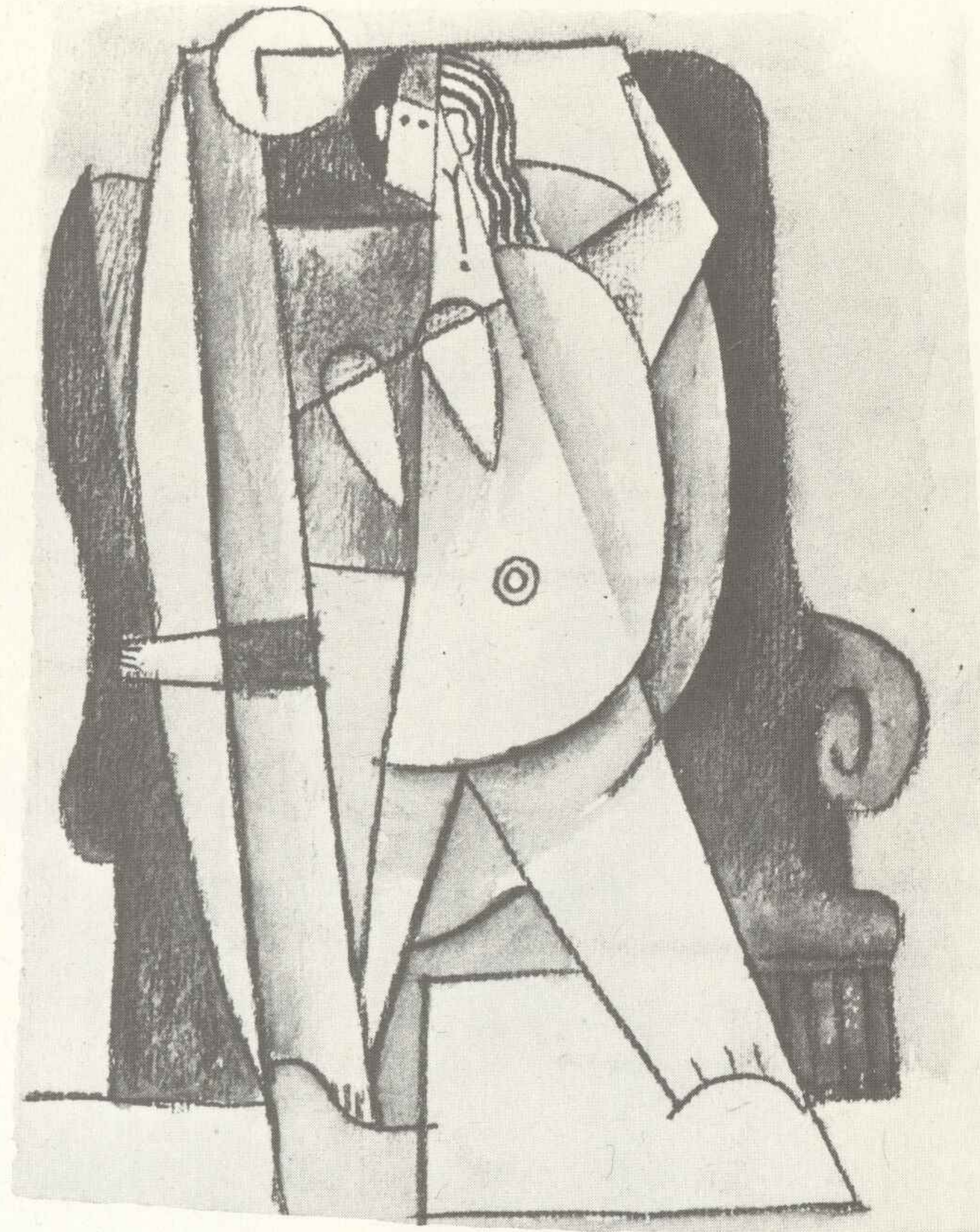


Jacques Lipchitz, Marynarz z gitarą, 1914

francuskiej najwyżej». Znacząca rezerwa wobec tych zbiorowych manifestacji, jaką ze swej strony konsekwentnie zachowywali Picasso i Braque też ma własną wymowę: twórcy kubizmu nie chcieli obciążać swego konta działalnością tłumnie zmierzających ich tropem eksploratorów.

Nie na tym jednak przecież miało się skończyć. W tonie ogólnego, wywołanego przez protagonistów kubizmu, poruszenia dojrzejają coraz wyraźniej tendencje, które do samej eksploatacji sprowadzić się nie dają. To, co w tym czasie podejmują Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia czy Marcel Duchamp, a z zagranicznych przybyszów Czech František Kupka czy Holender Piet Mondrian, wyraźnie przekracza granice kubistycznego doświadczenia. Na przełomie 1912 i 1913 roku zyska też własne określenie jako »malarstwo czyste« lub, jak je wolał nazwać Apollinaire, »orfickie«. Próbę wyjaśnienia, czym jest owe »malarstwo czyste« podjął Delaunay w 11 numerze redagowanego przez Apollinaire'a nowego ekskluzywnego periodyku, *Les Soirées de Paris*. W wypowiedzi była mowa o swoiście pojętym realizmie, który decyduje o pięknie, następnie o świetle, którego jako najczystszej wyrazu piękna poszukiwali już impresjoniści, o odkrytym przez Seurata prawie kontrastu barw dopełniających, o symultaniczności kolorów wreszcie, który jest jedyną realnością, jaką konstruować może malarstwo.

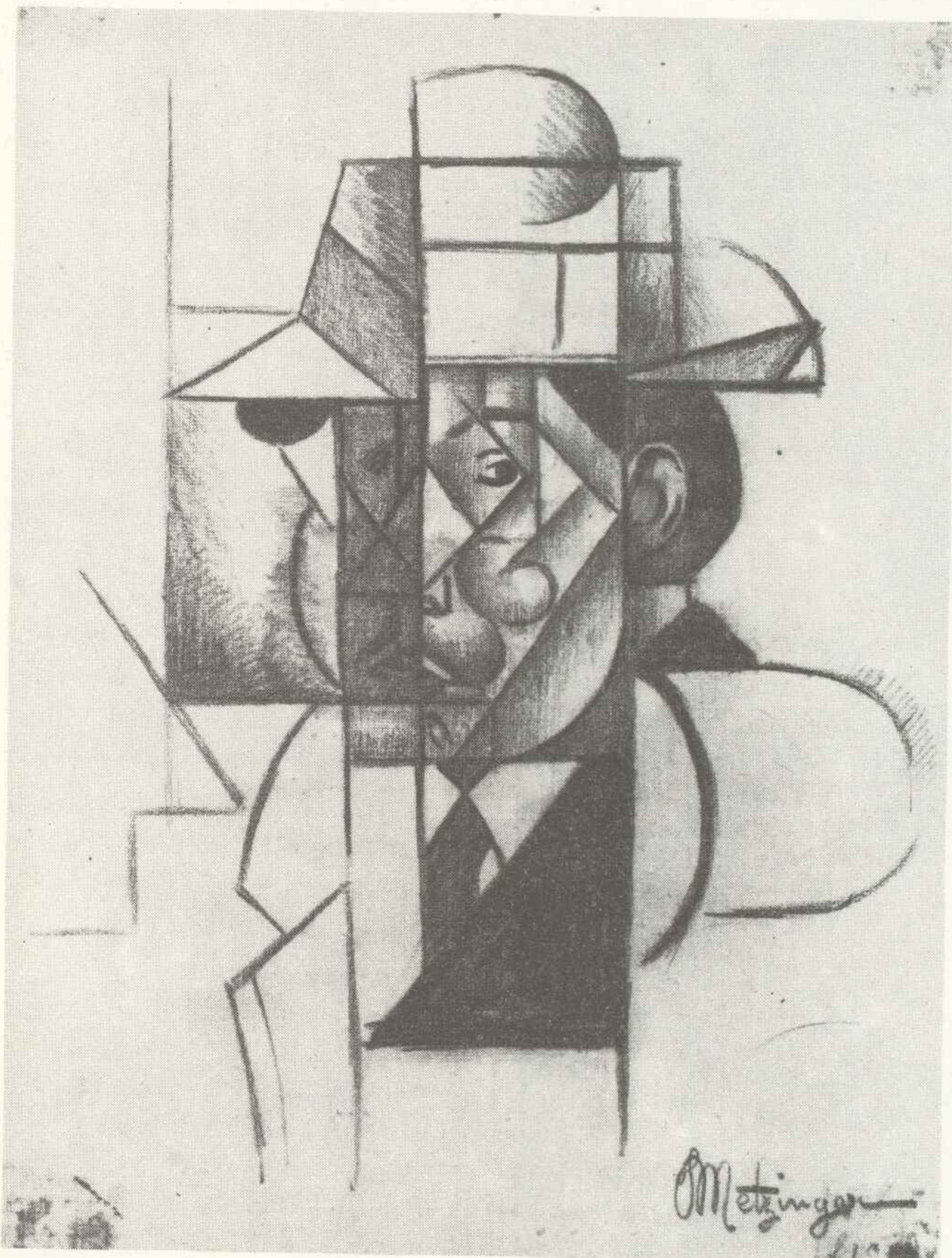
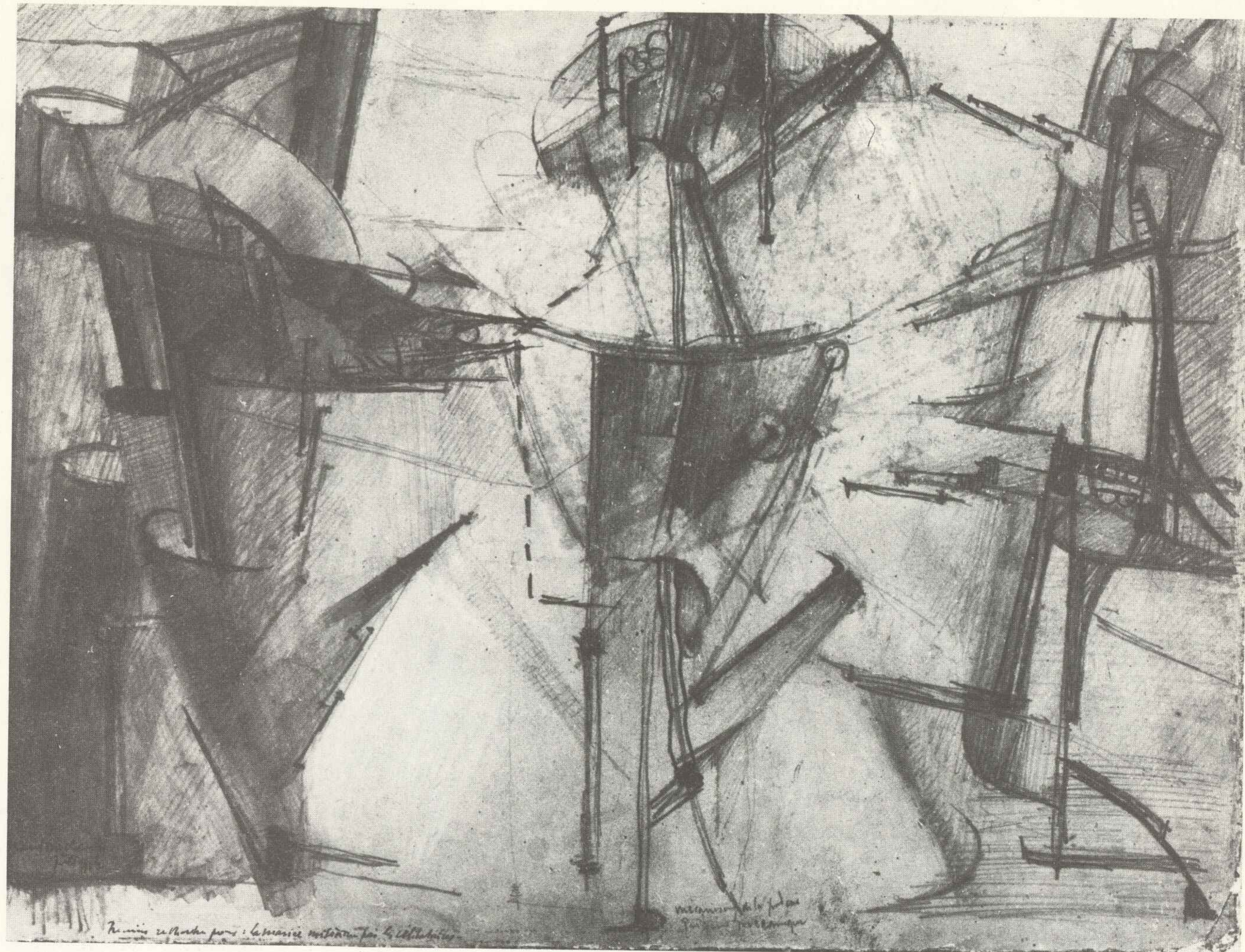
Symultaniczne »okna« i »kręgi« Delaunaya były pierwszymi na gruncie Paryża obrazami, z których abstrakcyjne, »symultaniczne« harmonie barwne rugowały wszelką, aluzyjną nawet przedmiotowość. W podobnym kierunku szedł w tym czasie Léger, szukający oderwanych, właściwych współczesności zmultiplikowanych rytmów i kontrastów form. Bardziej ludycznie podchodził do swego quasi-abstrakcyjnego malarstwa Picabia. Ironicznie zaś dystansował się od wszystkiego, co uchodziło dotychczas za sztukę, Marcel Duchamp, podnoszący do rangi »dzieła« pierwsze swe *ready mades* – »rzeczy gotowe do noszenia«. Dla nich wszystkich kubizm był już tylko odległą przeszłością. Co nie znaczy, żeby bez zainicjowanego przez jego twórców przełomu mogły przed nimi stanąć otworem drogi, którymi mieli odtąd na własne już tylko ryzyko i na własny rachunek twórczy podążać.



Pablo Picasso, Studia do »Kobiety w hotelu«, 1913



Sonia Delaunay, Kontrasty symultaniczne, 1913



Marcel Duchamp, Pierwsze studium do kompozycji »Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak«, 1912
Jean Metzinger, Portret Gleizes'a, 1911



Robert Delaunay, Wieża Eiffla (studium), 1910

Fin-de-siècle przedłużył się nieco w wiek dwudziesty. Długo nie rozwiewały się opary mistycyzmu, ezoteryzmu, hipnotyzmu i opium, w jakie spowijali swój spleen dekadenci, usiłujący znaleźć w rimbaudowskiej »deprawacji wszystkich zmysłów« przepis na życie. To czas wszystkich możliwych sprzeczności: umysły poddane bezwolnie wpływom przeroźnych szarlatanów, jak Joseph Péladan, nagle wstrząśnięte zostaną ponurą sprawą Dreyfusa, która wystawi na ciężką próbę moralną całe pokolenie intelektualistów. Właściwie od czasów sprawy Dreyfusa pojęcia lewicy i prawicy nabrały takiej ostrości, przecinając bardzo wyrazistą linią społeczeństwo na dwoje. Ostrości tej nie miały już nigdy we Francji utracić. Skandal panamski dodatkowo obnaża nicość moralną burżuazji i przydaje nowych argumentów walce dwóch wielkich »gwałtowników« o oblicze moralne narodu: Charles Péguy i Léon Bloy usiłujący powiązać, każdy na swój sposób, socjalizm z religią, stają się jak gdyby prekursorami dzisiejszej teologii wyzwolenia.

Jak przedstawia się w pierwszych latach dwudziestego wieku panorama literacka Francji? Świeżo opuścili scenę literacką głośni przedstawiciele szkoły naturalistycznej, Maupassant (1893), Zola (1902), Huysmans (1907). Tworzy jeszcze Anatole France, prawdopodobny model proustowskiego Bergotte'a, który umrze trzy lata po Noblu, a otrzyma go w 1921 roku. Swoje wielkie dzieło, »Jana Krzysztofa«, ogłasza właśnie (1902-1908) Romain Rolland, dwadzieścia lat młodszy od France'a, który ubiegnie go w wyścigu po szwedzkie laury, bo otrzyma je w roku 1915 (był to zapewne pierwszy »polityczny« Nobel literacki, bo przyznany pisarzowi, który demonstracyjnie opuścił swój kraj ogarnięty wojną i z neutralnej Szwajcarii przyglądał się idiotyzmowi europejskich jatek). Wytrawni analiści psychiki mieszczańskiej, Maurice Barrès i Paul Bourget, swą ostentacyjną pracowitością odcięci od wszelkich wpływów na młodzież literacką (wtedy taka postawa kompromitowała jeszcze moralnie), kontynuują swe dzieło i drogę ku zapomnieniu potomnych. (Odzyskują zresztą, na krótko, wpływ i znaczenie, żerując na hekatombie pierwszej wojny światowej).

W poezji przeżywa się powoli symbolizm, honorowany w osobach swoich późnych wnuków, jak Maeterlinck, Claudel czy Oscar Milosz, a nawet epigonów, jak Henri de Régnier czy Anna de Noailles, gdy tak zaciekle był tępiony w osobie swego twórcy, Mallarmé'go. *Mercure de France*, pismo i wydawnictwo pod tą samą nazwą, związane z symbolistami i zawdzięczające im swoją fortunę, niepodzielnie panuje wówczas na francuskim rynku poetyckim. Nie sposób wejść nań przez inne drzwi, jak publikacja wierszy w piśmie a tomiku w wydawnictwie. Zresztą władający obydwoma Alfred Valette nie jest sekciarzem i otwarty jest nawet na poezję, która jedynie powierzchownie kontynuuje tradycje symbolistyczne, zdążając we własnym, innym kierunku (jak Francis Jammes) czy wręcz zamierzając wywrócić spokojnie żeglującą łódź francuskiej poezji, jak Apollinaire, którego pierwszy większy zbiór wierszy, *Alcools*, wychodzi w 1913 roku w *Mercure de France* (w nakładzie tylko 575 egzemplarzy!). Ten tom wznowiony będzie dopiero w 1920

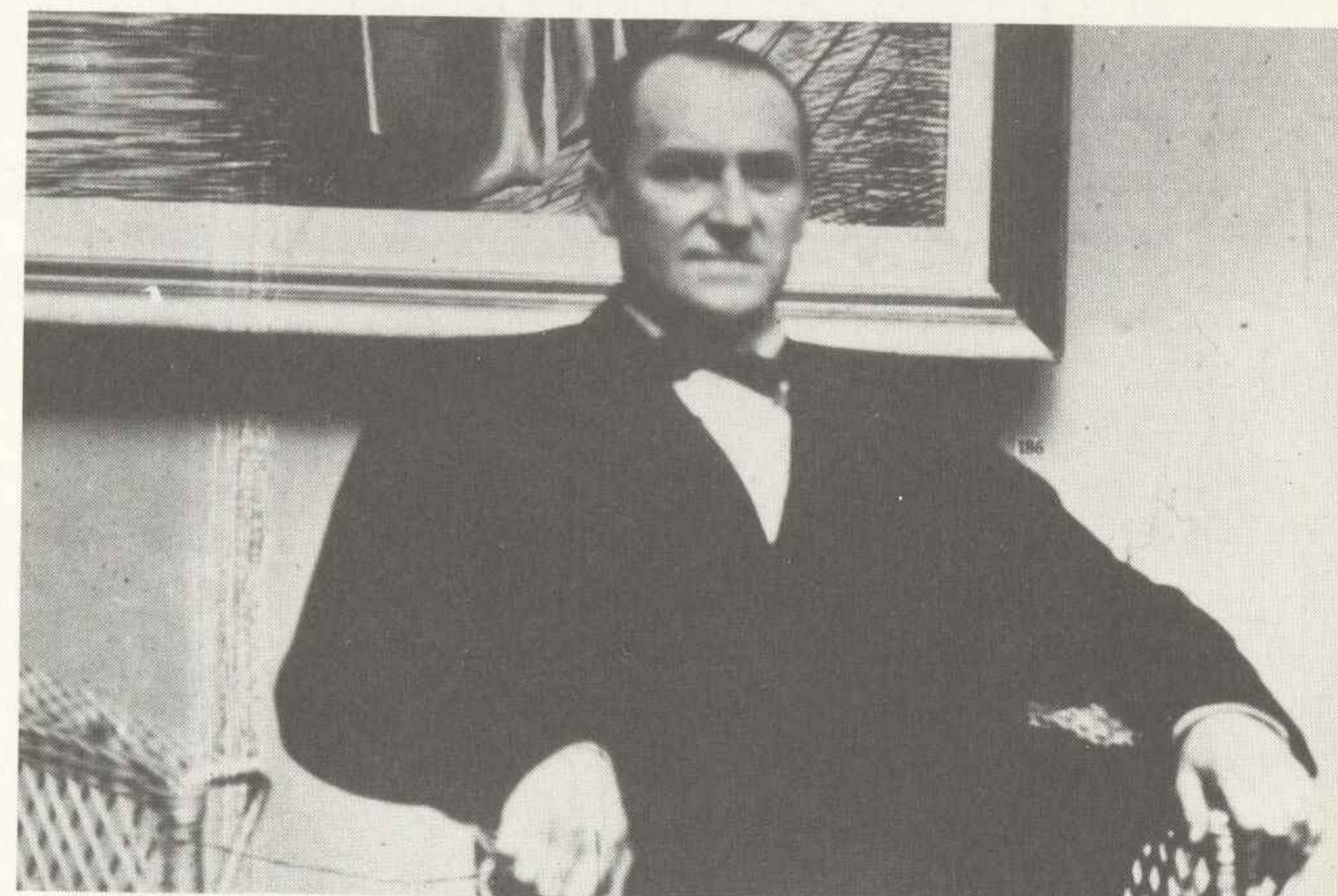
roku pod firmą wydawniczą *La Nouvelle Revue Française* (później *Gallimard*), która tymczasem wyrosła na groźną konkurentkę nie tylko ograniczającego się do władania poezją *Mercure de France*, ale także innych potężnych firm wydawniczych, by wreszcie, w połowie naszego wieku ukonstytuować się w wielkie imperium, najpotężniejsze francuskie wydawnictwo literackie. A zaczęło się właściwie od kaprysu paru zamożnych dyletantów parających się piórem, którzy w 1909 roku rozpoczęli wydawanie pisma poświęconego tylko literaturze przez wielkie L, bez żadnego określonego programu, jak tylko stronienie od użytkowej polityczności i otwartość na wszelkie nowe prądy literackie. Obok Gide'a, podówczas już czterdziestolatka, autora głośnych »Ziemskich pokarmów« i skandalizującego »Amoralisty«, najbliższy krąg jego przyjaciół: Jacques Copeau, twórca i ideolog nowego teatru we Francji, Jean Schlumberger, wytworny eseista, związany węzłami rodzinnymi z potężnym prywatnym bankiem protestanckim, Gaston Gallimard, kolekcjoner dzieł sztuki i dandys, zużywający całe drzemiące w nim pokłady energii na podbój serc niewieścich. Jacques Rivière wreszcie, wybitnie zdolny młody krytyk literacki i eseista. Obudowali rychło pismo niewielkim domem wydawniczym, który pierwsze swe książki wydał w 1911 roku, a powierzony pieczy Gastona Gallimarda, zrobił później wiadomą karierę. W piśmie i potem w wydawnictwie drukują Giraudoux, wtedy jeszcze wyłącznie prozaik, teatrem zajmie się dopiero pod koniec lat dwudziestych, Claudel, Péguy, Roger Martin du Gard, Francis Jammes, Verhaeren, więc nazwiska już uznane, czasem wręcz opromienione sławą, a także młodzi, których przywiedzie do pisma najmłodszy z redakcyjnej ekipy, dwudziestoparoletni Jacques Rivière. Saint-John Perse debiutuje już w pierwszych numerach miesięcznika, tak samo jak André Breton. Alain Fournier, zresztą szwagier Rivière'a *homo unius libri*, bo zginął w wieku 28 lat na froncie, ogłasza w odcinkach »Mego przyjaciela Meaulnesa«, który miał się stać jednym z największych sukcesów wydawniczych tego wieku, bez przerwy wznawiany po dziś dzień. (Już w latach pięćdziesiątych przekroczył pół miliona egzemplarzy, ale ciekawe że, mimo iż drukowany w odcinkach na łamach *Nouvelle Revue Française* umknął Gallimardowi do innego wydawnictwa, *Emile-Paul*, które wydało tę książkę w 1913).

Nie jedyny to błąd raczkującego jeszcze przyszłego kolosa wydawniczego. Drugi, jeszcze poważniejszy, bo literacki a nie tylko finansowy, obciąża nie kogo innego jak, Gide'a (wyrocznię literacką i głównego akcjonariusza spółki). Otóż odrzucił on ni mniej ni więcej tylko »W stronę Swanna« Marcela Prousta. (»To jakieś historie o hrabinach, w dodatku dedykowane redaktorowi naczelnemu *Le Figaro*, nie dla nas...«). Proust nie znalazłszy na swą prozę amatorów wśród wydawców paryskich musiał ją wydać własnym sumptem, uprosiwszy Grasseta chociaż o okładkę, by miała jakieś szanse wejścia na rynek księgarski. Ale ten błąd szybko zdołano naprawić. Prousta przeblagano, niesprzedaną część nakładu rozbroszowano i oprawiono na nowo już z okładką *Nouvelle Revue Française*. I pod tym białoczerwono-czarnym sztandarem wyruszyło dzieło Prousta na podbój świata.

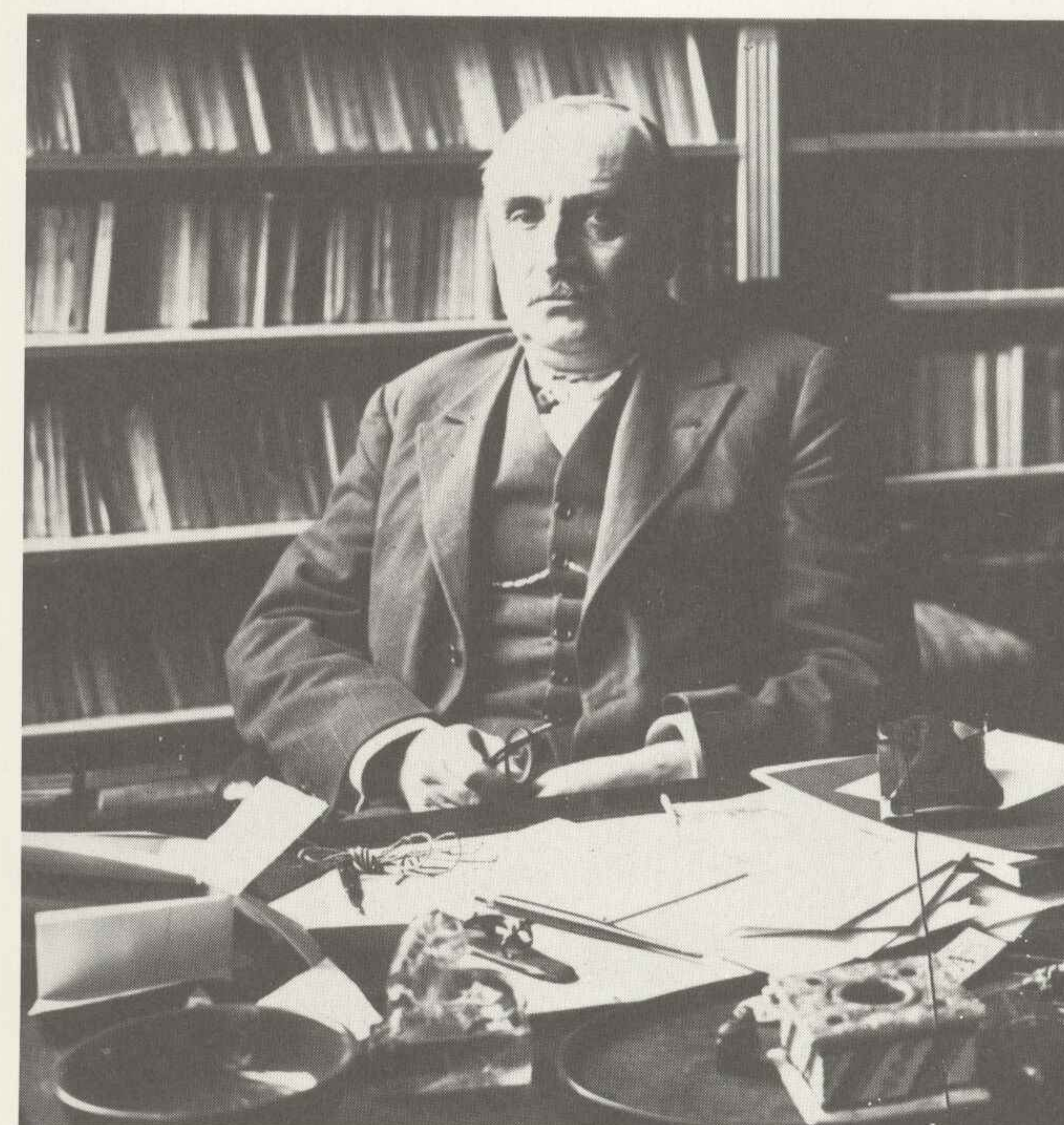
Działo się to w 1913 roku. Więc Proust, Apollinaire, debiut Bretona, a także »Proza Wielkiej Kolei Transsyberyjskiej« Blaise Cendrarsa ilustrowana przez Sonię Delaunay. Data przełomowa. Początek wieku. Od niej liczy się nowa epoka w prozie europejskiej. Od niej liczy się nowa epoka w poezji europejskiej.

Skądinąd wiadomo, że zaczęła się również nowa epoka w malarstwie, a szerzej sztuce europejskiej, co zresztą jest bezpośrednią przyczyną niniejszego krótkiego wprowadzenia. Dlaczego tak dużo będzie się mówiło o literaturze na stronach tego katalogu wystawy w końcu plastyki francuskiej XX wieku? Dlatego, że jest ona, wzorem innych wystaw urządzanych przez Centre Pompidou, wystawą wielodyscyplinarną. Więc zapytajmy może, dlaczego Centre Pompidou urządza z reguły wystawy wielodyscyplinarne? Odpowiedź na to znajdziemy w 1913 roku. Otóż zadzierzgnęła się podówczas tak ścisła więź między malarzami i pisarzami – krytykami sztuki i poetami, jedni byli drugimi a drudzy pierwszymi – jakiej dotychczas nie знаła historia. Pisarze towarzyszyli już impresjonistom (Zola napisał książkę o Manecie) ale ta więź, która się teraz nawiązała, to już nie było tylko towarzyszenie. To była wspólna codzienna działalność w symbiozie nad wypracowaniem nowych form w malarstwie i literaturze, niekończące się, zażarte dyskusje, w ogniu których precyzowało się idee i pojęcia od razu przelewane na papier, od razu komponowane na płótnie. Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, André Rouveyre, Blaise Cendrars z jednej strony, Picasso, Léger, Braque, Delaunay z drugiej, zapoczątkowują ów dialog, który miał trwać w różnych pokoleniach poetów i malarzy przez cały dwudziesty wiek.

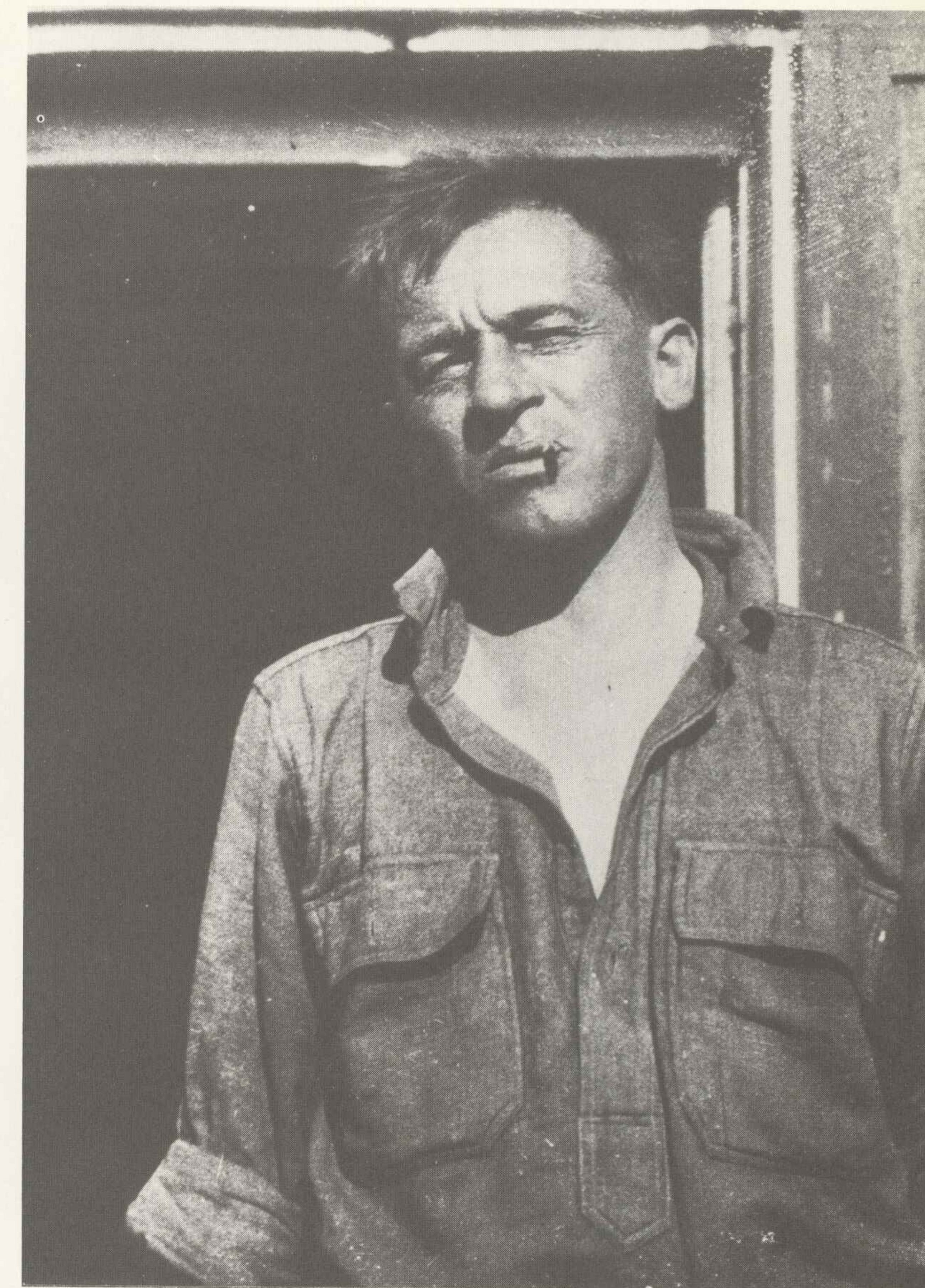
Stąd typowo francuska i jedyna chyba w świecie na tak przemysłową skalę w rękodzielnictwie specjalność: kosztowne wydania tekstów najwybitniejszych poetów współczesnych ilustrowane barwnymi litografiami najwybitniejszych malarzy współczesnych. Wszystkie z reguły w formacie *in-quarto*, na czerpanych papierach holenderskich, japońskich lub chińskich, składane ręcznie często specjalnie odlewany czcionkami, zawierające – w zależności od gatunku papieru i ceny – dodatkowe próbne suitu kolorowych i czarno-białych ilustracji. Wychodzą one tradycyjnie w bardzo ograniczonych, bibliofilskich choć nie dla bibliofilów są przeznaczone, nakładach, od stu do czterystu egzemplarzy, a klisze następnie są niszczone, co jest zawarowywane nabywcom tych cymelii sprzedawanych po horrendalnych cenach, ale co parę lat podwajających swą wartość rynkową. Parę okazów takich publikacji, zwanych we Francji *livre-boîte* (książka-pudełko) prezentujemy Państwu na tej wystawie.



Henri Matisse, Portret André Rouveyre'a, 1912
Alain-Fournier
André Salmon



Sonia Delaunay, Pierwsza książka symultaniczna (projekt plakatu »Proza Transsyberyjskiej Kolei« B. Cendrarsa) 1913
Francis Picabia, Gabrielle Buffet-Picabia, Guillaume Apollinaire, 1914
Paul Claudel, ok. 1925



Blaise Cendrars, ok. 1920

W 1913, w przededniu pierwszego światowego kataklizmu, zgotowanego przez człowieka, Paryż strawił wreszcie urbanistyczne koncepcje Hausmanna. Dotychczas pozbawiony organicznie rozczłonkowanej struktury miejskiej, przemienił się w metropolię, która pozostawiając centrum – burżuazji, przemieszczała ludność wydziedziczoną (robotników i odmienne narodowości) na odległe peryferie.

W połowie XIX w. sąsiedztwo biednych i bogatych było jeszcze sprawą naturalną. Gęstość zaludnienia uniemożliwiała instalowanie zakładów przemysłowych w centrum, jednak nie zapobiegła napływowi ludności ze wsi. To czyniło warunki mieszkaniowe tragicznymi. Już w roku 1840, przy wzrastającym zagęszczeniu, na 900 tysięcy mieszkańców Paryża 600 tysięcy zamieszkiwało w ruderach; stratyfikacja społeczeństwa sprawiała, że najbogatsi mieszkali na pierwszym piętrze kamienic, zaś najbiedniejsi – na poddaszu.

Hausmannowska przebudowa układu urbanistycznego sprawiała, że skutek prohibicyjnego systemu czynszów uboższa ludność wyprowadzała się na przedmieścia. Przebijając arterie miasta Napoleon II oczyścił śródmieście – w znaczeniu higieny, ale także i polityki socjalnej; jednakowoż jego rządy oznaczają także stopniowy, nieśmiały postęp, na który władza przystawała, budując dzielnice dla robotników (*cit  Rochechouart* na północy miasta), lub osiedla domów jednorodzinnych. Z inicjatywy architekta Rohault de Fleury powstały dzielnicowe komisje do spraw zdrowotności, które miały inspirować budowę mieszkań wyposażonych w urządzenia higieniczne. Rządy Napoleona III rozpoczęły jednak proces nie realizacji, lecz uświadomienia czynnikom rządzącym doniosłości problematyki socjalnej.

Upadek Cesarstwa po 1870 i rządy republikańskie przynoszą rozwój ustawodawstwa publicznego, wolność prasy i zebrań publicznych oraz ruchu związkowego, laicyzację oświaty i zmianę systemu wyborczego na bardziej sprawiedliwy.

Program »miasta robotniczego«, realizowany przez władze miejskie, rozumiany jako ruch budowlany w dzielnicach robotniczych, lansowany m. in. przez Jules Siegfrieda, deputowanego i mera Hawru, był krytykowany przez socjalistów jako hasło usprawiedliwiające powstawanie nowych gett, nie trudnych do nadzorowania, zaś łatwych do opanowania przez wojsko w wypadku »najmniejszych przejawów burzycielstwa«. Jednakowoż – przy poparciu ze strony papieża Leona XIII dla programu postępu społecznego – uchwalenie »prawa Siegfrieda« w 1894 stało się początkiem szeroko zakrojonych inicjatyw budowlanych mających na celu realizację idei taniego mieszkania (*HBM*). To tanie mieszkanie stało się jednak rzeczywistością na szerszą skalę dopiero po roku 1908, kiedy system prawny usprawnił gospodarke terenami.

Architekt Henri Sauvage, pozostając w sp lce z Charles Sarazinem, w latach 1903-1909 zrealizował wiele zespołów mieszkań robotniczych w rejonach peryferyjnych, w dzielnicach Paryża – 18, 14 i 13. Coraz częściej wznoszono

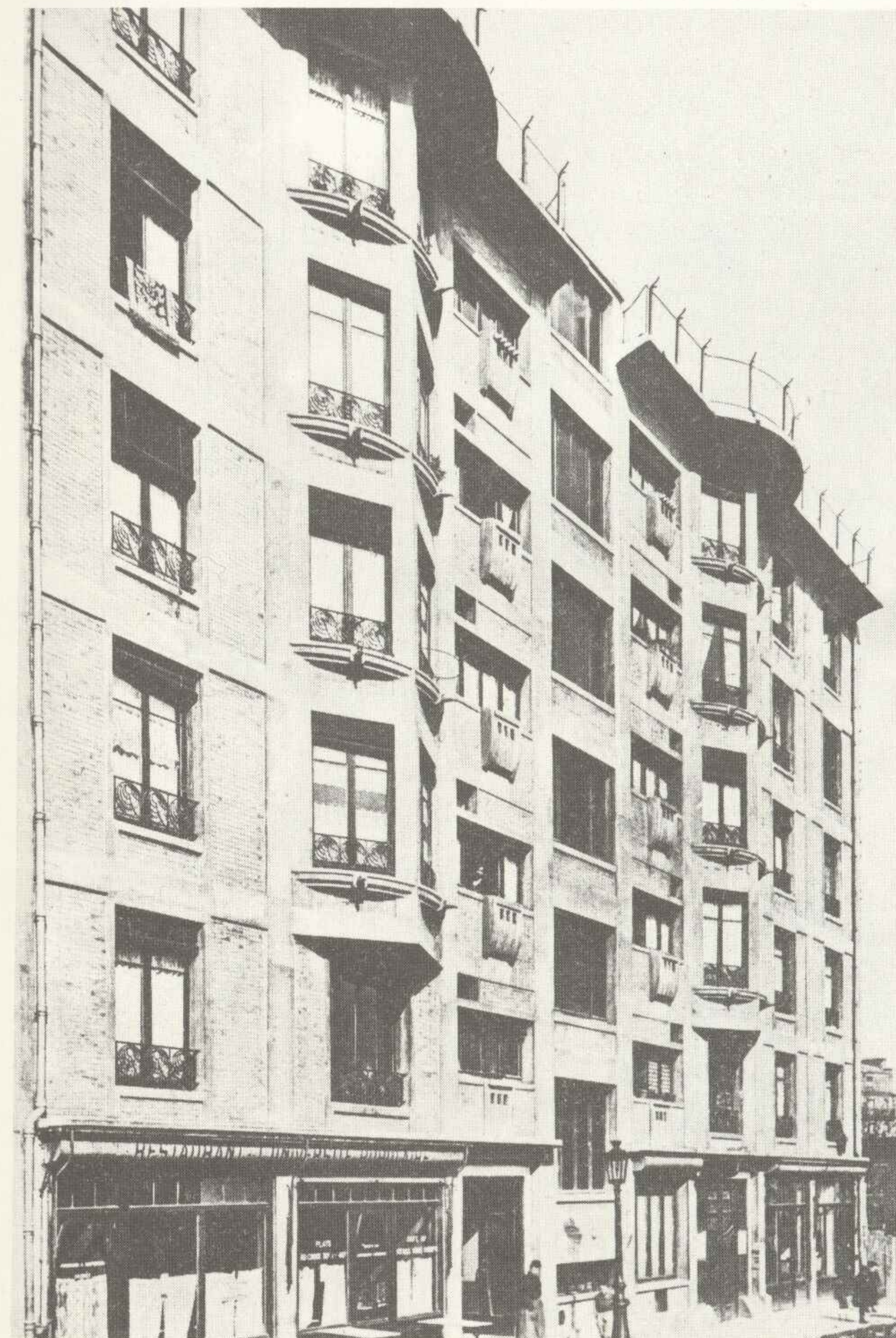
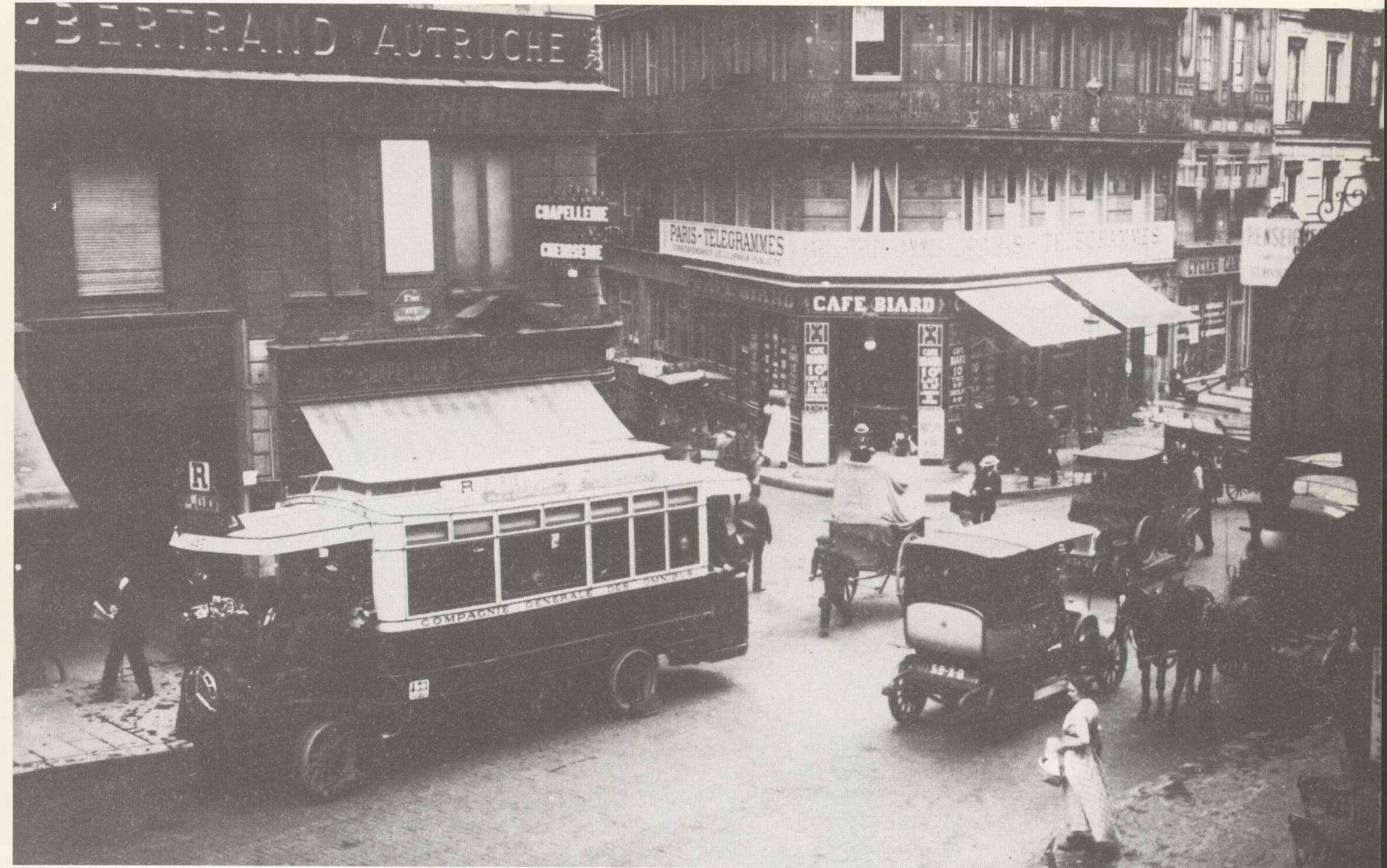
W roku 1913 kończy się *belle époque*

budynki tarasowe o korzystnym dla przyszłych lokatorów systemie współwłasności. Drugi z tych architektów, Sarazin, zaprojektował w 1909 (ukończony dopiero w 1922) w dzielnicy 18 zespół tanich domów zupełnie wyjątkowych, z dala od ulicy, z ceramiczną fasadą, z nowoczesnym systemem ogrzewania i usuwania śmieci, z basenami kąpielowymi itp., co sprawiło, że rzeczywistością stawało się wznoszenie domów tanich o bardzo wysokim standardzie. Również projektowanie wyposażenia wnętrza – dzięki Francisowi Jourdain, projektantowi seryjnie wytwarzanych mebli – osiągnęło znaczny postęp. Na Salonie Jesiennym w 1913 roku przedstawiono jego rewelacyjne projekty; po raz pierwszy też wystawił wówczas przyszły projektant wnętrza dla zamożnej publiczności – Emile-Jacques Ruhlmann.

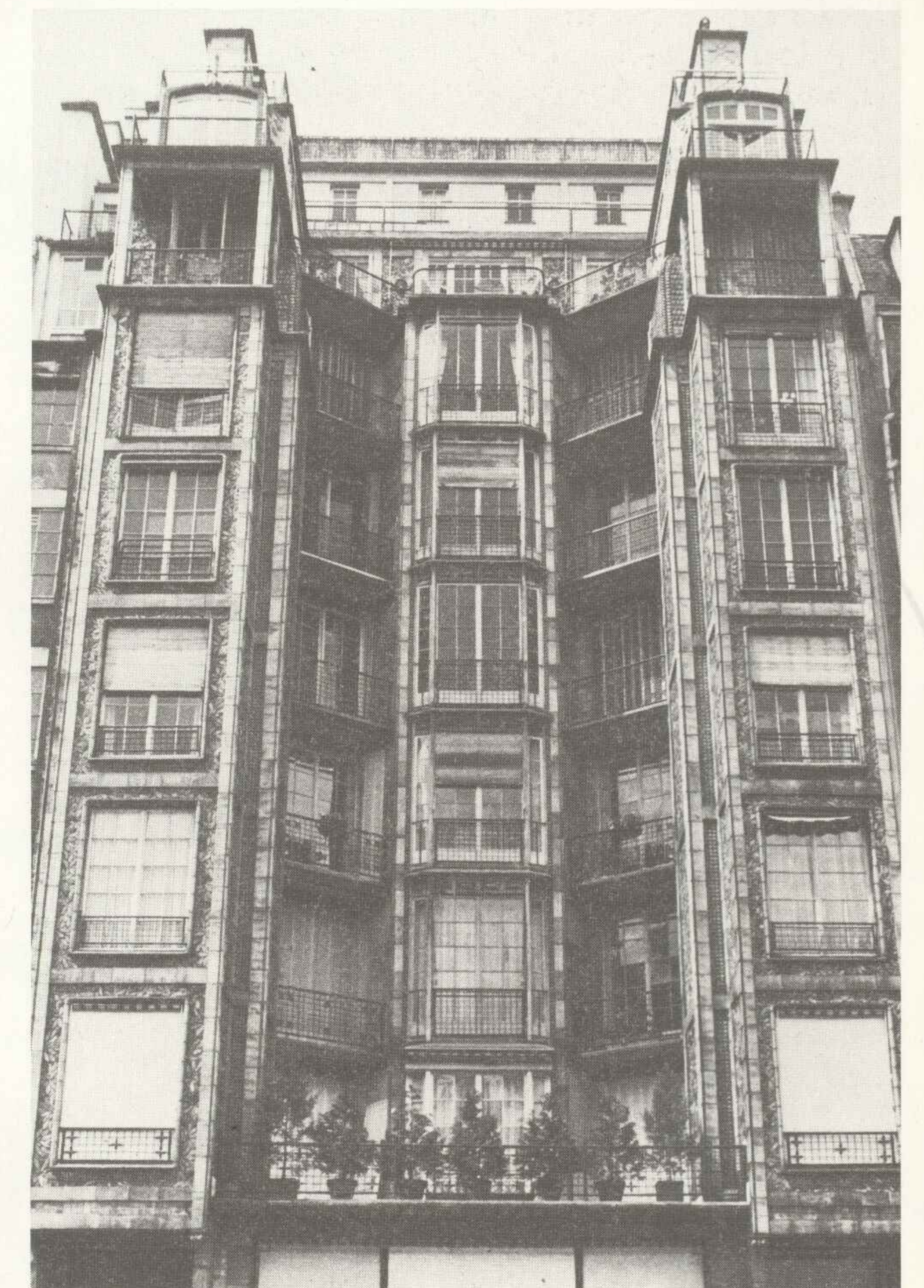
Obudzenie się sumienia politycznego burżuazji nie dokonałoby się bez riposty ze strony zorganizowanego ruchu socjalistycznego, zmierzającego do przejęcia władzy, pod przewodnictwem następców przywódcy minionej generacji, Jules Guesdes'a; ruch ten nie przystawał na żadne kompromisy z klasą panującą. Jednak klasa ta, nie oglądając się na krytykę, nie zaprzestawała afiszować się swym zuchwałym przepychem. W początku stulecia na przykład w kawiarniach uczęszczanych przez intelektualistów i bogatych mieszczan paryskich niewiele rozprawiano na temat »plac i  ndzy kobiet«. Wydaje się, że zadowolano się tym, że życie tych warstw opływało w rozliczne satysfakcje i dostatki, że ukazywało się w Paryżu 46 dzienników o różnych orientacjach politycznych, od *Le Figaro* po *L'Humanité*, że  zywienie klimatu politycznego nadawało charakter owej *belle époque*. Wszystkie rodzaje szlachectwa, sławy, elegancji, wszystkie gólne nazwiska arystokratów i przemysłowców, wszystkie najpiękniejsze damy Paryża spotykały się u *Maxime* 'a. Klika lat później Marcel Proust miał opisać ten świat bogactwa i pozy w swoim dziele »W stronę Swanna«, wydanym własnym nakładem autora w 1913 roku.

Art Nouveau, święcąc swój triumf na Wystawie Światowej w roku 1900, przerwała brutalnie dominację nudnych i ciężkich stylów historycznych. Była to sztuka, która brała cechując ją kaprysy formy ze świata organicznego: z miękkości kwiatu na chwiejnej łodydze, z krętej linii wąsów winorośli, z kształtów muszli, ruchliwości wody poruszanej przez dziwne egzotyczne ryby, z kolorystyki skrzydeł motyli. Uosobieniem tego stylu była kobieta: absolutna królowa, obdarzona gibkim ciałem i długą falistą fryzurą. Ta organiczna sztuka czerpała inspirację z Dalekiego Wschodu. Wpływ ten był widoczny w dekoracji wnętrza, architekturze, grze luster, w tkaninach, oświetleniu, bibelotach, stroju i biuoterii.

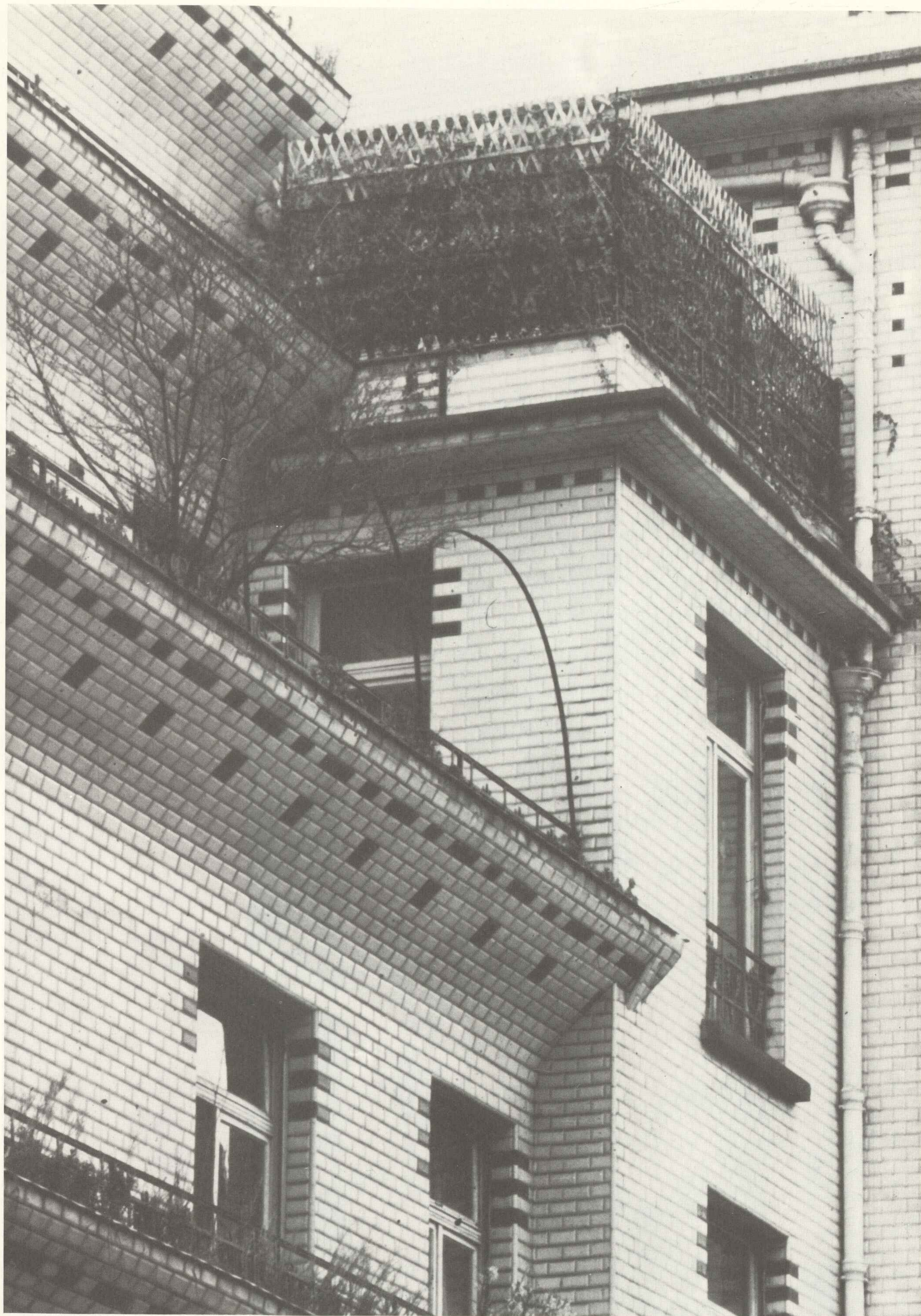
Niestety z tego dyskutowanego żywo »stylu 1900« niewiele pozostało do dziś znaczących realizacji. Spośród najważniejszych rozproszonych dzieł Hectora Guimarda przetrwały zdumiewające stacje metra, które począwszy od 1900 na skrzyżowaniach ulic nawiązywały do roślinności skwerów przez swą »roślinność« odlaną z żelaza, wykutą w kamieniu, skomponowaną ze szkła i blachy emaliowanej. Co się tyczy architektury, to styl ten pozostawił najlepsze



Rue St.-Martin, 1913
Dom, rue Tr taigne 7, arch. Henri Sauvage, 1903



Dom, rue Franklin 25, arch. Auguste Perret, 1903



Dom, rue Vavin 26, arch. Henri Sauvage, Charles Sarazin, 1912

realizacje w luksusowych dzielnicach willowych *modern style* w Meudon, Sèvres, Enghien. Franz Jourdain, syn wymienionego Francisca Jourdain, wykorzystując racjonalnie strukturę profilowanych konstrukcji z laminowanej stali, wznosił budynek domu towarowego *Samaritaine*, którego architektura cechuje się nieco spóźnionym wdziękiem *Art Nouveau*. Podobnie niezliczone sklepy, kawiarnie, restauracje (*Maxim, Julien* i inne) urzekły kapryśnym urokiem tego stylu, w którym konglomerat tradycyjnych technik obróbki wyszukanych materiałów, współgrał z ogólnym »modernistycznym« charakterem całości. Odpowiednikiem tej architektury i dekoracji były popularne plakaty reklamowe Chéreta, Toulouse-Lautreca, Muchy czy Capiello.

Paryż przygotowywał się na przyjęcie nowej techniki. Oświetlenie ulic światłem elektrycznym wprowadzono w 1881, zaczynając od bulwaru Hausmanna. Tramwaje przeszły z trakcji konnej na elektryczną w 1890. Pierwszą linię podziemnej kolei *Métropolitain* otwarto z okazji Wystawy Światowej w 1900, łączyła ona w ciągu 25 minut Porte Maillot z Vincennes.

Także samochody przebojem zdobyły Paryż. W 1903 roku było ich w całej Francji 13 tysięcy, zaś wyścigi samochodowe – np. Paryż-Bordeaux – święciły niebywały sukces i nie odstraszały nikogo nawet pierwsze ofiary, takie jak Marcel Renault, który zginął w wyścigach Paryż-Madryt w roku 1903. Jednak w przededniu wojny samochodów prywatnych niezarobkowych było w Paryżu niewiele; to taksówki miały wstawić się udziałem w bitwie nad Marną. Pierwsze autobusy, kursujące według wytyczonych linii, pojawiły się w Paryżu w 1906 roku pod banderą *Compagnie des Omnibus* i miały odtąd nadawać charakter paryskiej ulicy, zmieniając swą formę tylko nieznacznie – tracąc z czasem jedynie otwartą platformę dla pasażerów podróżujących na stojąco. W roku 1908 wyposażono policjantów regulujących ruch w widoczne z daleka białe pałeczki.

W modzie damskiej królowa projektant Worth, a przede wszystkim Poiret, który uwolnił kobiecą sylwetkę od gorsetu i przywrócił jej naturalny urok. Twórczości Poireta poświęcano ilustrowane przez artystów luksusowe albumy, w których można bez trudu prześledzić wpływ egzotycznego stylu Rosyjskich Baletów Serge'a Diaghilewa (1910 – »Ognisty ptak«, 1911 – »Pietruszka«). Dzięki nowemu stylowi makijażu, nowej, krótkiej fryzurze, dzięki po raz pierwszy objawionej w 1911 Coco Chanel, która miała w 1914 roku wydatnie skrócić suknię, dzięki modzie na kapelusz-dzwon, styl ulicy paryskiej radykalnie się zmienił. Kobieta, na nowo swobodna, odmłodzona, spełniała pośrednio wizję nowoczesności racjonalistycznej, a nawet funkcjonalistycznej, która stopniowo – w epoce rozwijających się badań naukowych i postępu technicznego – oddziaływała na wszystkie dziedziny życia. Jednak w tym samym czasie takie dzielnice, jak Montmartre i bulwar de Clichy, pozostawały oazami folkloru paryskiego, który urzekał środowisko artystyczne pokolenia Modiglianego i Utrilla. Wkrótce potem miał Montmartre stać się siedzibą artystów skupionych wokół *Bateau Lavoir*: Picassa, Braque'a, Grisa, i ośrodkiem kubizmu, największej przygody kulturalnej swego czasu.

Górująca nad wzgórzem bryła budowanego przez dziesięciolecie (od 1875 do 1919) kościoła Sacré Coeur, była utrzymanym jeszcze w stylu nieco bizantyjskim znakiem triumfu stylów historycznych, znamionującego ubiegłe stulecie. Architektura modernistyczna zwyciężyła ostatecznie, posługując się zdobyczą techniczną: zbrojonym betonem, stosowanym coraz częściej. Do budowy jawnie

modernistycznych, jakich wiele zaprojektował Auguste Perret, zalicza się *Théâtre des Champs Elysées*, gdzie po raz pierwszy zastosowano beton z doskonałym rezultatem. Usiłowanie architektów i inżynierów innych specjalności, aby sprostać wyzwaniu nowoczesnej cywilizacji, dało też imponujące rezultaty w wielu dziedzinach życia metropolii.

Wyzwanie tego rodzaju przynosiła zawrotna jak na owe czasy prędkość samochodów (w 1910 Renault AX z dwucylindrowym silnikiem 1215 cm³ i 8,5 KM osiągał prędkość 65 km/h). W 1908 roku Blériot przeleciał swym samolotem nad Kanalem La Manche. Rozwój telekomunikacji był jeszcze gwałtowniejszy. W 1913 nadajnik telegraficzny bez drutu na wieży Eiffla przekazał sygnały, odbierane w obiektach wojskowych we wschodniej Francji i w Afryce Północnej.

W 1913 roku wydawało się, że, nie bez udziału ruchu lewicowego, osiągnięto pewien zadowalający poziom zamożności społeczeństwa. Ale przecież w tym samym czasie świat był ciężko chory. Społeczeństwo kapitalistyczne bardziej niż kiedykolwiek było ogniskiem groźnych konfliktów społecznych, które samo wywołało. niesprawiedliwość, którą umiano by jeszcze wczoraj znieść, dziś wywołuje odwet, który wychodzi z cienia i brutalnie uderza.

W literaturze ucieleśnia ten odwet złodziej-dżentelmen i anarchista, Arsène Lupin, stworzony przez Maurice Leblanc w 1907 roku, spełniający oczekiwania ludu, aby rozprawić się z bogatymi. Lud z zapartym tchem śledził też przygody i zbrodnie Fantomasa, opisane przez Pierre'a Souvestre i Marcela Allain, które miał przenieść na ekran w 1913 Louis Feuillade, tworząc cykl 5 odcinków filmowych, które cieszyły się niebywałym powodzeniem.

W kwietniu 1912 został, po pięciogodzinnym oblężeniu przez policję, ujęty i stracony anarchista Jules Bonnot.

Istotnie, niemal wszyscy zdawali sobie sprawę, że metody zwyczajnej polityki są niezdolne stawić czoła sprzecznościom, które były przyczyną konfliktów społecznych. Nawet nierzadko odzywały się głosy, że winny jest ustrój republikański, i monarchiści spod znaku *Action Française* nawoływali jawnie do użycia siły.

Ale to właśnie ni mniej ni więcej władze krajów europejskich szykowały swoim narodom największy akt barbarzyństwa. Zabójstwo arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie uznano za okazję uruchomienia wszystkich złowrogich sił, które skłóciły Europę: Austria wypowiedziała wojnę Serbii, Niemcy – Rosji i Francji, Anglia – Niemcom. W ciągu paru tygodni lipca i sierpnia 1914 cały świat okazał się przygotowany do masakry. W kilka miesięcy później Paryż zbierał siły, aby być gotów do obrony i do oporu wobec armii niemieckiej.

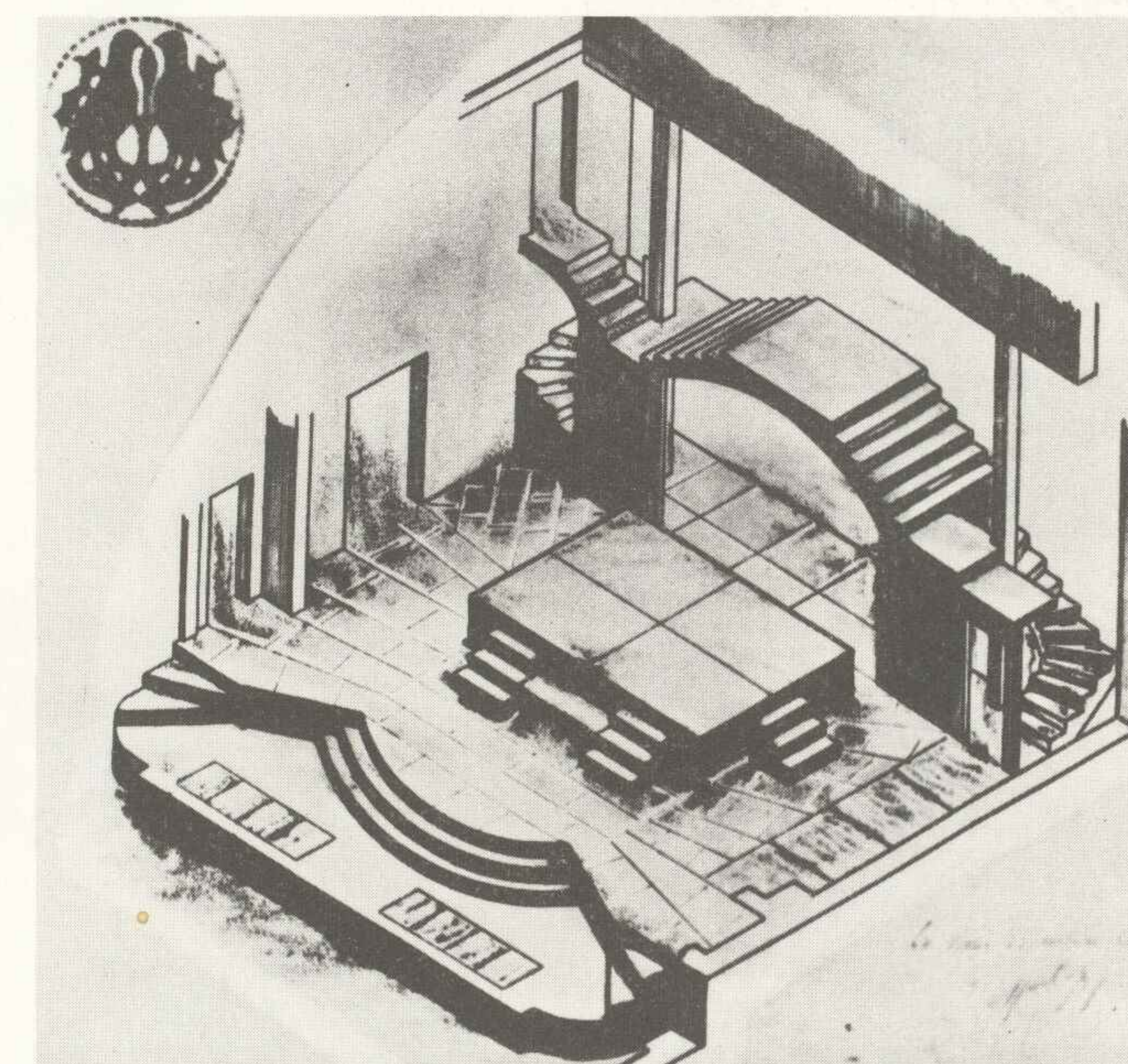
tłum. U. Czartoryska

Lata poprzedzające wybuch I wojny światowej to okres szczególnie bogaty, jeśli idzie o działalność największych reformatorów teatru XX wieku: Appii, Craiga, Fuchsa, Reinhardta, Meyerholda i – we Francji – Jacquesa Copeau. W roku 1909 występy Baletów Rosyjskich wywołują w Paryżu efekt podobny do rzutu kamieniem, który wzburzył stojącą wodę. Rok później, w tym samym czasie, kiedy Meyerhold zrealizował w Petersburgu głośne przedstawienie »Don Juana«, ukazując się w Paryżu książka *L'Art théâtral moderne*. Jej autor, Jacques Rouché, zestawia w niej główne europejskie próby reformy teatru (od Appii do Gordona Craiga, od Fuchsa do Meyerholda i Maxa Reinhardta), a zarazem przedstawia swoje własne idee i kładzie podstawy pod program estetyczny, program założonego w tymże roku *Théâtre des Arts*, gdzie dąży się do tego, aby »stworzyć harmonijny zespół form rytmicznych, stanowiący kombinację trzech istotnych rytmów: słowa, gestu i ruchu«, aby nie lekceważyć udziału widza, a postacie usytuować na tle dekoracji »traktowanych rzeczywiście jako dekoracja a nie jako malarstwo«. Przede wszystkim jednak Rouché życzy sobie »związku inscenizacji z wizją artystyczną wyrażaną przez dzisiejszych malarzy...«. Sztuka dramatyczna jest w jego oczach »aspektem i przybudówką sztuki plastycznej«, żąda, by nadawano przedstawieniu cechy »żywego fresku«. Reforma Jacquesa Rouché jest w istocie reformą malarską, mimo, że animator *Théâtre des Arts* domaga się idealnej wzajemnej zgody między środkami scenicznego wyrazu.

Spotyka się też ze zmienną – krytyczną oceną ze strony Jacquesa Copeau. Copeau wiele zawdzięcza Rouché'mu. To Rouché powierza mu w 1907 r. dział teatralny pisma *La Grande Revue*, w 1911 r. wprowadza do repertuaru swego *Théâtre des Arts* jego adaptację »Braci Karamazow« i bez wątplenia on ukazuje mu znaczenie obcych poszukiwań artystycznych. Lecz choć Copeau wierzy, podobnie jak Rouché, że »największe efekty osiągnie się środkami najmniejszymi«, ten literat, który przeszedł do teatru, nabiera nagle dystansu do dyrektora *Théâtre des Arts*. Od 1910 r., kiedy to w *Nouvelle Revue Française* recenzuje *L'Art théâtral moderne*, daje wyraz swym obawom, choć nie szczędi i pochwał. Zapewne, przyklaskuje Rouché'mu, kiedy uważa on za rzecz niezbędną »badać, w jakiej mierze dałoby się u nas odmłodzić inscenizację, uzgodnić ją z wizją artystyczną dawaną przez współczesnych malarzy i zharmonizować z ogólnym rozwojem idei i wrażliwości, który, rzecz niemal paradoksalna, jedynie teatr mógł dotąd pomijać«, jednakże nie zgadza się na traktowanie sztuki teatralnej jako »przybudówki sztuki plastycznej«. Gotów jest zaufać Rouché'mu, ale jedynie pod warunkiem, że potrafi »obronić się przed wszelką afektacją estetyzmu i nowinek, stworzyć dzieło pełne siły i bezinteresowności, dzieło nacechowane świadomością i kulturą artystyczną. Nie wystarczy w tym celu upiększać teatr. Należy go najpierw uzdrowić, wyganając zeń złe obyczaje zatruwające go, uwalniając go od kabotyństwa, zakazując wszelkich gnieźdzących się w nim głupstw, wszelkiego kłamstwa...« Copeau kreśli tu już wielkie linie własnego programu, który uściślił jeszcze w *Un essai de rénovation dramatique*, opublikowanym przez *Nouvelle Revue Française* we wrześniu 1913 r.

Copeau wyraża tam swoje oburzenie. Czym jest teatr francuski w 1913? Rzemieślniczość, komercjalizacja, kabotyństwo, spekulacja finansowa, pogarda dla twórcy, nienawiść piękna, nieład, ignorancja, głupota, chęć przypodobania się... Aby przywrócić teatrowi życie i zdrowie, istnieje jedno tylko rozwiązanie: »oderwać się od tego, co jest zepsute w jego formie i wewnętrznych podstawach, w jego duchu i obyczajach«. Stąd wywodzi się *Vieux-Colombier*: teatr przeznaczony dla kulturalnej elity intelektualistów, studentów, pisarzy, artystów; teatr, w którym przedstawi się wznowienia i nowe sztuki o rzeczywistej wartości sceniczej, najpierw jednak klasyków »jako trwałe przykłady, jako antidotum przeciw złemu smakowi i zaślepieniu estetycznemu, jako wzorzec krytycznego sądu, jako surową lekcję dla tych, co piszą dramaty współczesny i grają go«. Ten, kto będzie wystawiał klasyków, odrzuci fałszywe tradycje, jak i pretensje odnowieńcze; ważne dlań będzie, aby wejść w doskonały »stan wrażliwości«, aby przyjąć ich z całą świeżością umysłu, niezbędną dla rzeczywistego ich zrozumienia, dla prawdziwego odtworzenia. Będzie to wreszcie teatr z zespołem jednorodnym, młodym, entuzjastycznym, któremu »wdroży się zasady etyki artystycznej«, ochroni się go »przed wtargnięciem metod rzemieślniczych (...), przed wykrzywieniami zawodowymi (...), przed skostnieniem wynikającym ze specjalizacji«. Program Jacques'a Copeau jest zatem programem moralnym i estetycznym. Dyscyplina jest tu prawem, oszczędność regułą, powaga jest założona z góry.

»Pod inscenizacją – oświadcza Copeau – rozumiemy plan działań sceniczych. Jest to zespół ruchów, gestów i postaw, zharmonizowanie fizjonomii, głosów i milczeń, totalność widowiska scenicznego, wypływającego z myśli jednego twórcy, który powziął jego plan, kieruje nim i je harmonizuje. Inszenizator odnajduje i narzuca postaciom tę więź tajemną a widzialną, tę wspólną wrażliwość, tę tajemniczą odpowiedzialność wzajemnych związków, w braku czego dramaty, nawet odtwarzane przez znakomitych aktorów, traci najlepszą część swej ekspresji. Takiej inscenizacji, związanej z interpretacją, nigdy nie możemy poświęcić dosyć studiów. Do innej, odnoszącej się do dekoracji i rekwizytów, nie chcemy przywiązywać wagi«. Gardzić więc należy zewnętrznymi omamieniami, modami w dekoracji, wynalazkami inżynierów. »Świadomie negujemy znaczenie wszelkiej maszyneryi«. Czy chodzi naprawdę o odnowienie teatru? Copeau uznaje wartość obcych poszukiwań, lecz odnajduje w nich tendencję »do prymitywizowania – przez często naiwne środki materialne – intencji poety«, a to uraża poczucie »subtelności i umiaru«, właściwe jego »francuskiemu smakowi«. To ładne sformułowanie świadczy o zastrzeżeniach niejednokrotnie usprawiedliwionych, a zarazem o pewnym szowinizmie, na uwolnienie się od którego potrzeba będzie scenie francuskiej niestety jeszcze długich lat.



»Wieczór Trzech Króli« Szekspira, reż Jacques Copeau, teatr Vieux-Colombier, 1913
Jacques Copeau, 1911

Louis Jouvet, proj. sceny teatru Vieux-Colombier, 1924

Przywrócić teatrowi jego godność, jego świetność i wielkość – oto cel Copeau, którym kieruje właściwa mu tęsknota za czystością aktu teatralnego. Powrót do źródeł, umowność, ascetyczność, surowa powaga – oto środki zapobiegawcze, jakie zaleca dla uleczenia chorego teatru. »Niech znikną wszelkie inne omamy, a dla nowego dzieła zostawcie nam scenę nagą!«

»Ani na scenie antycznej, ani na ludowej scenie teatru szekspirowskiego nie byłoby miejsca dla naszych iluzjonistycznych dekoracji. Ani w Grecji, ani w dawnej Anglii aktor nie stanowił jednego z elementów iluzjonistycznej kompozycji, ale sam musiał wyrazić intencje autora dramatu – przez swój głos, swój gest, mimikę, swoją postać – i wiedział jak to osiągnąć.

Tak samo było w średniowiecznej Japonii, (...) reżyserzy umieszczali aktorów na podeście, tuż przed publicznością, tak żeby nie traciła nic z ich tańca i ruchu, z ich gestu, mimiki, z póz, które przybierali«. Pod tymi refleksjami Meyerholda zrodzonymi podczas przygotowywania »Don Juana«, mógłby się podpisać Copeau, mimo że jego własne założenia były w swoich podstawach różne od zasad rosyjskiego reżysera.

Copeau bliski jest również tym wszystkim, którzy w XIX wieku, jak Goethe, Halévy czy Planche, rozumieli potrzebę obrony poezji przed postępującą zaborczością teatru, nawiązuje do Théodore'a de Banville'a, który potępiał fałszywy i pretensjonalny przepych »dekoracji« niszczący słowo poety.

Swoją tęsknotę za nagim scenicznym podestem wyjaśnił później: »Scena wolna dla wyobraźni twórców, mówił Mallarmé. Tak, to są słowa, które przyprowadzają mnie do bicia serca. Ewokują dla mnie całą cudowność teatru (...), mały nagi podest, cztery ławki ustawione w kwadrat i cztery czy sześć desek położonych na nich, o których mówi Cervantes w jednym z prologów, najprostszy ze wszystkich symboli największej wolności, który apeluje najżywiej i najmocniej do wyobraźni poety. Farsa wytryska tu natychmiast, feeria objawia się w drganiu girland i piór, misterium nie naraża wcale swego majestatu, może tu nawet zstąpić to, co nadnaturalne. Na nasze wezwanie rozgości się tu wszechświat, a te trzy, cztery stopnie starczą, by umieścić w odpowiedniej hierarchii demona, kwiat i bestię, człowieka, jego namiętności i jego bogów«.

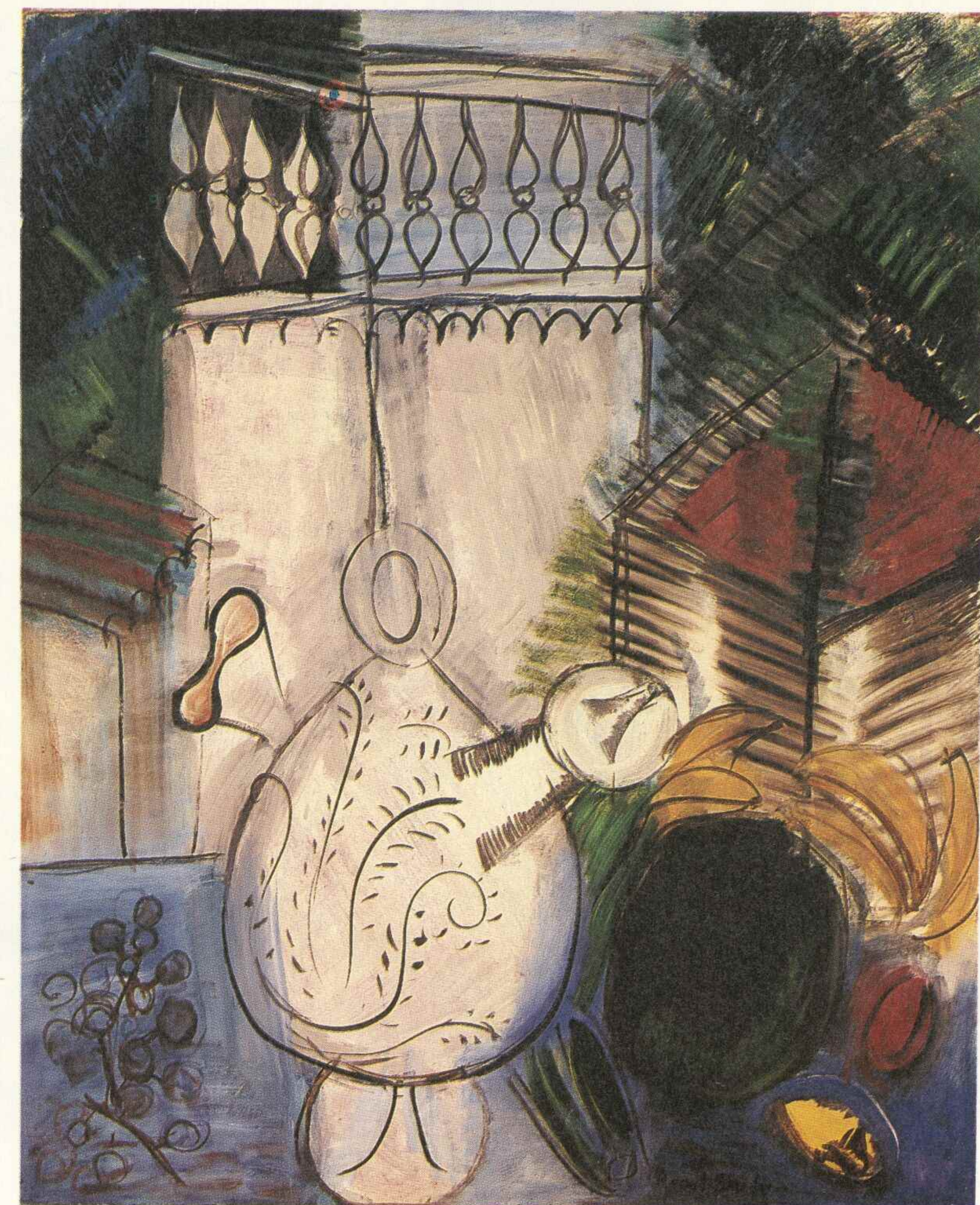
Niedościgły, lecz nigdy nie opuszczający go ideał. Cel, który należy osiągać etapami. Dla Copeau rok 1913 jest punktem wyjścia. W czasach triumfu pełnego blasku Baletu Rosyjskiego, w czasach manii zdobnictwa, Copeau wybiera nieociosane deski sceniczne, podest przeznaczony dla gry aktora i, zdolny zapewnić słowu i gestom ich pełną skuteczność artystyczną, powierza zadanie zagospodarowania sceny tradycyjnej teatru *L'Athénée Saint-Germain* Francisowi Jourdain, a ten buduje obszerne proscenium, które zbliża aktora do publiczności, podwójną konwencjonalną ramę, pozwalającą podzielić przestrzeń na dwie strefy gry, zasłony i kotary ruchome, które można zabarwić światłami. Dekoracja, podporządkowana akcji, której towarzyszy, i aktorowi, któremu służy za tło, jest maksymalnie uproszczona, a dąży się nawet do jej całkowitej likwidacji. Kilka zasłon, jakby zapożyczonych od Craiga, kilka elementów pełniących funkcje informacyjne (ścianki w »Kobiecie zabitej przez czułość« Heywooda, kilka sześcianów do siedzenia w »Wieczorze Trzech Króli«). Przed 1914 r. Copeau nie potrzebuje więcej, aby stworzyć świat swoich spektakli. W tej pierwszej fazie opróżnia scenę, aby

ją wyzwolić, ale jej jeszcze nie przebudowuje. Ledwie wyczuwalna estetyka przypomina *Künstlertheater* w Monachium, nawet jeżeli w ideale Copeau nie mieszczą się zasady »sceny reliefowej«, tak drogie Georgowi Fuchsowi. Ale od tego momentu Copeau proponuje teatr ubogi, w którym dzieło dramatyczne znajduje »swój wyraz nade wszystko w grze aktora«.

W ciągu ośmiu miesięcy, od 22 października 1913 do maja 1914 r., Copeau wystawia trzynaście spektakli: Heywood, Molière, Schlumberger, Musset, J. Renard, Courteline, Ruteboeuf, Claudel (»Zamiana«), Roger Martin du Gard, Becque i in. pojawiają się kolejno na afiszu, ale dopiero Szekspir, na zamknięcie sezonu, zapewnia triumf. *Vieux-Colombier* zyskuje mu szerszą publiczność i rozprzestrzenia jego sławę za granicą. 19 maja 1914 »Wieczór Trzech Króli«, zaprezentowany w pełnej wersji i w inscenizacji Jacques'a Copeau, stanowi doniosłą datę w historii teatru francuskiego i w dziejach inscenizacji szekspirowskich. Jednolita dekoracja stworzona z kilku zasłon pozostawia miejsce dla jednego centralnego wejścia na rodzaj *innerstage* o inspiracji elżbietańskiej, ponadto kilka podstawowych akcesoriów (krzewy ze sklejk, sześciany zastępujące siedzenia) – i to wystarcza już dla stworzenia ram akcji prowadzonej w żywym rytmie przez jednorodną trupę wprawionych w wesoły nastrój aktorów, których zapal przesłania niedoświadczanie. Sztuka Szekspira staje przed widzem uwolniona od zwyczajowego aparatu dekoracyjnego, przywrócona zostaje sile gestu, słowa, wyobraźni, i dzieło poety, zgodnie z ulubionym sformułowaniem Copeau, znajduje »swój istotny wyraz w grze«.

Tak kończy się pierwsza »epoka« *Vieux-Colombier*.

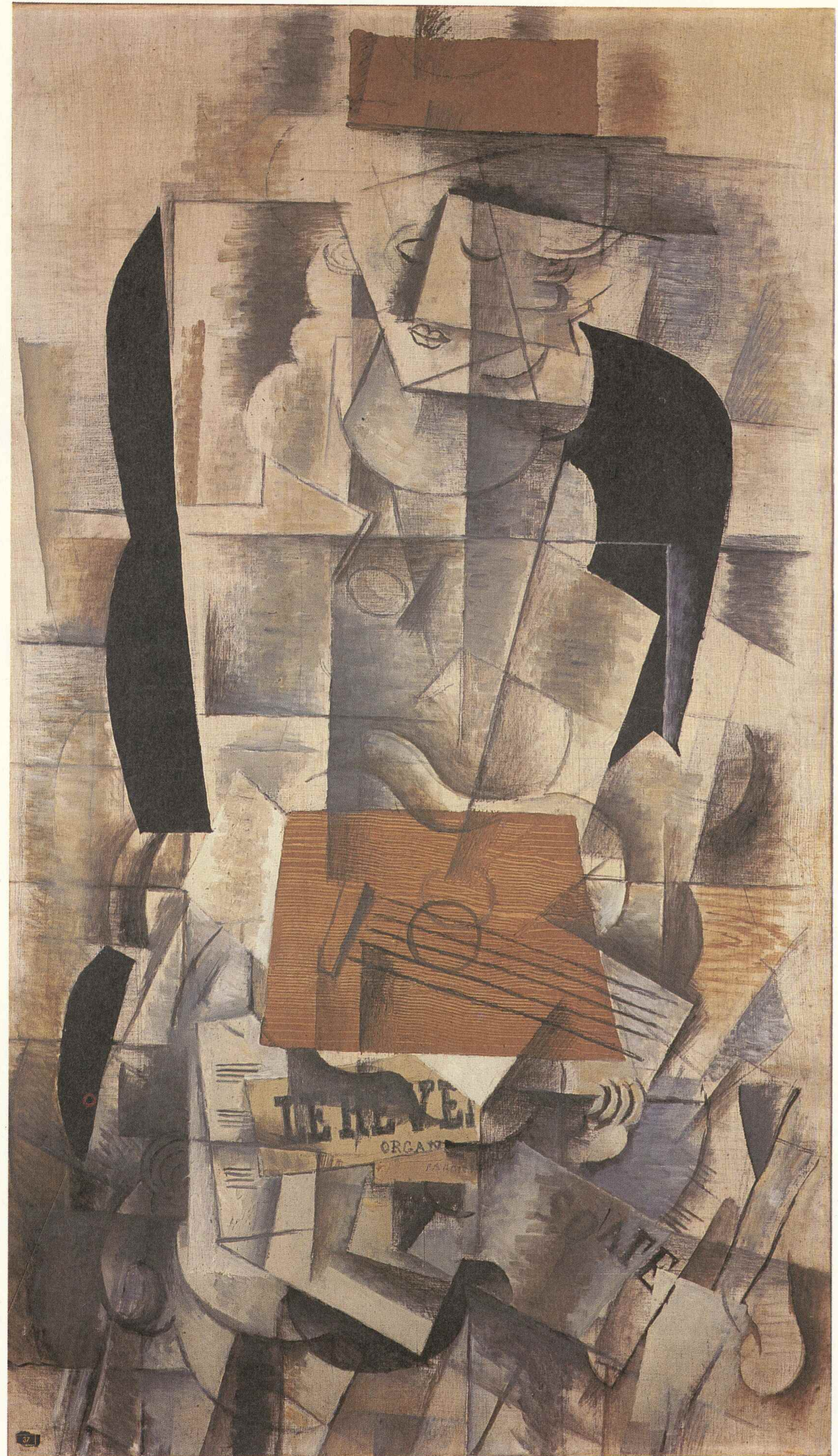
Denis Bablet, »Współczesna reżyseria« (tłum. E. Misiotek, T. Misiotek-Zybzy), tenże, »Rewolucje sceniczne« (tłum. Z. Strzelecki, K. Mazur), opr. Jan Kłossowicz



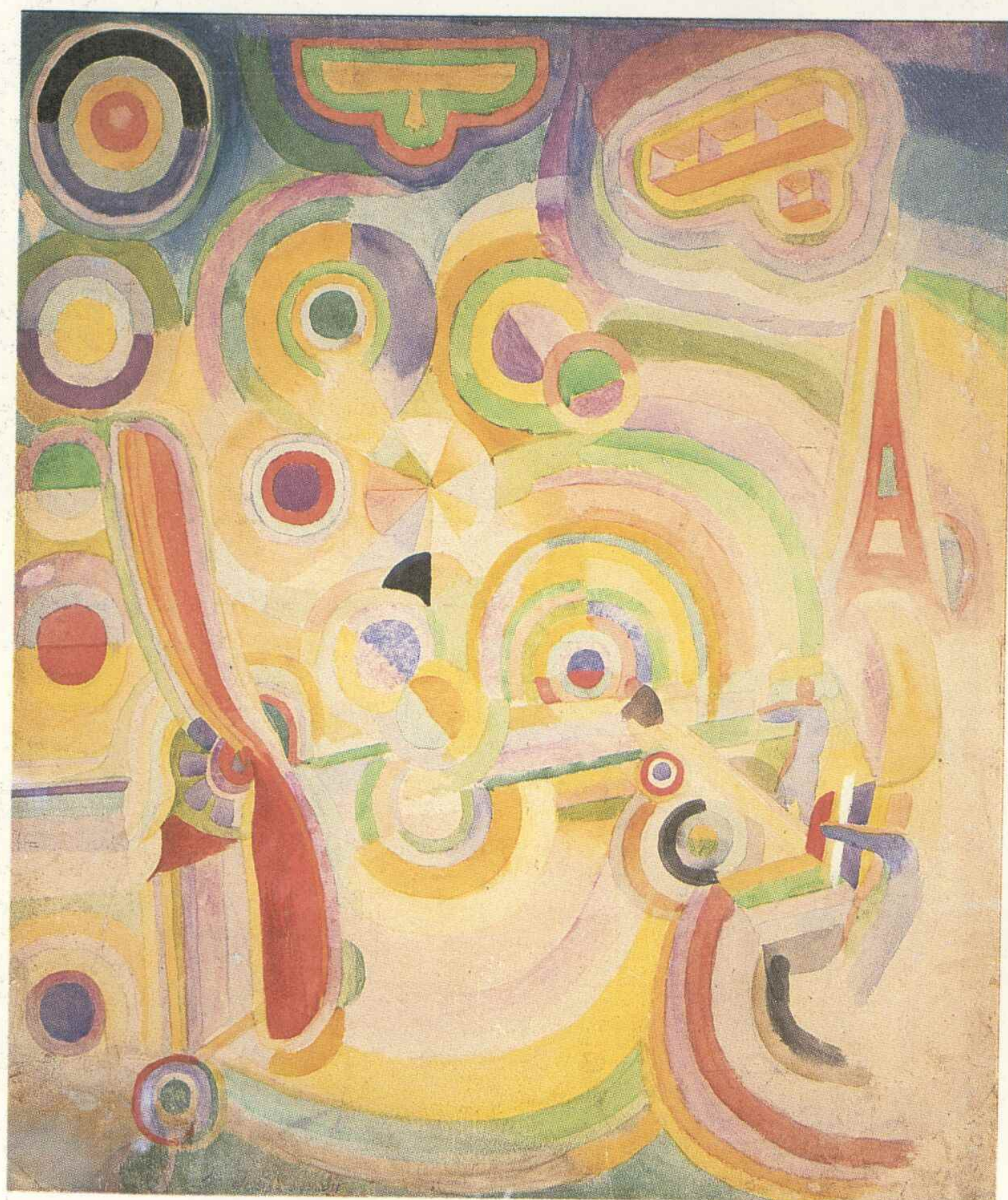
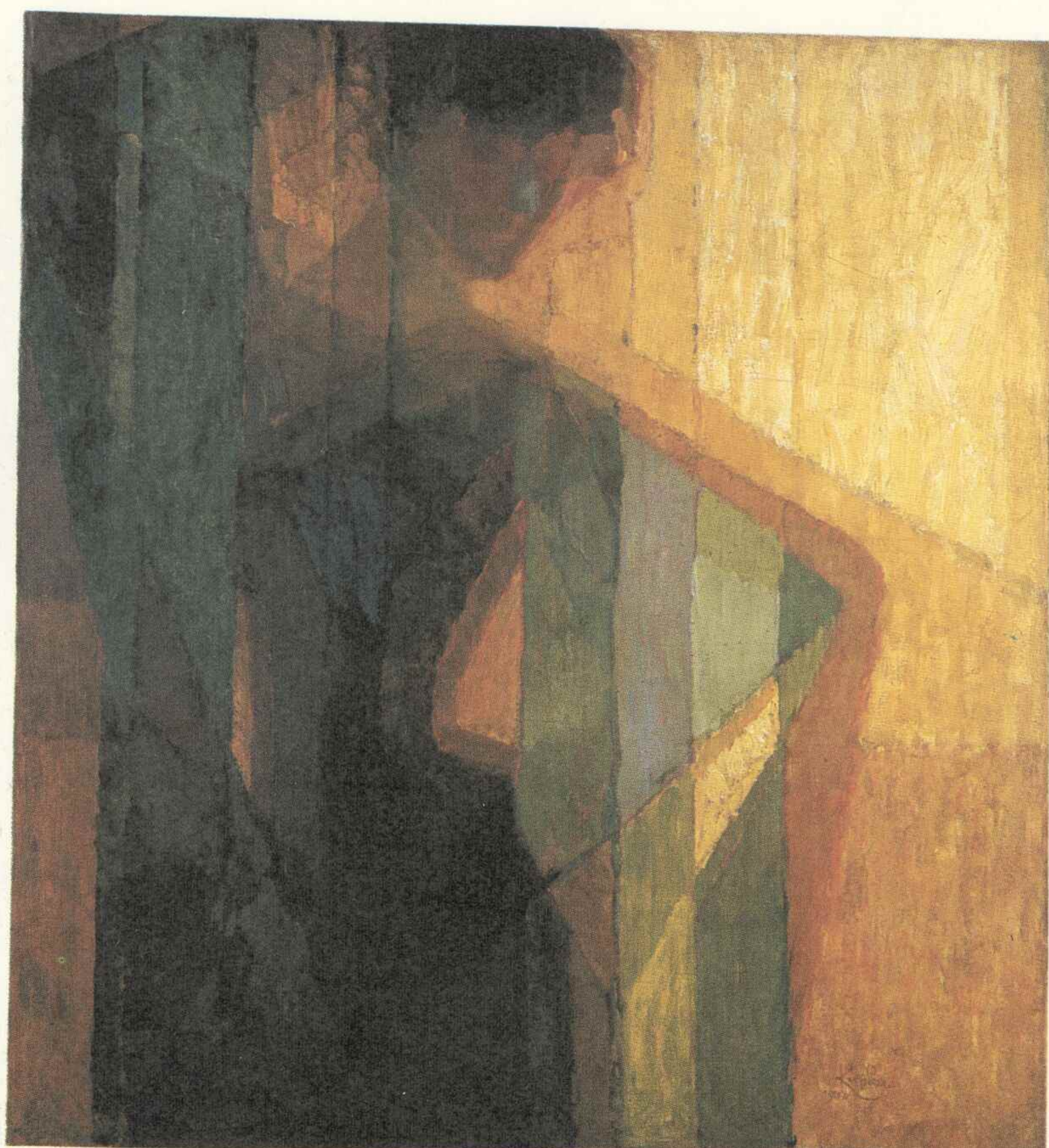
Pierre Bonnard, Place Clichy, 1912
Raoul Dufy, Martwa natura z białą wieżą, 1913



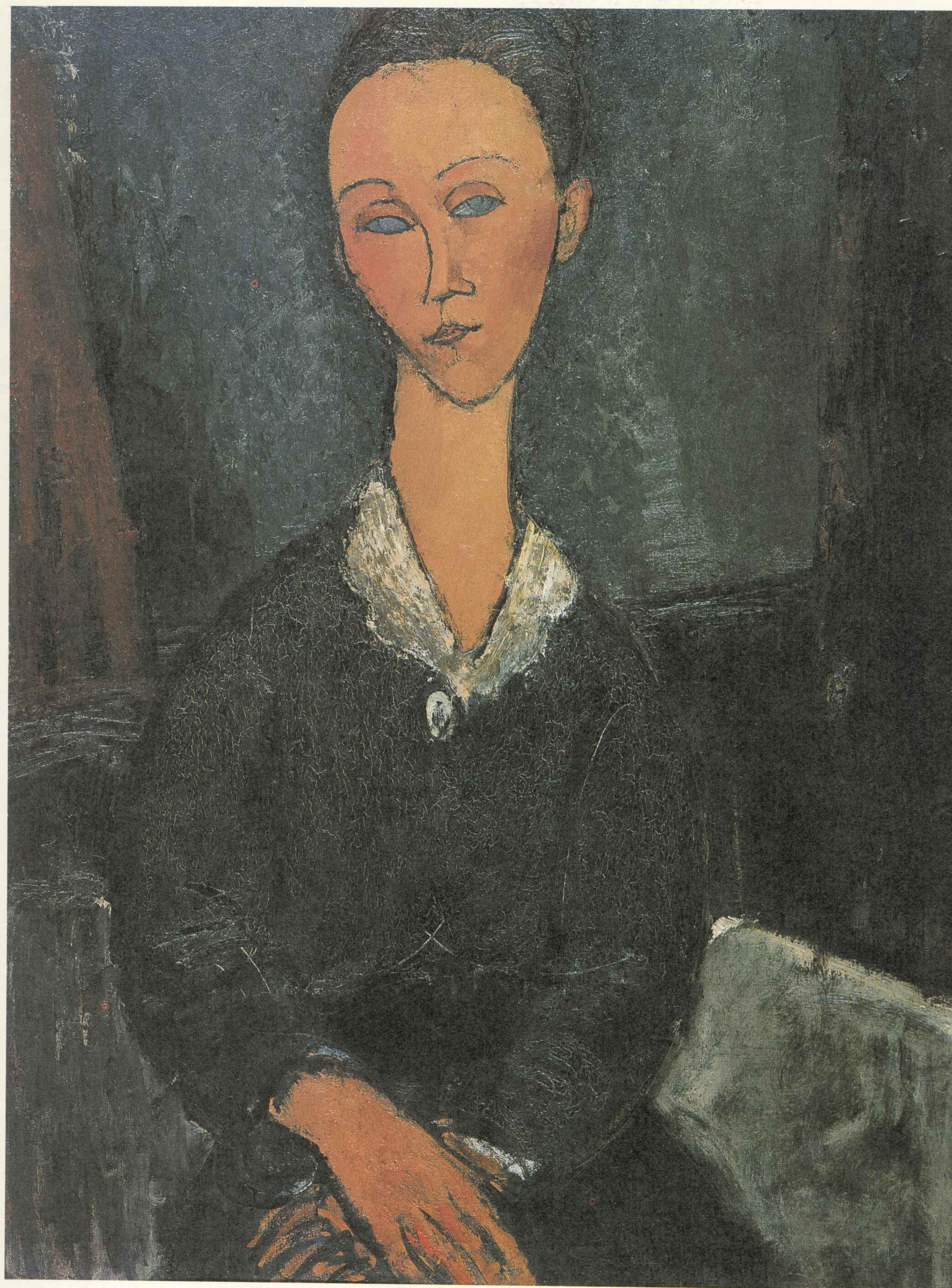
Georges Braque, Pejzaż z Estaque, 1910



Georges Braque, Kobieta z gitarą, 1913

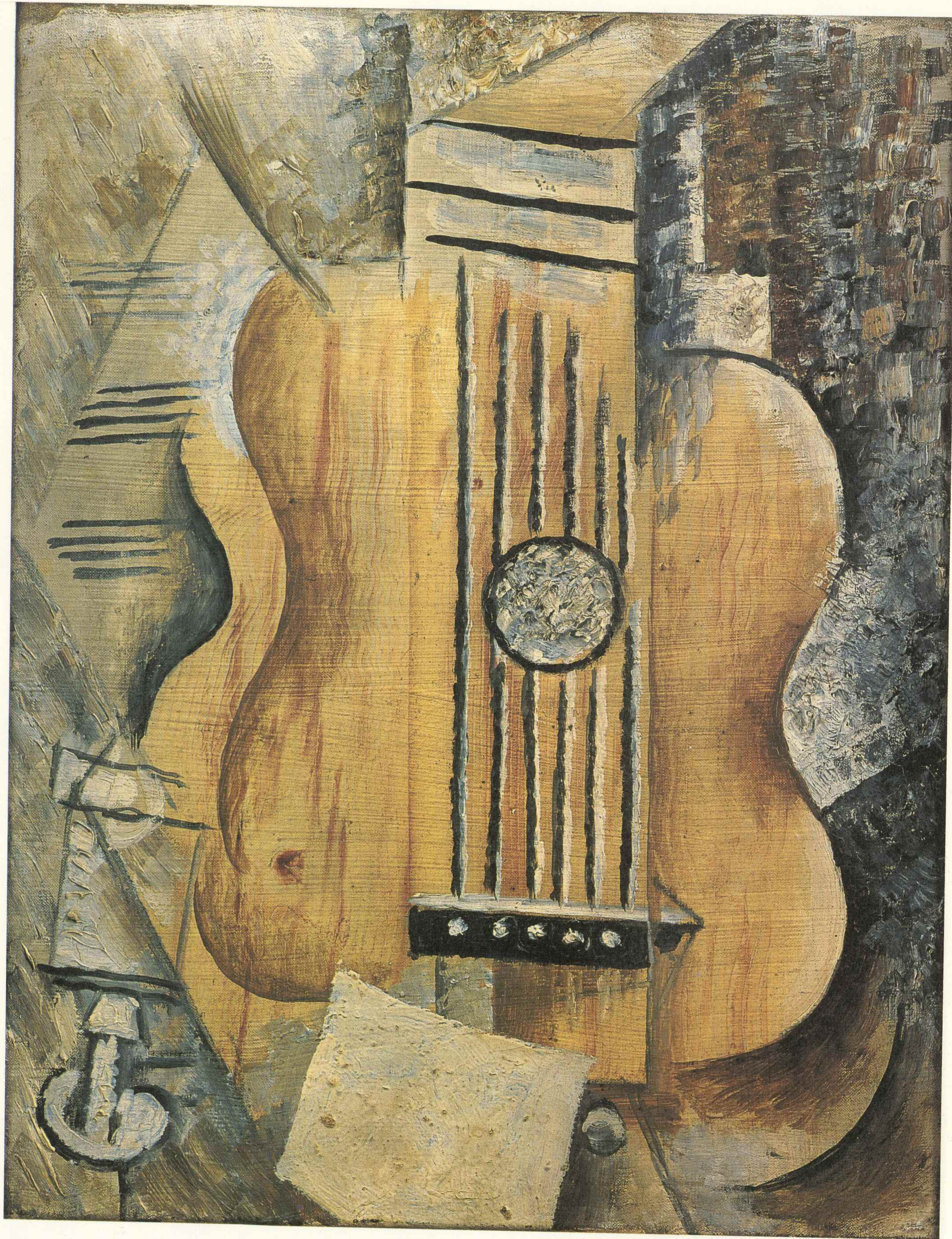


František Kupka, Płaszczyzny kolorów, 1910-1911
Robert Delaunay, W holdzie Blériotowi, 1913

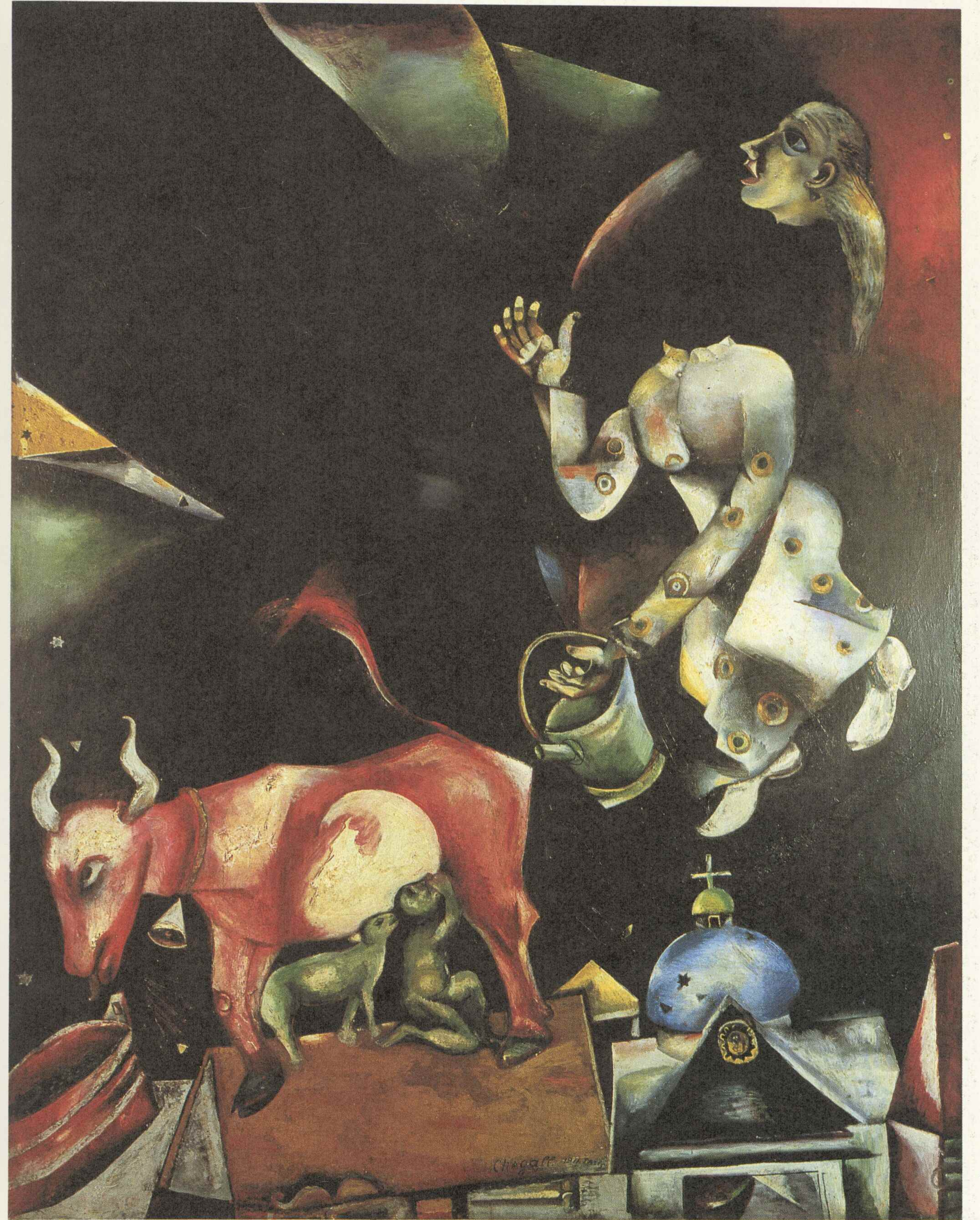


Amadeo Modigliani, Lunia Czechowska, 1916

1913

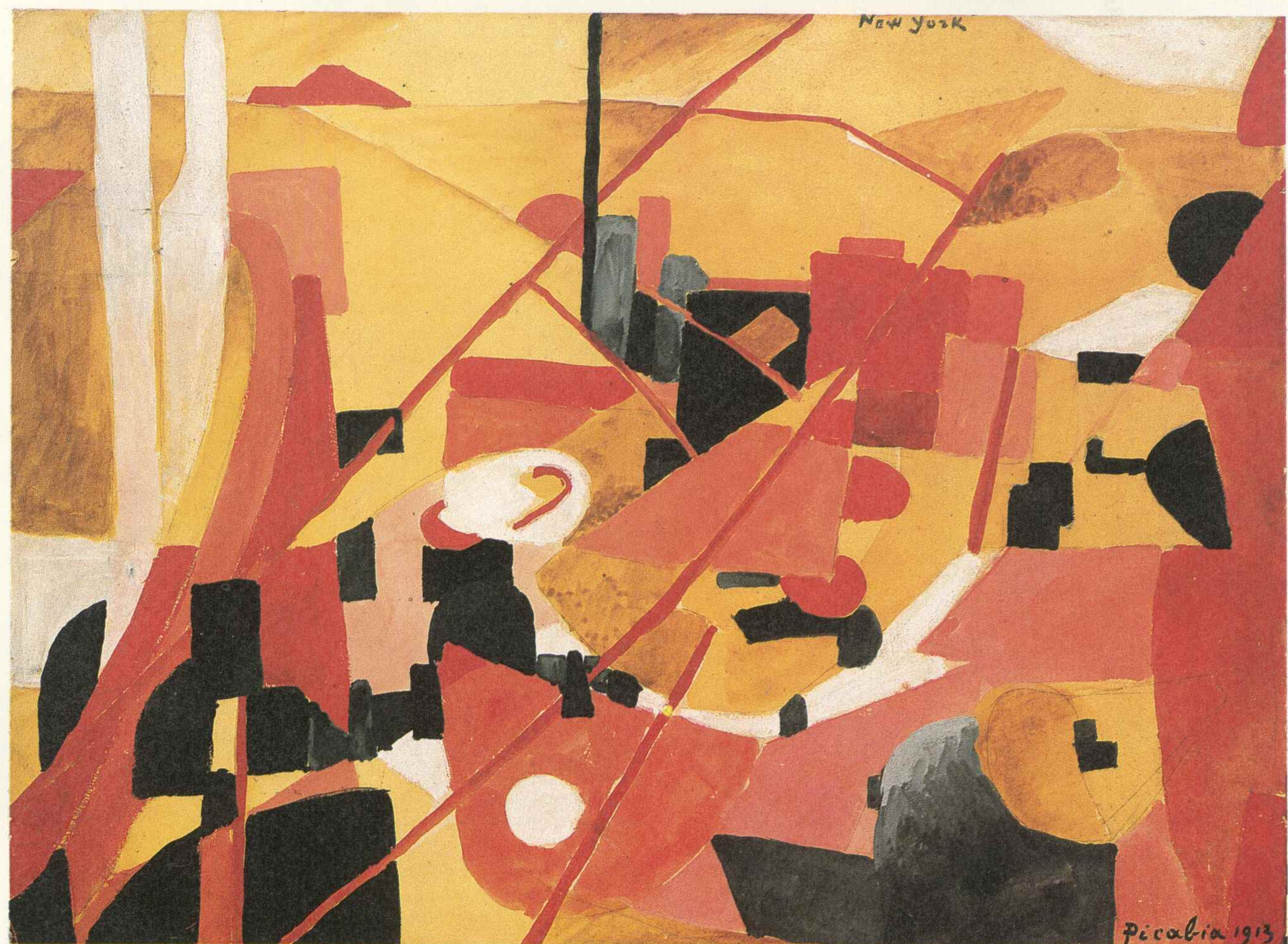
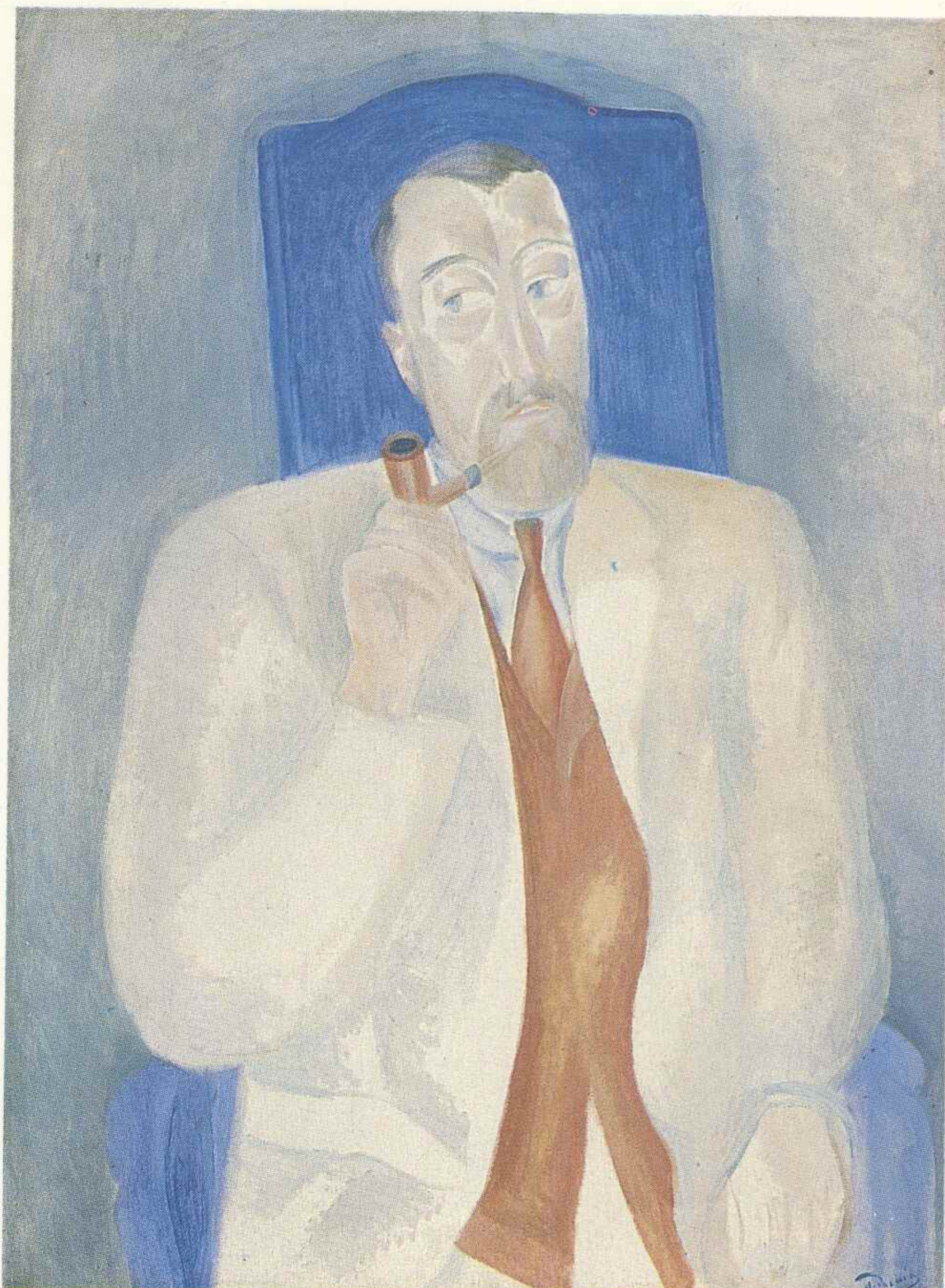


Pablo Picasso, Gitara »Kocham Eve«, 1912



Marc Chagall, Za Rosję, za osły i za wszystkich innych, 1912

1913



André Derain, Portret Paula Poiré, 1915
Francis Picabia, Nowy Jork, 1913

Roger de La Fresnay, Podbój przestworzy, 1913

Louis Vauxcelles Salon Jesienny

Pan Braque jest bardzo zuchwałym młodym człowiekiem. Ośmielił go sprowadzając na manowce przykład Picassa i Deraina. Być może zaciążył na nim również ponad miarę styl Cézanne'a i przypomnienie statycznej sztuki Egipcjan. Postępując się straszliwymi uproszczeniami konstruuje metalicznych, zdeformowanych nieszczęśników. Gardzi formą, sprowadza wszystko, krajobraz, postaci, domy, do schematów geometrycznych, do kubów. Bynajmniej z niego nie kpimy, ponieważ jest dobrej wiary. I czekamy.

»Chez Kahnweiler« *Gil Blas*, 30. IX. 1908

tłum. M. Porębski

Louis Vauxcelles Salon Jesienny

Dwie tendencje, coraz bardziej z dnia na dzień widoczne, wyróżniają się na Salonie Jesiennym. Z jednej strony, powiedzmy »na prawicy«, żeby użyć z braku lepszego słownictwa tego parlamentarnego terminu, znajdujemy ludzi rozsądnych, zrównoważonych, pozbawionych wszelkiego odkrywczego ognia, którzy bywają niekiedy zręcznymi wykonawcami i którzy potrafili w niejednym przedsięwzięciu przeciągnąć koldrę na swoją stronę. Ci spryciarze z Montmartre'u czy skądinąd, stosując i popularyzując dobrodziejstwa impresjonizmu, satysfakcjonują snobów i burżujów, którzy godzą się na nieco odwagi. Z pomocą kilku czystych tonów i fioletów, rzęcznie rozmieszczonych wśród listowia, ci tak zwani kolorysty z awangardy uchodzą w nie dość bystrych oczach za frenetycznych rewolucjonistów, podczas gdy pozostają zwykłymi oportunistami i chytrosami. Druga falanga, »lewica«, skądinąd bardzo złożona, (pozostawmy na boku centrum, »Marais«, gdzie tłoczy się wszystko, co jest ni pies ni wydra) obejmuje wszystkie prawdziwe talenty. Spotykają się tu kombatanci przybywający z czterech krańców świata palety: uciekinierzy z pracowni Moreau, zbyt późno uwolnieni od scholastyki i mitologii, beładni cézanniści, synowie perwersyjnego Lautreca, wszelkich odcieni uczniowie Moneta, Sisley'a, Pissarra, wybornej Morisot, podlizujący się Gauguinowi, Van Goghowi, Renoirovi, Guillauminowi, subtelni japończycy za Vuillardem, davydysty idący z Vallottonem, klasycy zahipnotyzowani przez Maurice'a Denis, wszystko to wraz z horąd fowistów, schematystów, peruwiańskich kubistów (gdyż kwitnie u nas szkoła peruwiańskich kubistów!) składa się to na sałatkę najbardziej rozrzućną i zabawną, jaką tylko można sobie wyobrazić, na coś takiego, jak zaciężna armia Hamilkara Barkasa. Niezwykle rojowisko o pasjonującej żywotności i intensywności.

»Salon d'Automne«, *Gil Blas*, 14. XI. 1908

tłum. M. Porębski

Roger Allard Na paryskim Salonie Jesiennym

Metzinger, H. Le Fauconnier i Albert Gleizes, zwłaszcza pierwszy z nich, stanowili niewyczerpaną kopalnię uciesznych komentarzy publiczności, dla której przymiotnik »wielki« zdewałowował się przez antyfrazę. Jednakowoż wydało mi się, że niegdyś różowe drzewa i oranżowe łąki bardziej psuły żółć gapiów lub ich śmieszyły, zależnie od ich temperamentu. Deformacja linii, jeśli nie tyczy ludzkiej twarzy, zdaje się nie tak silnie oddziaływać na komórki nerwowe ludzi różnego pokroju. Okazuje się, że przesady dotyczące formy są słabiej zakorzenione; szczęśliwa to wróżba dla tych oto nowatorów.

Akty i pejzaże Metzinger'a rządzą się tą samą wolą fragmentarycznej syntezy. Żadna obiegowana klisza słownika estetycznego nie stosuje się do twórczości tego artysty, który potrafi zbić z tropu widza. Rozważmy elementy jego aktu: kobieta, zegar ścienny, fotel, gerydon, wazon z kwiatami, taki przynajmniej jest bilans mojej osobistej obserwacji. Głowa o bardzo szlachetnej ekspresji znalazła swój wyraz formalny, wydaje się, jakby artysta powściągnął tu pełne zastosowanie swych zasad. W rzeczywistości obraz Metzinger'a ma ambicje ujęcia całej treści plastycznej w jednym tylko aspekcie i nic poza tym. W ten sposób na antypodach impresjonizmu rodzi się sztuka, która, nie troszcząc się o skopiowanie pewnego przypadkowego epizodu w kosmosie, oferuje inteligencji widza malarsko dopełnione, istotne elementy nacechowanej trwałością syntezy. Mało odtąd znaczą analityczne pokrewieństwa przedmiotów i ich wzajemne podporządkowanie, ponieważ unieważnia je malarska realizacja. Wskutek tego występują one subiektywnie w każdym przemyślanym indywidualnie dziele. Obawiam się, że moja glossa jest niejasna, choć pragnęłam usilnie, by wypadła wyraźnie, przepraszam też za postępowanie się miejscami ulubionym żargonem estetycznym Osób Kompetentnych.

Twórczość Le Fauconniera, bardziej przystępna, wynika z analogicznych zasad. Lecz sposób ich wykorzystania w szczególnym przypadku pejzażu przystosowuje się ulegle do naszych nawyków wizualnych. Z owej szarej urody skał w Ploumanach emanuje mądre wyzwanie: już dość plakatów, »wizji, które narzucają się gwałtownie«, »płatów rozedrganego życia«, dosyć zapisków i anegdot... Piękny obraz nie jest niczym innym, jak tylko celną równoważnością, to znaczy akordem ciężarów i stosunkiem liczb. Niech oko malarza będzie wrażliwe, nie zaś jego pędzel. Wielka sztuka byłaby zatem rozkwitem odwiecznego kanonu w zmiennych, lecz zarazem narzucających się warunkach. Zanim nadejdzie czas ślepych naśladowców i usychania formu, wolno geniuszowi poszerzać tradycję w kierunku przyszłego klasycyzmu!

Szlachetne pragnienie brania udziału w odnowie plastycznego kanonu ożywia również Alberta Gleizesa, choć niekiedy jeszcze staje się on nieświadomie ofiarą pozorów i własnej gry. Można by z pożytkiem przeprowadzić konfrontację pejzażu Gleizesa z pejzażem Le Fauconniera. U tego ostatniego równowaga stanowi rezultat bogatego w harmonijne dysonanse akordu kolorów zespolonych z bryłami. Albert Gleizes, przeciwnie, czasem przejawia bezwiednie dekoracyjną zręczność, nie sądzę przy tym, aby tego rodzaju przeszkoda miała u niego charakter ostateczny. Raczej czyni on ustępstwo, jeśli nie na rzecz wdzięku, to przynajmniej na rzecz chęci pobudzenia bezpośrednio pamięci widza.

Oglądając jego płótna wyczuwałem wyraźnie jego troskę o wstrzeźliwość po impresjonistycznym rozpasaniu. Wolno szczeremu artyście przyjąć taką postawę, pod

warunkiem, żeby się jej zbyt długo nie poddawał. Znana mi skądinąd twórczość Alberta Gleizesa skłania mnie do zaufania.

Mam zresztą pewność, że w bliskiej już przyszłości nazwiska tych malarzy będą uczestniczyć w autentycznej historii ich sztuki. W sposób może niezręczny, co niech wytłumaczy moja uczciwość, usiłowałem powiedzieć, dlaczego tak sądzę. Kończąc, pragnę wyrazić życzenie, żeby w pełni panując nad swą metodą i jej prawami artyści ci osiągnęli ten chlubny stan, gdy utalentowany twórca, obojętny na potoczne a imponujące gesty swojego wieku, jest w stanie nadawać mu styl, niewidzialną purpurę, niewyraźną królewskość.

»Au Salon d'Automne de Paris«, *L'Art Libre*, nr. 10. 1910.

tłum. M. Porębski

André Salmon

Wystawy: Picasso (Galeria Vollarda)

Czy to nie sam Vollard powiedział, że piękny nieporządek jest efektem artystycznym? Można by w to uwierzyć odwiedzając tę wystawę obfitującą w piękne dzieła, lecz rozmieszczone bez żadnego ładu. Są tu reprezentowane trzy bardzo różne epoki twórczości Picassa. Lecz wymowa tej wystawy nie zamyka się w całości dzieła uznanego już za znakomite. Najstarsze płótna datują się z okresu, który przyjaciele Picassa nazywają »epoką błękitną«. Picasso, zawsze powściągliwy w kolorze, malował wtedy monochromatycznie. Przypominam sobie gwałtowne wrażenie, jakiego doznałem, widząc po raz pierwszy te obrazy bolesne i mocne, w których żyje rodzaj ludzki liryczny, nędzny i dumny. O północy Picasso, mieszkający wówczas na szczycie Wzgórza, z lichtarzem w dłoni, oprowadzał mnie po swojej pracowni. Odnajduję tu to samo dojmujące wrażenie, wolne od malowniczych okoliczności. Wydaje się, że ponawiany z wieku na wiek wysiłek malarzy katolickiej Hiszpanii prowadzi teraz do sztuki Picassa. Lecz jest w tym coś z tego strasznego chrystianizmu, który wykracza poza ortodoksję i przywołuje na myśl całopalenie. Na szczęście nie jest to czas tych straszliwych rygorów. Wszakże Picasso skazał sam siebie, my zaś możemy iść tu za nim w marszu ku dziełom najświeższym. Czy powinniśmy mówić o kubizmie? Kubizm to niedorzeczny wynalazek głupców, którzy chcieli mieć w Picasso spowiednika. Picasso bawi się tym bezlitośnie, ten wyniosły natchniony stworzył na użytek naiwnych całą teorię dla swojego świętego spokoju: »Zechciejcie przyjąć tę małą fujarkę« powiadał Ojciec Ubu.

Picasso nie ma uczniów i trzeba tu zdemaskować bezczelność tych, którzy publicznie powołują się na niego w manifestach, mogących zwiędzić dalszych naiwnych. Żadne znaczące płótno nie przypomina tutaj najbardziej lirycznej epoki Picassa, tej o najszerzych inspiracjach, gdy uwieczniał czarujące gesty społeczności akrobatów: arlekinów, tancerek na linie, błaznów, czystszych od świętych męczenników!

Można żałować tej weny Picassa, lecz czyż ma się prawo mówić, że jest on chwilowo zbłąkany? Picasso nie jest z tych, którzy łatwo żywią zadowolenie z siebie; każdego dnia coraz to bardziej zaskakuje swymi niezwykłymi sekretami i wkrótce już napotyka nagą marę własnej młodości, by ją uwieńczyć czarownymi różami z ogrodów, do których ocieżałym kubistom wstęp jest wzbroniony.

Zdarzają się amatorzy, zdolni podziwiać równocześnie i Matisse'a i Picassa. Są to ludzie szczęśliwi i godni politowania.

»Expositions: Picasso (Galerie Vollard)«, *Paris – Journal*, 22. XII. 1910

tłum. M. Porębski

André Salmon

Salon Jesienny 1910

(...) Ponieważ Georges Braque nie wystawia, Jean Metzinger w pojedynkę broni kubizmu »Aktem« i »Pejzażem«. Pejzaż jest zgodny ze znaną już formułą, ale akt zasługuje na wzmiankę specjalną. Akt żywy, jeśli można tak powiedzieć, pośród mebli w stylu Ludwika Filipa (och, kubizm w stylu Ludwika Filipa!). Jean Metzinger posłużył się nieznacznie linią krzywą i oto mamy kubizm falisty. Ośmiela się nawet użyć pełnej krzywej: na drugim planie forma okrągła wskazuje czwartą dziesiątą.

(...) Marcel Duchamp nadesłał bardzo ciekawe prace; najpełniejsza z nich to »Partia szachów«, najciekawsza zaś to »Akt« przedstawiający kobietę, która wkłada pończochy. Ta sztuka pełna jest możliwości, brak jej tylko spokoju: odgadujemy, że zyska go wkrótce.

»Salon d'Automne«, *Paris – Journal*, 30. IX. 1910

tłum. J. Guze

Guillaume Apollinaire Życie artystyczne

Właśnie otwarto w galerii Vollarda wystawę najwyższej rangi. Są to obrazy Pabla Picassa. Mimo, że chodzi tu o dzieła dawne, rzecz by można młodzieńcze, osobowość artysty, siła jego talentu, piękno dzieł wystawionych nadają tej wystawie duże znaczenie. A ponieważ Picasso nie bierze udziału w żadnych salonach, wszyscy spieszą zobaczyć na ulicy Laffitte to piękne malarstwo, nieznanne dotąd publiczności.

»La vie artistique« *L'Intransigeant*, 21. XII. 1910

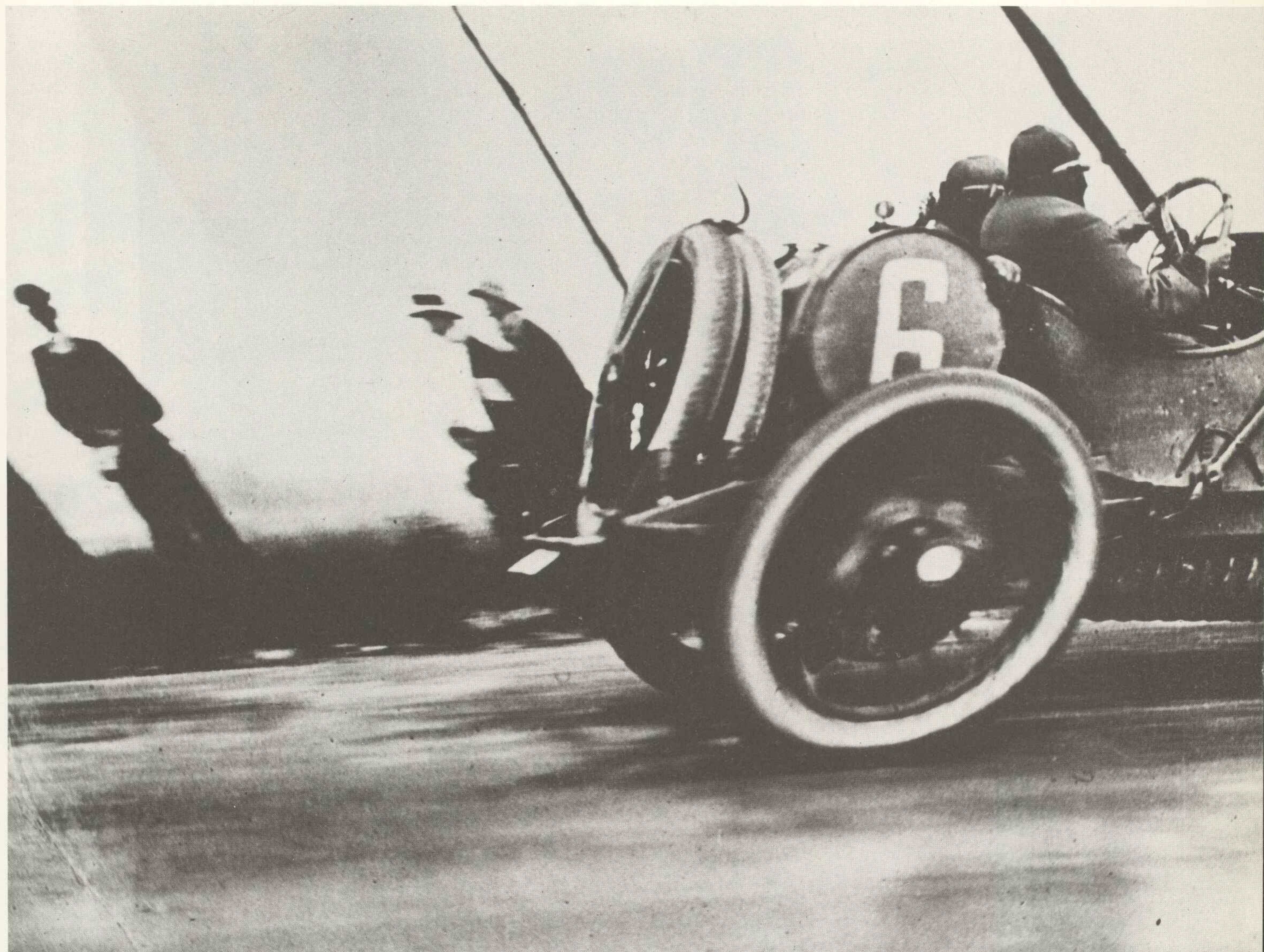
Dodano w galerii Vollarda przy ulicy Laffitte kilka charakterystycznych płócien Pabla Picassa. Te płótna dołączone do tych, które są wystawione od trzech dni, tworzą bardzo piękną całość, o której będzie jeszcze mowa.

»La vie artistique« *L'Intransigeant*, 23. XII. 1910

Niektórych czytelników niepokoi sprawa katalogu wystawy Picassa, która w tej chwili jest otwarta w galerii Vollarda przy ulicy Laffitte. Nie wydrukowano go, podobnie jak nie rozesłano zaproszeń. Płótna nie zostały nawet oprawione. Dzieła o tak wysokiej wartości artystycznej obchodzą się bez pompy ram, wszelako prostota nieco mniej zdecydowana nie byłaby może nie na miejscu.

»La vie artistique« *L'Intransigeant*, 26. XII. 1910

tłum. M. Porębski



Jean Metzinger Nota o malarstwie

Czy istnieje choćby jedno malarskie lub rzeźbiarskie dzieło zaliczane do najbardziej aktualnych, które by nie było skrycie posłuszne rytmom greckim?

Nic, od prymitywów po Cézanne'a, nie przerywa definitywnie łańcucha wariacji oplatającego temat grecki. Widzę dziś wczorajszych buntowników, jak bezwiednie składają pokłon przed reliefem z Eleuzis. Artyści gotyku, romantycy, impresjoniści, odwieczna miara zatrumfowała nad waszymi chwalebnyimi artemiami; jednak trud wasz nie był próżny: zaszczerpił nam wizję odmiennego rytmu.

Grecy wynaleźli dla nas ludzką formę, my powinniśmy wynaleźć ją na nowo dla innych.

Nie chodzi więc tu o »ruch« połowiczny, odnoszący się do swobód już doświadczonych, takich jak interpretacja, transpozycja itp. – półśrodek! – lecz o wyzwolenie zasadnicze.

Już budzą się świadome, odważne umysły, oto malarze: Picasso, Braque, Delaunay, Le Fauconnier. Będąc nade wszystko malarzami, nie tworzą wyobrażeń plastycznych dla pojęcia noumenów na sposób »neoprymytywów«; wysoce oświeceni, nie wierzą w stabilność żadnego systemu, nawet gdyby zwał się sztuką klasyczną, a zarazem uznają w swoich własnych najnowszych kreacjach zwycięstwo odwiecznych dążeń. Rozum ich pozostaje w równowadze między pogonią za przemijającym a manią tego, co trwałe. Jeśli potępią śmieszność, która drażni teoretyków »emocji«, to

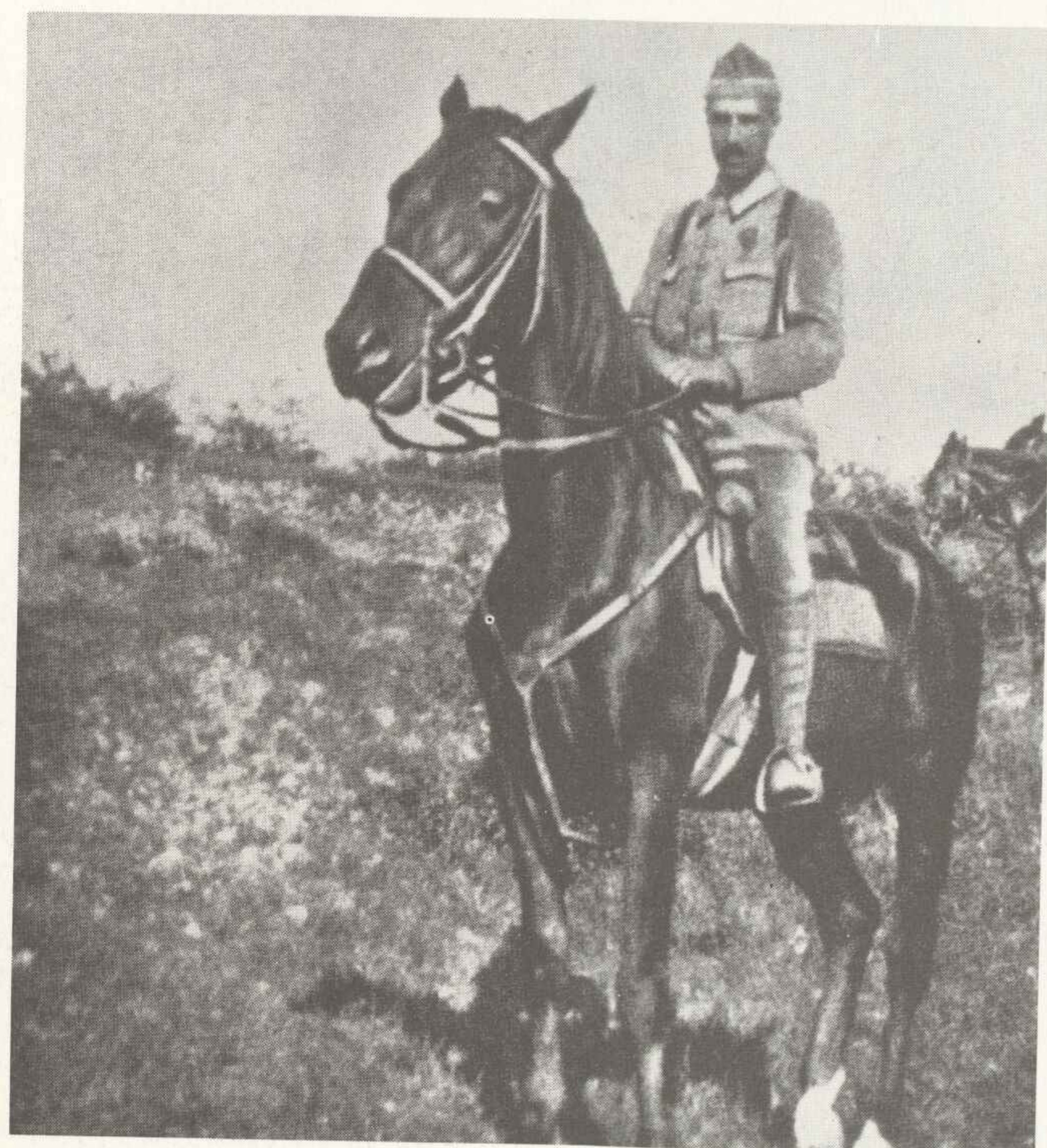
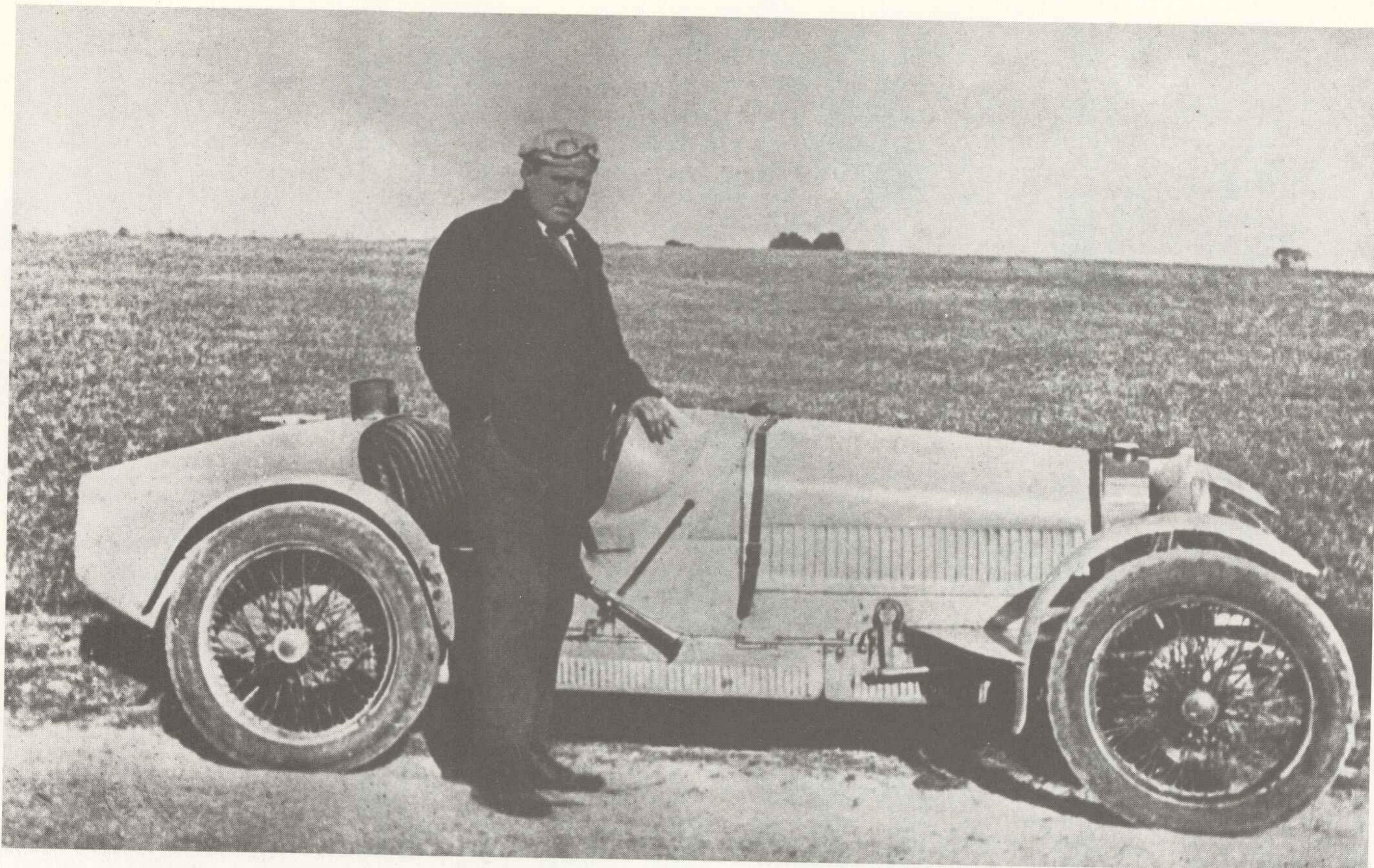
wystrzegają się wciągnięcia malarstwa w dekoracyjne spekulacje. Gdy celem udaremnienia podstępów optyki podporządkowują sobie przez chwilę świat zewnętrzny, żaden przesąd heglowski nie mąci ich rozeznania.

Nie ma potrzeby malować tam, gdzie możliwy jest opis. Silny dzięki tej myśli Pablo Picasso pozwala nam dostrzec samo oblicze malarstwa.

Odrzucając wszelką intencję ornamentalną, anegdotyczną, symboliczną, osiąga on czystość malarską dotychczas nieznaną. Nie znam pośród najpiękniejszych dzieł malarskich przeszłości takich, które zarysowują się na tle malarstwa równie wyraziście jak jego dzieła.

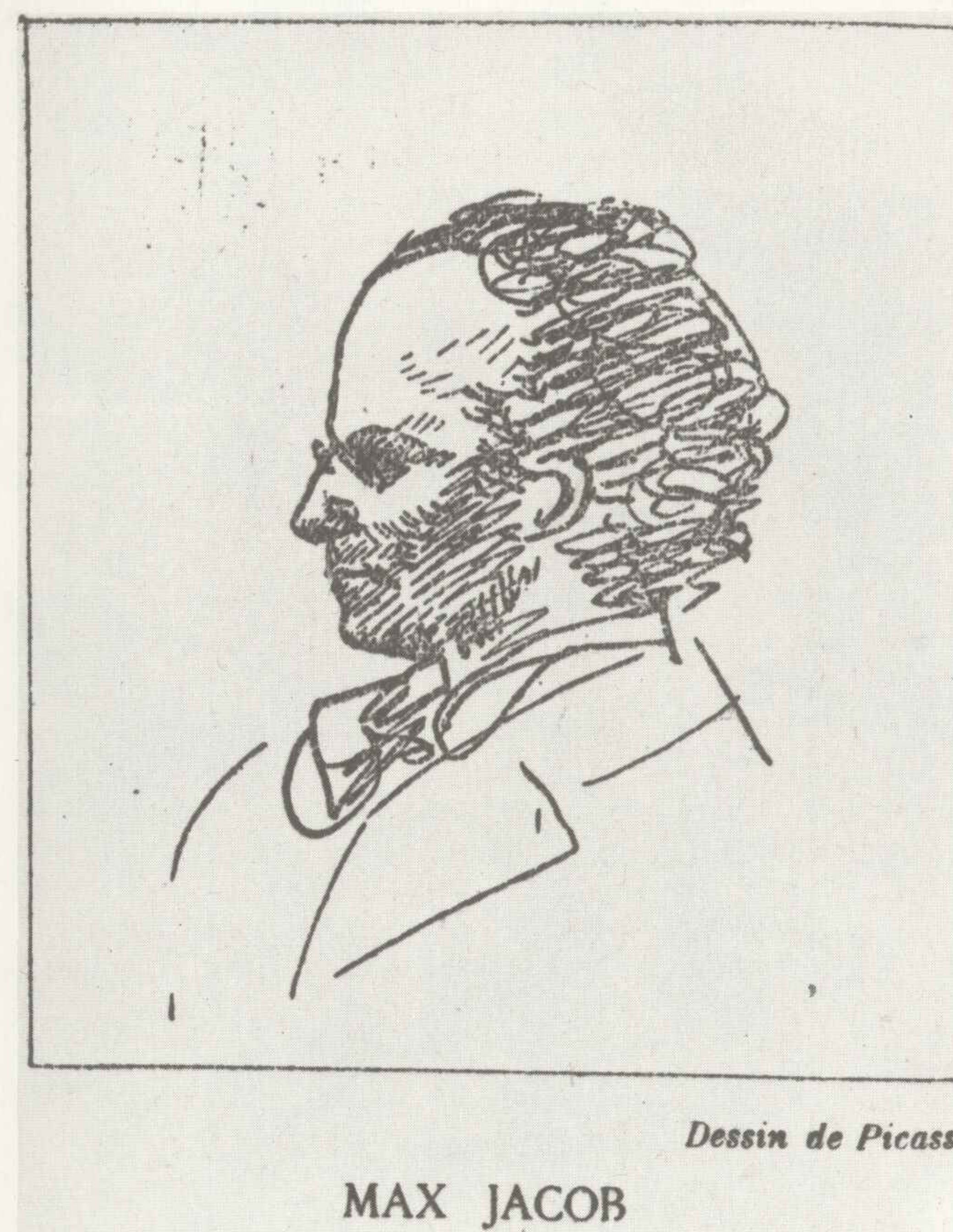
Picasso nie neguje przedmiotu, on go oświetla swoją inteligencją i uczuciem. Do percepcji wizualnych dołącza percepcje dotykowe. Doświadcza, rozumie, organizuje: obraz nie będzie transpozycją ani schematem, będziemy w nim kontemplować żywy i wrażliwy ekwiwalent idei, obraz totalny. Teza, antyteza, synteza, stara formuła ulega energicznemu odwróceniu istoty dwóch pierwszych terminów: Picasso uznaje się za realistę. Cézanne pokazał nam życie form w rzeczywistości światła, Picasso daje nam materialne sprawozdanie z ich rzeczywistego życia w umyśle, ustanawia perspektywę swobodną, ruchomą, z której przenikliwy matematyk Maurice Princet wyprowadził całą geometrię.

Żarliwe konstrukcje sprawiają, że niuanse zostają zneutralizowane: Picasso gardzi rozgrywką nierzadko brutalną domniemyanych kolorystów



André Derain przed jednym ze swych samochodów wyścigowych
Roger de La Fresnay na koniu

Albert Gleizes



Osterlind, Léopold Zborowski, Amadeo Modigliani w Cagnes, 1918
Pablo Picasso, portret Maxa Jacoba przy pierwszej publikacji jego poematu,
»Kubek do gości«, 1916



Pierre i Marthe Bonnard w Vernon, ok. 1920



Bateau Lavoir, pracownia Picassa na Montmartrze
Paul Poiret, suknie wieczorowe, 1912



Pracownia Constantina Brancusiego



Guillaume Apollinaire, sierpień 1916

i sprowadza siedem barw do białej pierwotnej jedności. Porzucenie uciążliwego dziedzictwa dogmatów, przemieszczenia biegunów przyzwyczajęń, liryczna negacja aksjomatów, przemyślane połączenia tego, co sukcesywne i co symultaniczne – Georges Braque zna dobrze wielkie prawa natury, które gwarantują owo wyzwolenie. Czy maluje on twarz, czy owoc, całościowa wizja jaśnieje w trwaniu; obraz przestaje już być martwym wycinkiem przestrzeni. Bryła zasadnicza fizjologicznie rodzi konkurujące masy. Płynny akompaniament, kolorystyka wierna nieodpartej dwoistej zasadzie tonów ciepłych i zimnych sprzyja tej cudownej dynamice.

Braque, który z radością kształtuje nowe znaki plastyczne, nie popełnia ani jednego błędu, gdy chodzi o smak. Niech nowe słowo nie wprowadza nas w błąd! Nie umniejszając nowatorskiej odwagi tego malarza, mogę go przyrównać do Chardinów i do Lancretów, przypisać geniuszowi rasy śmiały wdzięk jego sztuki.

Przypominam sobie ten »Maneż«, który Robert Delaunay namalował trzy lata temu. To płótno podsumowało paroksyzmy wybuchowej i rozprężonej epoki. Rozpoznałem w nim elementy o nieznanym dotychczas logice. Zgodnie z tą logiką Delaunay rozwija swoje koncepcje poza wszelkimi artystycznymi przesadami, bawi go na przykład przedstawianie wieży Eiffla: wieża zawrotnie się ożywia tysiącem mieszczących się tam wyobrażeń i na płótnie wznosi się inna wieża o nieoczekiwanych i zmiennych, pięknych proporcjach. Intuicjonista Delaunay intuicją nazywa gwałtowną eksplozję narastających dzień po dniu przemyśleń. Maluje tak, jak budują ludy.

Jego zadziwiająca sztuka nie niepokoi.

Zadziwianie, niepokojenie, to Le Fauconnier celuje w ich różnicowaniu: to, co zadziwia, to spełnienie usiłowania nigdy dotychczas nie spełnionego – w czym zawiera się idea odkrywczości – niepokoi natomiast implikacja opaczego rozumienia przeszłości.

Le Fauconnier umieszcza swój ideał – niedostępny tym zwłaszcza, którzy niepowściągliwie rozprawiają o porządku i stylu – w rozległej równowadze liczb. Bezstronnie rozdzielając dary inteligencji i wrażliwości zmysłowej, toleruje »pewien współczynnik naturalizmu«, właśnie w tym stopniu ile trzeba, żeby zaspokoić wymagania normalnej wrażliwości i nie usuwać w cień umysłu. Nie znosi on, by wdzięk wdzierał się w rejony zastrzeżone dla siły, żeby jeden z członów podjętej przezeń rozległej formuły zyskiwał znaczniejsze miejsce na niekorzyść innych. Ścisła więź spaja części konstytutywne obrazu w zwarte bloki. Le Fauconnier osiąga szczyt mocy zdolnej tworzyć nastrój, wielkość jest tym, co stanowi istotę kreowanego przezeń piękna.

Z dala od ignoranckich deformacji i zimnej stylizacji, forma, która od stuleci stanowiła zaledwie bierny nośnik koloru, odzyskuje wreszcie swe prawo do życia, do niestabilności. Znajdować u Egipcjan, u Greków, u Chińczyków, odpowiedź na dążenia współczesności, oto wymowne przyznanie się do niemocy! Lecz nawet jeżeli pozostawiamy świat antyczny archeologom, stare grosiki numizmatykom i nie zgadzamy się na nazywanie pięknym tego, co zawdzięcza wyłącznie starożytności swój prestiż, wątpliwy i pośredni, nie wynika stąd jeszcze, powtarzam, że mierzymy do wymazania Tradycji. Ona jest w nas, poddana naszej nieświadomości i nie do nas należy nią się zajmować. Trzeba się na chwilę zatrzymać przed Mistrzami, posłuchać ich ... i iść dalej.

Kolejne, niepowtarzalne błyskawice Ognia następują po sobie zbyt szybko, żebyśmy mieli czas je podziwiać. Pomyłka dnia dzisiejszego staje się wkrótce prawdą bardziej kompletną, aniżeli prawda wczorajsza, prędko też znów staje się ona błędem, aby wznieść prawdę jeszcze bogatszą.

Afrodyta, muzealna Wenus, archetyp formalnej doskonałości,

nie stanowi wcielenia absolutu, podobnie jak figurynki z Oceanii, chrześcijańskie demony, czy pejzaże Hiroszige Motonagi. To jedynie bierność wyobrażeń erotycznych zapewnia jej nieśmiertelność. Marmurowa bogini, ów znak, zmieniła się w boginię abstrakcyjną; oczekuję chwili, gdy odejdzie, aby zasiąść z dala od nas w jakiejś platońskiej hierarchii.

Niegdyś mówiono o kobiecie: to infantka Velazqueza! Teraz się mówi: to blondynka Renoira! Nie nam wątpliwości, że jutro będzie się głosić: ona jest bujna jak jakiś Delaunay, szlachetna jak jakiś Le Fauconnier, piękna jak jakiś Braque albo Picasso.

Wrzesień 1910.

»Note sur la peinture«, PAN, nr 10. X-XI. 1910

tłum. M. Porębski

André Salmon Salon Jesienny 1911

Sala VIII

Oto miejsce, gdzie wszyscy – krytycy, kolekcjonerzy, amatorzy, publiczność paryska – powinni zachować się godnie i dowieść, że znają się na malarstwie. Bo nie w tym rzecz, by kpić wskutek uprzedzenia czy z ufności podziwiał. W obu wypadkach można wyjść na głupca. Spróbujmy tedy lojalnie, bez przesądów i bez fałszywego wstydu, oddzielić prawdę od fałszu i odnaleźć istotę kubizmu, skoro kubiści, niedawno jeszcze pojedynczy strzelcy, wydają dziś swoją pierwszą regularną bitwę.

Spróbujmy najpierw rozproszyć kilka nieporozumień. Jeśli prawdą jest, że kubizm narodził się ze spekulacji Picassa, ten ostatni nie był nigdy kubitą. Pierwsze przejawy kubizmu, jeszcze bardzo niezdecydowane (nie od razu mieliśmy piękne i solidne kuby dzisiejsze), trzeba zapisać na rachunek Georges Braque'a: niektóre wywołały sensację na Salonie Niezależnych. Jean Metzinger, znacznie bardziej intelektualny, łączy bezładne i rozproszone elementy kubizmu; jeśli nie nakreślił doktryny, to przynajmniej teorię; tak więc, jeżeli kubizm wywodzi się rzeczywiście od Picassa, Jean Metzinger ma przeciwko prawo nazwać się jego przywódcą. W pojedynkę kubiści budzili niechęć, ponieważ wysiłki ich były sprzeczne; dziś p. Georges Desvallières, ogłosiwszy, że rozumie te wysiłki, gromadzi ich w sali VIII. To, co wystawiają, dowodzi jasno, że nie kłamią mówiąc:

»Kubizm jest środkiem, a nie celem«. Ergo: kubizm jest godzien podziwu, ponieważ nie istnieje, choć wymyśliły go trzy osoby! Temperament każdej z nich wychodzi na jaw. Kubiści odrzucają wspólną paletę; żadnych wspólnych chwytów; to, co nazwali dyscypliną, było w gruncie rzeczy gimnastyką, czymś w rodzaju akrobacji plastycznej. Człowiek myślał, że trafił do Akademii, a wychodzi z zakładu gimnastycznego.

Jean Metzinger upiera się jednak przy swoim: nie podobna inaczej w sytuacji przywódcy. Mimo arbitralnej kompozycji, nie brak mu wszakże wdzięku i z niecierpliwością czekamy na Metzingera, który ukończywszy ćwiczenia wstępne zacznie malować. Wysiłek zmierzający ku brzydocie nie wyróżnia na ogół najbardziej zaszczytnie; Albert Gleizes zgodnie z nowymi środkami próbuje odrodzić anegdotę; »Polowanie« jest dziełem interesującym, nikt nie będzie się z niego naśmiewał; natomiast w »Portrecie Jacques Nayrata« kubizm nazbyt jest postępowy czy nazbyt reakcyjny (jak trudno ocenić kubizm właściwie!). Każdy, jak rzekłem, staje się na powrót sobą i dlatego opuszcza się salę VIII w przekonaniu, że p. Léger maluje na modłę Gustawa Courtois, choć są to kuby i tuby. Nie bardzo podoba mi się »Akt«

Fresnaye'a i myślę z żalem o wyelegantowanym »Kirasjerze« z ubiegłej wiosny. Le Fauconnier nadesłał trzy pejzaże, wykwinne w kolorycie i zgrabne w kompozycji. Dunoyer de Segonzac i Moreau to tylko kuzyni kubistów. Czy wstąpią do ich szkoły, czy też wkrótce spotkają się wszyscy na jakimś skrzyżowaniu? »Walka bokserska« Dunoyer de Segonzaca ma w sobie wcale piękną dzikość; jego kolor zdradza pokrewieństwa z Moreau, ale Moreau wyróżnia smutek zmysłowy, baudelaire'owski, jak powiedziano słusznie. Co do André Lhôte'a, to równie nie nadaje się do tej sali, jak Doucet. »Port w Bordeaux« Lhôte'a zasługiwałby na dobre miejsce; logiczne byłoby przyznać mu przynajmniej takie, jak Marchandowi, na którego wpływ Lhôte'a jest oczywisty. Jeśli chodzi o Douceta, to należałoby pod nieobecność Maurice Denisa dać mu miejsce tej nudnej wielkości. Doucet miałby korzystać z niepamięci o mistrzu. Wymieńmy jeszcze rysunki Fontenaya. (...)

»Salon d'Automne« Paris-Journal, 30.IX.1911

tłum. J. Guze

Jacques Rivière O aktualnych tendencjach w malarstwie Początki i sens malarstwa

Zacznijmy od początku.

Czego chce człowiek prymitywny, kiedy na ścianie jaskini rysuje zobaczony przedmiot? Nie dopuścić, by zniknął. Może wkrótce ujrzy go znów. Na razie jednak w pewien sposób pragnie zachować go przy sobie, mieć stale przed oczami, nadać ciągłość jego obecności, zapełnić w niej przerwy i luki. Wiedzy o tym, jaki jest przedmiot, nie chce uzależniać od łask przypadku.

Uczeni mówią nam, że kreśląc kształty zwierząt człowiek prymitywny pragnął je »zaczarować«. Właśnie je utracił, nie ma ich już w pobliżu; rzuca więc na nie czar i choćby najdalej odeszły, wciąż będą do niego należeć, a on będzie ich utajonym panem. Układa szyfr, który daje mu władzę nad ich ucieczką; mogą poruszać się, jak im ochota, i czuć się wolne w niezmiernym lesie. On, przebiegły czarownik, rządzi nimi bez ich wiedzy dzięki tej nieruchomej rzeczy, którą uczynił. Jest tu na ścianie, posłuszna odległym działaniom stworzeń, które wyobraża, pozwala im robić co chcą, ale dlatego, że jest kręgiem magicznym, z którego nie mogą się wymknąć. Wiadomo, że w oczach każdego barbarzyńcy wizerunek jest sposobem posiadania oryginału, władania nim na odległość i że wystarczy przekłuć go ostrzem, by zabić tego, kogo wizerunek wyobraża.

Należy więc przyjąć, że pierwszą korzyścią z rysunku jest stworzenie czegoś w rodzaju substytutu przedmiotu i zniewolenie tym sposobem wszystkiego, co wymyka się rzeczywistości i bezpośredniej władzy człowieka. Rysować – to zawiązać zdobyczą, choć ta zdobycz uszła. Stąd wniosek, że twórca prymitywny usiłuje nakreślić postać, która jest dokładnym ekwiwalentem modelu, zastępuje go, zajmuje jego miejsce. Nie może się ona zmienić, ani doświadczyć przemian modelu: autor stara się więc przedstawić ją tak, by mogła wyobrażać wszystkie te przemiany.

(...) Sięgnąwszy do początków, możemy zrozumieć prawdziwy sens malarstwa. Malarstwo wyobraża przedmioty takimi, jakimi są, to znaczy inaczej niż je widzimy. Usiłuje zawsze dać nam wyczuwalną esencję ich obecności: dlatego kształtowany przez nie obraz nie ma podobieństwa do ich zewnętrzności. Malarz winien dostrzegać w każdej rzeczy jej centrum, kierować ku niej przenikliwe spojrzenie, unikać przypadku, odnajdywać jej najgłębszą realność. Nie zapomni intencji swego naiwnego przodka: w

obliczu natury będzie miał to pragnienie posiadania, tę utajoną i przemyślną żądzę, która usiłuje zawiązać przedmiotem od wszystkich stron; uchwyci go w całej jego egzystencji. Ale żeby tego dokonać, musi pokazać go takim, jakim nie widział go nigdy.

Mają rację ci, którzy sądzą, że celem malarstwa jest dać wierną kopię rzeczy. I ci także, których zdaniem malarstwo powinno je przekształcać. Wielki malarz, jak Cézanne, jedno tylko ma na myśli pracując: stworzyć dokładny obraz tego, co widzi; ale jego gotowe płótno jest całkowicie różne od rzeczy widzianej; i tylko on tego nie dostrzega. Bezwiednie bowiem i wbrew sobie zmienił wygląd rzeczy, by oddać ich istotę; uwolnił je od arbitralnej i przymusowej zewnętrzności; dopełniając swoje widzenie, przywrócił im realność.

Czym należy zastąpić oświetlenie

Zniesienie oświetlenia ma za bezwzględne następstwo równość wszystkich partii przedmiotu; wszystkie odzyskują jednakie prawo do uwagi; malarz stara się zachować między nimi łagodną równowagę; ukazuje jedne obok drugich nie faworyzując i nie wyróżniając żadnej.

Ale wydaje się, że w ten sposób wyrzeka się rozróżnień między nimi i wewnętrznej artykulacji przedmiotu; że przez nadmiar respektu wprowadza zamieszanie i bezład. Bo też oświetlenie było środkiem analizy: kontrast światła i cienia, podkreślając wszystkie wypukłości przedmiotu, zacieraając wszystkie wgłębienia, rozgraniczał wyraźnie jego elementy. Może niebezpiecznie jest rezygnować z tak ważnych usług.

Ale korzyści da się uzyskać innymi środkami; znosząc oświetlenie można i trzeba je zastąpić. Jest to możliwe, ponieważ oświetlenie nie jest ani jedynym ani najlepszym środkiem analizy przedmiotu; różnicę między jego partiami nie przedstawia realnie, lecz w idealny i abstrakcyjny sposób; sugeruje ją, proponuje, zaznacza. Sprawia, że na płótnie rozmaite strony przedmiotu ukazują się płasko, a zderzając światła i cienie każe nam myśleć, że są oddzielone; ale jeśli widzimy to oddzielenie, to tylko dzięki wyobraźni. Ale można je ukazać w sposób bardziej skuteczny i bardziej plastyczny. Zachowując jednakową świetlistość powierzchni przedmiotu, malarz odróżni jedne od drugich lekkimi krawędziami; będą wybiegać od tych krawędzi niby przeciwległe pochyłości dachu; spoi je solidnie, jak w naturze, zachowując ich wzajemne nachylenia i kąty.

(...) Malarz zatem, zamiast pokazywać przedmiot takim, jakim go widzi, to znaczy podzielony pomiędzy światło i cień, zbuduje go takim, jakim jest, to znaczy jako bryłę geometryczną, wolną od oświetlenia. Relief zastąpi bryłę.

Czym należy zastąpić perspektywę

(...) Znosząc perspektywę malarz winien postarać się o inne środki analizy. Jeśli odrzuca perspektywę, to po to, by ją zastąpić. Przede wszystkim musi wprowadzić interwały pomiędzy przedmioty umieszczone na tym samym planie, dzięki czemu zdadzą się od siebie oddzielone. Zrobić to może tylko kalecząc przedmioty, rezygnując z przedstawienia pewnych ich części. Wiemy już, że jego zadaniem jest wyrazić rzeczy w ich esencji; co nie znaczy w ich całości. Przedmiot może być oddany w sposób głęboki i doskonały przez jakąś ze swych części pod warunkiem, że ta część jest węzłem wszystkich innych, że zawiera je w sobie, a więc, że łączy wszystkie plany.

(...) Nasz malarz zachowuje się bezstronnie: ponieważ sprowadził wszystkie przedmioty do tego samego planu, żaden nie ma większych praw niż inne; ustala postać każdego w momencie, gdy wyraża ona jego istotę i zanim mogłaby przeszkodzić w tym samym innemu. Umiejętnie



Marcel Duchamp, Autoportret wielokrotny, fotografia, 1917

więc kieruje, jeśli można tak powiedzieć, wszelkim pominięciem. Powstałe luki służą mu do odcięcia i wyodrębnienia przedmiotów, które jawią się teraz wyraziście i z porywającą siłą. Oto płyną, każdy z dziobem wysuniętym do przodu, niby potężna i zwarta flota, którą ogarnia się jednym rzutem oka w całej jej głębi i lekkości. Na koniec malarz musi znaleźć ekwiwalent dla interwałów, które perspektywa każe wyobrażać sobie – w oddaleniu – pomiędzy przedmiotami; jakimś przemyślnym sposobem winien wykraść perspektywie sekret odróżniania ich od siebie. Zanim zbadamy, jak się do tego zabierze, zauważmy, że rzecz nie jest niemożliwa *a priori*. Znieść perspektywę niekoniecznie znaczy znieść głębię, podobnie jak usunięcie oświetlenia nie oznacza usunięcia światła. Przedmioty mają perspektywę tylko w stosunku do kogoś; odrzucmy ten stosunek, a perspektywa znika; przedmioty jednak pozostają w głębi; trwają w przestrzeni; są między nimi odległości; interwały istnieją nadal wraz z nimi. Jest więc co najmniej możliwe wyobrazić sobie przedmioty oddzielone głębią, a nie podlegające perspektywie.

Ale czy można je przedstawić bez pomocy perspektywy? Perspektywa nie jest jedynym, a może i nie najlepszym środkiem oddawania głębi. Bo też nie wyraża jej sama w sobie, bezpośrednio; sugeruje ją tylko wykrawając profile. Figury, którymi wywołuje doznanie głębi, nie idą w głąb; nie uczestniczą w trzecim wymiarze; nie są ukośne względem płaszczyzny obrazu; żadnym znakiem nie zapowiadają dali; wszystkie zwracają się przodem do widza; są paralelne jak podpory dekoracji teatralnej; nie naśladują właściwej dali, lecz wprowadzając fałsz, dają do zrozumienia, że dzielą je interwały, o których zresztą nic nie mówią. Na szczęście głębia to nie czysta próżnia; wolno jej przypisać pewną konsystencję, skoro wypełnia ją powietrze. Malarz może więc, bez odwoływania się do perspektywy, wyrazić tę głębię przydając jej ciała, nie ewokując jej, ale malując, jakby była rzeczą materialną. W tym celu ze wszystkich krawędzi przedmiotu wywiedzie lekkie cienie uciekające ku dalszym przedmiotom.

(...) Te ucieczki i nawroty, formując wgłębienia i wypukłości, nadadzą całości obrazu objętość niemal niezależną od perspektywy. Całe przedstawienie, podobnie jak przedmiot, otrzyma modelunek geometryczny; nabierze prawdziwej solidności, która jest czymś zupełnie różnym od suchej i fikcyjnej głębi dekoracji. Nie będziemy już mieć przed oczami kruchej i sztucznej wizji chwili, ale obraz jak realność gęsty, pełny i stały.

Ktoś może zapytać, jakiego wzruszenia możemy oczekiwać od tego rodzaju malarstwa. Należy odpowiedzieć: jedyne, jakie dzieło plastyczne kiedykolwiek miało prawo nam dać, wzruszenia na widok istnień doskonale pochwyconych, którym nie zadano jednak żadnego gwałtu. Czym jest wyraz namalowanej twarzy, jeśli nie utwaleniem jej życia, to znaczy wprowadzeniem jedyne wizerunku na miejsce wszelkich pozorów? Żądając od malarza, aby jego postacie wcieliły w pełni swe modele, żeby nabrały cech suwerennych, żądamy jednocześnie, by przydał im maksymalnej ekspresji.

Błędy kubistów

Wyłożone zasady w naturalny sposób tłumaczą kubizm; niestety, nie tłumaczą tych, którzy go dotychczas uprawiali. Zobaczymy teraz, jak źle kubiści zrozumieli kubizm.

Pierwszy błąd kubistów

Z tego, że malarz powinien ukazywać przedmiot od wielu stron, by zasugerować jego objętość, kubiści wywodzą, że powinien pokazywać wszystkie; z tego, że do widocznych stron przedmiotu trzeba dodać niekiedy tę, którą można zobaczyć zmieniając miejsce, wywodzą, że trzeba dodać

wszystkie, jakie można zobaczyć obchodząc przedmiot dokoła i patrząc nań z góry i z dołu. Absurdalności takiego wnioskowania nie trzeba uzasadniać długo. Zauważmy tylko, że proceder kubistów prowadzi do rezultatu dokładnie przeciwnego jego celom. Jeśli malarz ukazuje przedmiot od większej ilości stron niż jednocześnie można ujrzyć w rzeczywistości, to po to, by oddać jego objętość. Ale każda objętość jest zamknięta; zasada się na określonym stosunku wszystkich stron przedmiotu do pewnego centrum. Umieszczając te strony obok siebie, kubiści przydają przedmiotowi wygląd rozwiniętej mapy i unicestwiają jego objętość.

Co prawda ten pierwszy błąd jest tak gruby, że nie budzi większego niepokoju: kubiści z pewnością wkrótce zdadzą sobie z niego sprawę i naprawią skutki. Ale oto błąd drugi, poważniejszy, bo subtelniejszy i trudniejszy do rozwikłania.

Drugi błąd kubistów

Z tego, że trzeba znieść oświetlenie i perspektywę, które uzależniają w obrazie części przedmiotu i same przedmioty, kubiści wyciągają wniosek, że trzeba odrzucić wszelkie uzależnienie.

Wyjaśnijmy bardziej szczegółowo to pomieszanie materii: oświetlenie pochłaniając pewne partie przedmiotu, a podkreślając inne, mechanicznie ustala między nimi hierarchię; perspektywa, pomniejszając i rozczłonkując odległe przedmioty, a wydobywając przedmioty z pierwszego planu, ustala ją w ten sam sposób. Ale widzieliśmy, że perspektywa i oświetlenie osiągają ten rezultat dzięki arbitralnym okaleczeniom i ślepych cięciom. Kubiści słusznie uważają, że trzeba za wszelką cenę uniknąć takich wyrzeczeń, które szkodzą pełni formy; w konsekwencji odrzucają perspektywę i oświetlenie. A oto ich błąd: zniesienie perspektywy i oświetlenia rozumieją jako odrzucenie wszelkich wyrzeczeń; jedno równa się drugiemu, jedno jest z drugim wymienne. W efekcie nic nie mogą odrzucić z realności, a że nie ma subordynacji bez wyrzeczeń, anarchia wkracza do obrazów kubistów, a elementy tych obrazów popadają w obłąkany bełład, który budzi śmiech.

Ale takie utożsamienie jest pomieszaniem; jest nieuprawnione; logika go wzbrania. Istnieją bowiem inne wyrzeczenia prócz tych, jakich wymaga perspektywa i oświetlenie, i istnieje także inny rodzaj zależności. Nigdzie nie twierdziliśmy, że integralność przedmiotu ma być respektowana w sposób absolutny i niewolniczy; powiedzieliśmy tylko, że ślepe i mechaniczne wyrzeczenia należy zastąpić rozumnymi, że artysta powinien postawić siebie na miejscu praw fizycznych, zamiast ich głupoty wprowadzić swoją zdolność rozróżniania i dokonać koniecznych eliminacji; zażądaliśmy, aby długo i wiernie poznając każdy przedmiot, opracowywał go i przystosowywał, postuszny jedynie jego naturze i istocie. Nie upieraliśmy się, że ma wprowadzić do obrazu priorytety i hierarchię; domagaliśmy się tylko, by tej hierarchii nie ustalał stosunek: przedmiot-widz, ale wewnętrzna ważność przedmiotu, jego wartość, stopień jego doskonałości; i żeby uzależnienie arbitralne, jak w przypadku perspektywy, która każe na przykład oddać trójmasztowiec pod rozkazy małej łódki, zastąpiło uzależnienie takie, jakie widzimy w naturze, to znaczy w porządku godności przedmiotów.

Trzeci i może ostatni błąd kubistów

Z tego, że głębię należy wyrażać sposobami prawdziwie plastycznymi, to znaczy zakładając jakąś jej gęstość, kubiści wywodzą, że powinna ona mieć konsystencję przedmiotów i że tych samych trzeba użyć środków do jej oddania. Każdy przedmiot uzupełniają odległością dzielącą go od

sąsiednich, wydłużając go w ten sposób we wszystkich kierunkach. Interwały między formami, wszystkie puste partie obrazu, wszystkie miejsca, gdzie jest tylko powietrze, są całkowicie zapełnione: nowe, zmyślone przedmioty trafiają między rzeczywiste, jakby po to, by je utwierdzić. Proceder i tu staje się bezużyteczny i automatycznie podkreśla efekty, które chce wywołać. Malarz stara się oddać głębię tylko po to, żeby odróżnić jedne przedmioty od innych, zaznaczyć ich niezależność w rozumieniu objętości. Ale jeśli przydaje temu, co je dzieli, ten sam wygląd, co każdemu z nich, nie rozdziela ich, ale łączy uzyskując niewytłumaczalną ciągłość.

Kubiści parodiują więc niejako samych siebie. Doprowadzają do absurdu wszystkie uznane przez siebie zasady, niszczą ich możliwości, odbierają im wszelki sens. Unicestwiają objętość przedmiotu nie chcąc zrezygnować z żadnego jego elementu; unicestwiają integralność wszystkich przedmiotów w obrazie, ponieważ chcą je zachować nietknięte; unicestwiają głębię, która pozwala przedmiotom odróżniać, ponieważ chcą przydać głębi stałości.

(...) Nie mamy jednak kubistów za złe tylu niezręczności, konfuzji i absurdów. Nie wiedzą bowiem, co czynią. Od początku tego artykułu słusznie uważaliśmy ich za ludzi nieświadomie przygotowujących nadejście nowej sztuki. Czy we wszystkich ich błędach nie to jest wspólne, że literalnie, nie zaś rozumnie traktują pewne zasady? Kubiści postępują jak owady, z logiką doskonałą, niestrudzoną, niezachwianą, ale nie wiedząc, ku czemu zdążają. Jeśli ich dzieło jest szpetne, podczas gdy dzieło owadów – zachwycające, to dlatego, że człowiek nie został stworzony do działania instynktownego. Musi wiedzieć, co czyni, by dobrze czynić. Dzieło sztuki jest piękne tylko wówczas, gdy jego autor włada dostatecznie wybranymi zasadami, by odrzucić je w chwili, gdy dzieło prowadzi do zniekształcenia ich sensu. Ale kubiści trwają przy zasadach nieprzerwanie i ślepo niby krab, który wciąż przykrywa swą skorupę algami, choć przeniesiony do akwarium nie potrzebuje ich osłony, by ukryć się przed wrogami.

A jednak lepiej jest tak, jak jest, niż gdyby mieli wnikliwie i ze zrozumieniem szukać subtelności w sposobach zużytych i schyłkowych. Ich odrzucenie jest miarą naszej nadziei, a to, czego ci artyści jeszcze się nauczą, umacnia nasze zaufanie do przyszłości. (...)

»Sur les tendances actuelles de la peinture«, *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1.III.1912

tlum. J. Guze

André Salmon

Historia anegdotyczna kubizmu

(...) Dokonując przemiany swego dzieła (»Panny z Awinionu« – *przyp. red.*), Picasso musiał bez odwołania ukazać wygląd świata niezgodnie z przyjętym przez nas widzeniem.

Ci, którzy zadowolili w osobiwej pracowni przy ulicy Ravignan, darzyli zaufaniem młodego mistrza, czuli się na ogół zawiedzeni, gdy Picasso pozwolił im oszczędzić pierwszy etap swego nowego dzieła.

To płótno nigdy nie zostało przedstawione publiczności. Zawiera ono sześć wielkich aktów kobiecych, ich rysunek odznacza się szorstkimi akcentami. Po raz pierwszy u Picassa ekspresja ich twarzy nie jest ani tragiczna, ani namiętna. Chodzi o maski prawie całkowicie wyzbyte wszystkich cech ludzkich. Wszelako te postacie nie są ani bóstwami, ani tytanami czy herosami, ani też figurami

alegorycznymi czy symbolicznymi. Są to nagie problemy, białe cyfry na czarnej tablicy.

Jest to założona zasada malarskiego równania.

Nowe płótno Picassa zostało spontanicznie ochrzczone przez jednego z przyjaciół artysty »filozoficzny burdel«. Przyпускаjąc, że była to ostatnia z fars pracownianych, którą miał się bawić świat młodych malarzy nowatorów. Malarstwo stawalo się odtąd nauką i to bynajmniej nie powściągliwą w surowości.

II

Wielkie płótno o zwartych i pozbawionych oświetlenia postaciach niedługo pozostawało w tym stanie pierwotnym. Wkrótce Picasso zaatakował twarze, których nosy zostały w większości ustawione na wprost pod postacią równoramiennych trójkątów. Uczeń czarnoksiężnika radził się zawsze czarowników Oceanii i Afryki. Wkrótce potem te nosy stały się białe i żółte; pociągnięcia błękitem i żółcią wydołyby relief kilku ciał. Picasso ograniczył swoją paletę do kilku tonów odpowiadających ściśle schematycznemu rysunkowi.

Na koniec niezadowolony z początkowych doświadczeń zabrał się do pozostałych aktów, dotychczas oszczędzonych, zachowanych przez tego Nerona, szukając nowej statyki i komponując swoją paletę z różów, błękitów i szarości. Picasso krótko wydawał się zadowolony z tej zdobyczy, »filozoficzny burdel« został odwrócony do ściany i wtedy właśnie namalował owe płótna o pięknej harmonii tonów i tak gładkiej linii, w większości akty, które złożyły się na ostatnią wystawę Picassa w 1910.

Ten malarz, który umiał pierwszy przywrócić pewną szlachetność zdyskredytowanemu tematowi, wrócił do »studiowania« i do studiów w swojej pierwszej manierze – »Kobieta przy toalecie« »Kobieta chesząca się«; wydawało się, że na chwilę rezygnuje w ten sposób z bardziej odległych korzyści z poszukiwań, które wymagały od niego poświęcenia zalet bezpośredniego uroku.

Trzeba podążać krok za krokiem w ślad za tym, którego tragiczna ciekawość miała sprowokować kubizm. Wakacje przerwały okres usilnych doświadczeń. Po powrocie Picasso wziął się na nowo do wielkiego, naszkicowanego płótna, które jak powiedziałem, żyło tylko dzięki swym postaciom. Stworzył w nim atmosferę przez dynamiczną dekompozycję siły światła – był to wysiłek pozostawiający daleko w tyle usiłowania neoimpresjonizmu i dywizjonizmu. Znaki geometryczne – o geometrii zarazem nieskończonościowej i kinematycznej – pojawiły się jako zasadniczy element malarstwa, którego rozwoju nic już odtąd nie mogło zatrzymać.

Nigdy przedtem Picasso nie potrafił i nie mógł w sposób tak proroczy stać się niezrównanie płodnym, szczerem i świadomym twórcą dzieł ludzkiej poezji.

III

Niech ci, którzy byli skłonni uważać kubistów za zuchwałych dowcipnisiów lub przezornych kupców, raczą zwrócić uwagę na cały dramatyzm towarzyszący narodzinom tej sztuki. Picasso, on również, »medytował nad geometrią« i wybierając sobie na przewodników artystów spod znaku fowizmu zdawał sobie dobrze sprawę z ich barbarzyństwa. Pojmował tylko logicznie, że usiłowali oni przedstawić realnie byt, nie zaś wyrażać sentymentalną najczęściej ideę, tak jak to my robimy.

Ci, którzy widzą w dziele Picassa znamiona ukrytej tajemnicy, symbolu czy mistyki, ponoszą ryzyko, że nigdy go nie pojną. W ten sposób chce on dać nam totalne przedstawienie ludzi i rzeczy. Jest to wysiłek barbarzyńskich obrazotwórców. Chodzi jednak o malarstwo, o sztukę na płaszczyźnie i

interesowało nas nigdy dotykane przedmiotów, które malujemy.«

IV

Ale Picasso zabrał się na powrót do obrazu, stanowiącego teren jego manewrów. Pragnął wypróbować akcenty swej nowej palety. Artysta znajdował się w sytuacji prawdziwie tragicznej. Nie miał jeszcze uczniów (spośród których wielu miało zostać jego wrogami); przyjaciele malarze odsunęli się od niego (ktoś mógłby tu bez skrupułów cytować nazwiska), świadomi byli bowiem jego słabości i bali się przykładu, niechętni wobec kuszących zasadzek Inteligencji. Pracownia przy ulicy Ravignan nie była już więcej miejscem spotkań poetów. Nowy ideał dzielił ludzi, którzy zaczęli na siebie patrzeć »ze wszystkich stron na raz« i w ten sposób uczyli się sobą pogardzać.

Opuszczony poniekąd Picasso znalazł się w towarzystwie afrykańskich augurów. Zestawił sobie paletę bogatą we wszystkie tony, które cenili niegdyś akademicy: w ochrę, asfalt i sepię i wymalował wiele straszliwych poskręcanych aktów wywołujących wstręt.

Lecz jakąż szczególną szlachetnością Picasso przystraja wszystko, czego tylko dotknie!

Monstra jego wyobraźni wywołują w nas rozpacz; nigdy nie uwolnił się od wspomnienia ordynarnego demokratycznego śmiechu niedzielnej publiczności zalewającej Niezależnych. Już jednak Picasso, ten książę alchemików, który każe myśleć o Goethem, o Rimbaudzie, o Claudelu, przestał być samotny.

Szczególnie Jean Metzinger, Robert Delaunay, Georges Braque interesowali się jego pracami.

André Derain miał, przyznajmy to od razu, znów się do niego przyłączyć idąc własnymi drogami, żeby się następnie oddalić, nie mogąc go prześcignąć. Od Picassa nauczył się przynajmniej tyle, że trzeba porzucić konserwatywny salon przyległy do pracowni Henri Matisse'a.

Vlaminck, olbrzym, którego myśli są lojalne i kategoryczne jak proste rozmyślenia boksera, utracił, nie bez osłupienia, przekonanie, że jest typowym fowistą. Nie pomyślał nigdy, że pod względem odwagi można przewyższyć gwałtowność bolesciwego Vincenta Van Gogha. Powrócił do Chatou, zamyślony ale nie przekonany.

Jean Metzinger i Robert Delaunay malowali pejzaże wypelnione domkami, które redukowali do wyglądu zwartych równoległoboków. Żyjąc życiem nie tak głęboko wewnętrznym jak żył Picasso, pozostając malarzami bardziej powierzchownie niż on, ci młodzi artyści bardziej pospiesznie dążyli do spełnienia swych realizacji, co sprawiało, że stawały się one mniej dojrzałe.

To ten ich wielki pośpiech zdecydował o sukcesie całego przedsięwzięcia. (...)

V

Odtąd każdy pozostaje na swoich pozycjach, które umacnia. Kubizm, zaakceptowany, nie zatriumfował, ponieważ wysiłek indywidualny przechodzi wielorakie przeobrażenia. Będzie trwał, lecz stale modyfikowany; bardziej zdolny do rozwoju niż neoimpresjonizm, w ten sposób wkrótce przestanie być takim, jakim go widzimy obecnie. (...)

»Histoire anecdotique du cubisme«, *La jeune peinture française*, Paris 1912

tlum. M. Porebski

dlatego Picasso musi sam z kolei tworzyć, umieszczając te wyważone postaci – poza akademickimi prawami i regułami układu anatomicznego – w przestrzeni ściśle odpowiadającej nieskrępowanej wolności doznań.

Wola takiego tworzenia wystarczy, żeby sprawić, aby ten, który ją podejmuje – nawet jeśli miał poznać tylko cierpkie radości poszukiwań, nie zakosztowawszy ich owoców – stał się pierwszym artystą swojego czasu.

Rezultaty pierwszych poszukiwań zbijały z tropu. Żadnej troski o wdzięk; wyrzeczenie się smaku jako miary zbyt ograniczonej!

Narodziły się akty, których deformacja, do jakiej byliśmy przygotowani przez samego Picassa, przez Matisse'a, Deraina, Braque'a, Van Dongena a przedtem Cézanne'a i Gauguina – wcale nie dziwi. To szkarada twarzy zmroziła przerażeniem pół-nawróconych.

Pozbawieni Uśmiechu, mogliśmy rozpoznać tylko Grymas. Być może uśmiech Giocondy zbyt długo był Słońcem Sztuki. Jego adoracja zaspokaja potrzebę jakiegoś deprymującego dekadentckiego chrystianizmu, który jest w najwyższym stopniu demoralizujący.

Rzec by można, parafrazując Artura Rimbaud, że Gioconda, wieczna Gioconda, była złodziejką energii.

Trudno nie wyrazić pochwały nowatora, jeżeli przeciwstawi się sobie jeden z aktów i jedną z martwych natur tej fazy picasizmu (kubizmu jeszcze wówczas nie wynaleziono). Podczas gdy wizerunek człowieka wydaje się nam tak nieludzki i budzi w nas rodzaj przerażenia, jesteśmy bardziej skłonni poddać naszą wrażliwość oczywistej i całkowicie nowej urodzie przedstawienia tej właśnie bagietki, tych skrzypiec, tej czarki tak, jak jeszcze nigdy ich nie malowano.

Jest tak dlatego, że dopuszczalny wygląd tych przedmiotów nie jest dla nas równie drogi, jak nasze własne wyobrażenie, nasze odbicie zdeformowane w zwierciadle inteligencji. W ten sposób łatwiej może będzie szukać czegoś w rozpaczliwym zaufaniu u Picassa albo u któregoś z malarzy jego rodziny.

Czy będzie to duża strata czasu? Oto problem!

Któż wykaże konieczność, wyższą rację estetyczną malowania bytów i rzeczy takimi jakimi są, a wcale nie takimi, jakimi nasze oko je rozpoznaje, nie od zawsze, zgoda, ale przynajmniej odkąd ludzie zaczęli zastanawiać się nad naszym obrazem?

Czyż nie to właśnie jest samą sztuką?

Czyż nauka nie jest jedyną przewodniczką tych poszukiwaczy, których nęci przekazanie nam doznania wszystkich krawędzi pryzmatu jednocześnie przez zespolenie doznań dotyku i wzroku, wywołujących rodzaje radości tak odmienne.

Na to nikt jeszcze nie mógł odpowiedzieć w sposób, który by zapewniał pierwszeństwo.

Z drugiej strony troska o to, żeby dać nam odczuć przedmiot w pełni jego istnienia, nie jest sama w sobie absurdem. Świat zmienia wygląd, my nie przywdziewamy już więcej masek naszych ojców, a nasi synowie nie będą do nas podobni. Nietzsche pisał: »Uczyniliśmy ziemię całkiem małą, powiadają ostatni ludzie i mrugają«. Straszliwe proroctwo! Czyż zbawienie duszy na ziemi nie tkwi w sztuce z gruntu nowej?

Nie oczekuj na to rychłej odpowiedzi, pragnę jedynie wykazać, że artyści, niesłusznie atakowani, są posłusznymi nieuniknionym prawom, za które odpowiedzialność ponosi anonimowy geniusz.

Ten rozdział nie jest niczym innym, jak tylko anegdotyczną historią kubizmu.

W tym, co wysuwam tutaj, nie ma nic nierozważnego. Jean Metzinger od 1910 zwierzał się pewnemu reporterowi: »Nie

Albert Gleizes, Jean Metzinger
O kubizmie

(...) Z Cézanne'a usiłowano uczynić jakiegoś chybionego geniusza: mówiono, że był świadomy rzeczy niezwykłych, ale belkotal, nie umiając ich wypowiedzieć. Miał co prawda fatalnych przyjaciół. Cézanne jest jednym z największych spośród tych, którzy zmieniają bieg historii; nie godzi się go porównywać z Van Goghem czy Gauguinem. Przypomina Rembrandta. Podobnie jak twórca »Pielgrzymów z Emaus«, upartym spojrzeniem przenika on rzeczywistość, lekceważy zbędne wahania, a jeśli sam nie dociera tam, gdzie głęboki realizm niepostrzeżenie przeistacza się w świetlisty spirytualizm, to przynajmniej ofiarowuje prostą a cudowną metodę tym, którzy dążą do niego gorliwie.

Uczy on nas opanowywać powszechny dynamizm. Odkrywa nam przemiany, które nawzajem sobie narzucają przedmioty uznawane za martwe. Uczy, że złe ujęcie kolorystyczne przedmiotu jest skażeniem jego struktury. On przepowiedział, że studiowanie brył podstawowych otworzy przed malarzami nieograniczone horyzonty. Dzieło jego, monolit, drga pod spojrzeniem, kurczy się, rozciąga, stapia i zapala – i świadczy w sposób nieodparty, że malarstwo nie jest, czy też już nie jest, sztuką naśladowania przedmiotu za pomocą linii i kolorów, ale że narzuca ono naszemu instynktowi świadomość plastyczną.

Ten, kto rozumie Cézanne'a, przeczuwa kubizm. Z tą chwilą możemy oświadczyć, że między szkołą kubistów a poprzedzającymi ją prądami istnieje tylko różnica intensywności, i że aby się w tym upewnić, wystarczy uważnie rozpatrzeć ciąg przemian realizmu, który wyszedłszy z courbetowskiej powierzchownej rzeczywistości, wnika wraz z Cézanne'm w jej głębię, rozświetlając się tak, że zmusza do cofnięcia się to, co jest nierozpoznawalne.

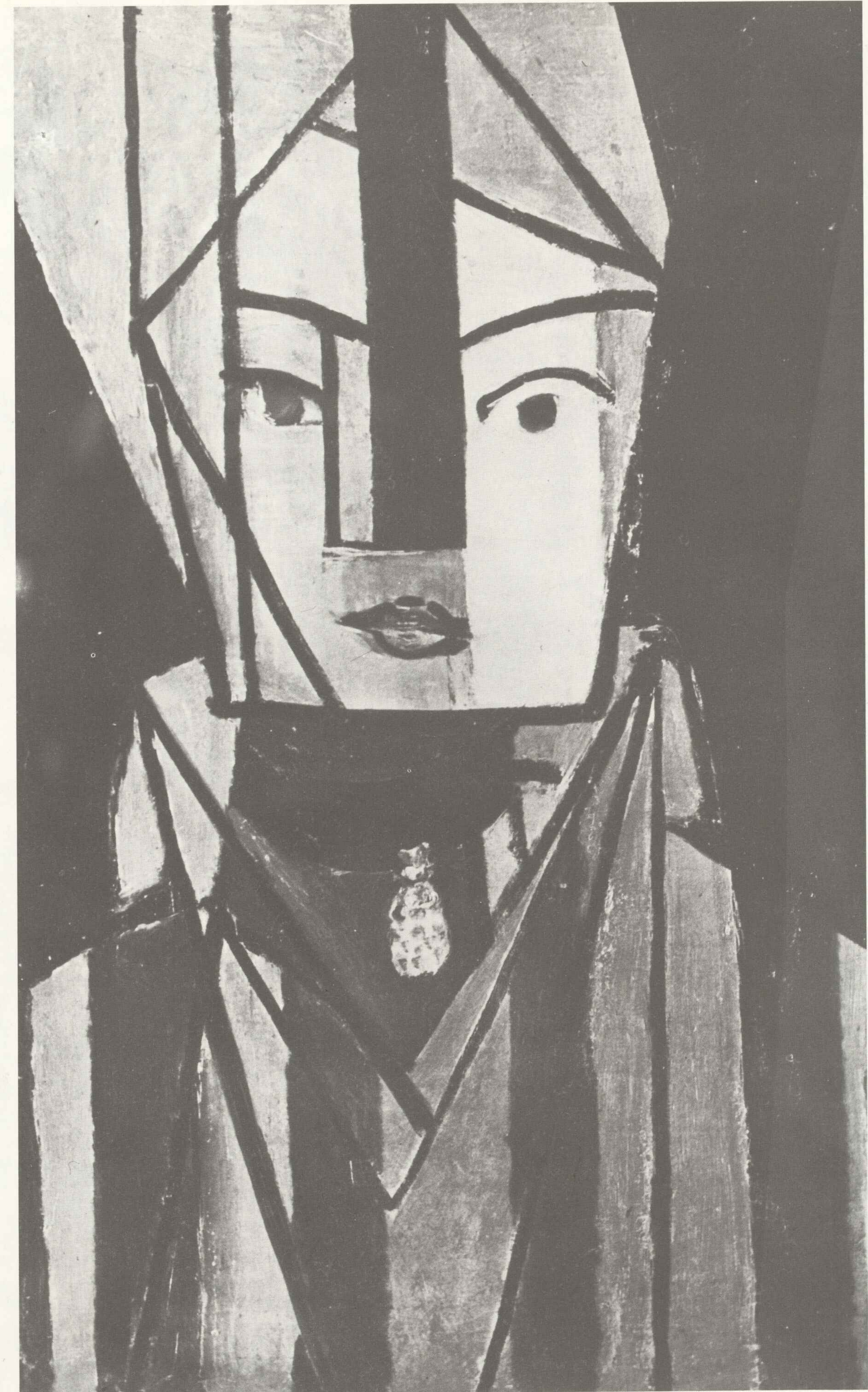
Twierdzą niektórzy, że ten kierunek skrzywia ciąg tradycji. Skąd czerpią swe argumenty? Z przeszłości czy przyszłości? Że nie do nich należy przyszłość – to wiemy, trzeba też wyjątkowej prostoduszności, by miarą tego, czego nie ma, mierzyć to, co istnieje.

Mimo że narażamy się na zarzut potępienia całego współczesnego malarstwa, za prawowite jego następstwo uznać musimy kubizm, widząc w nim jedyną obecnie możliwość rozwiązań malarskich.

Wiele osób uważa, że decydujący wpływ na umysłowość nowoczesnych malarzy powinny mieć zainteresowania zdobnicze. Nie wiedzą widocznie, że charakterystyczne cechy dzieła dekoracyjnego są zaprzeczeniem obrazu. Przedmiot dekoracyjny istnieje tylko dzięki swojemu *przeznaczeniu*, ożywia się jedynie na mocy stosunków powstających między nim i innymi określonymi przedmiotami. Sztuka dekoracyjna, z natury zależna i z konieczności fragmentaryczna, musi z miejsca zadawałać umysł, aby go nie odrywać od widoku, który uzupełniając dekorację, usprawiedliwia jej istnienie. Jest ona tylko organem.

Obraz natomiast ma rację bytu sam w sobie. Można do przeniesienia bezkarnie z kościoła do salonu, z muzeum do pokoju. Z treści swej niezależny, z konieczności całościowy, nie musi on nychmiast zaspokajać umysłu, wręcz przeciwnie, wprowadza go powoli w fikcyjne głębiny, gdzie czuwa rządzące nim światło. Nie zestrzaja się on z takim lub innym otoczeniem, lecz dostosowuje się do całokształtu rzeczy, do całego świata: jest organizmem.

Z pewnością nie chcemy umniejszać znaczenia sztuki dekoracyjnej na rzecz malarstwa; niech nam wystarczy twierdzenie, że jeśli mądrość jest umiejętnością umieszczania każdej rzeczy na właściwym miejscu, większość artystów jej nie posiada. Skończmy już raz z plastyką dekoracyjną, z dekoracją malarską, skończmy z dwuznacznikami i gmatwaniną.



Henri Matisse, Głowa białoróżowa, 1914

Niech nie będzie pierwotny cel naszej sztuki fałszowany. Niegdyś malarstwo freskowe skłaniało do przedstawiania wyraźnych przedmiotów, podlegających prostemu rytmowi, przedmiotów, na których rozkładało się światło dla uzyskania zsynchronizowanej wizji, koniecznej wobec rozległości stosowanych płaszczyzn. Dzisiaj malarstwo olejne pozwala wyrazić pojęcia głębi, nasycenia, trwania – pojęcia uznawane za niewyraźne; pobudza nas do tego, aby ukazywać w złożonym rytmie, w ograniczonej przestrzeni prawdziwe przenikanie się rzeczy. Ponieważ wszelka praca nad dziełem sztuki zależna jest od materiału, jakiego się używa, musimy w tendencji dekoracyjnej spotykać u malarzy widzieć sztuczny anachronizm, służący jedynie do utajenia ich bezsilności.

Niech obraz niczego nie naśladuje i niech ukazuje bez osłonek swoją rację bytu! Nie mielibyśmy racji, ubolewając nad brakiem w obrazie tego wszystkiego, kwiatów, krajobrazów czy twarzy, czego mógłby być jedynie odbiciem. Przynajmniej wszakże, że nie można, przynajmniej na razie, całkowicie się wyrzec nawiązywania do form natury. Sztuki nie wywyższy się nagle do stopnia ostatecznego przekształcenia. Wiedzą o tym dobrze kubiści, niezmordowanie studiujący formę malarską i przestrzeń, którą ona kształtuje.

Przestrzeń tę przyzwyczajono się beztrudno mylić bądź z przestrzenią wizualną, bądź z euklidesową. Euklides w jednym ze swych twierdzeń zakłada niezmienną postaci w ruchu – to nam oszczędza wyjaśnień. Gdybyśmy chcieli przestrzeń malarską powiązać z jakimś prawem geometrii, należałoby się odnieść do uczonych nie-euklideskich, zastanowić się dłużej nad pewnymi teoriami Riemanna.

Co do przestrzeni wzrokowej, to, jak wiadomo, jest ona wynikiem zgodności między wrażeniami zbieżności i akomodacji.

Dla obrazu jako powierzchni płaskiej akomodacja jest negatywna. Zbieżność, którą nauczyła nas udawać perspektywa, nie może wzbudzać w nas poczucia głębi. Wiemy zresztą, że gwałcenie praw perspektywy nie podważa wcale przestrzenności malowanego dzieła. Czyż malowidła chińskie nie sugerują przestrzeni, chociaż dobitnie świadczą o przyjęciu zasady »rozbieżności«?

Aby zbudować przestrzeń malarską, trzeba się odwołać do wrażeń ruchowych, dotykowych i do wszystkich naszych umiejętności. Cała nasza osobowość, kurcząc się i rozszerzając, przekształca płaszczyznę obrazu. A ponieważ odwrotnie, płaszczyzna ta oddziaływała na pojęcia odbiorcy, dochodzi do określania przestrzeni malarskiej jako wrażliwego przejścia między dwiema subiektywnymi przestrzeniami. Kształty tam umieszczone zgodne są z dynamizmem, który staramy się opanować. Aby umysł nasz nim zawładnął, ćwiczymy najpierw swą wrażliwość. Istnieją tylko niuanse. Forma ujawnia te same właściwości co kolor, ucisza się lub ożywia w zetknięciu z inną formą, łamie się lub rozkwita, uwielokrotnia lub zanika. Niekiedy elipsa przekształca się w formę kulistą, ponieważ została wpisana w wielobok; niekiedy pewien kształt, określony silniej niż inne, z nim sąsiadujące, rządzi całym obrazem, narzucając wszystkiemu własną podobiznę. (...)

»Du Cubisme«, 1912. Wyd.pol. »O kubizmie«
tłum.E.Grabska (w): *Artyści o sztuce*, (wyb.,opr.E.Grabska, H.Morawska), Warszawa 1969

Guilluame Apollinaire Pablo Picasso

(...) Ten Malagijczyk sprawiał nam ból podobny do szybkich ułuk chłodu. Jego rozmyślenia obnażały się w milczeniu. Przybywał z daleka, od kompozycyjnych bogactw i brutalnej dekoracyjności Hiszpanów XVIII wieku.

Ci, którzy go znali, przypominali sobie nagłe zuchwalstwa, nie będące już próbami. Jego upór w ściganiu piękna zmienił w sztuce wszystko.

Wówczas zaczął badać surowo wszechświat. Przywykł do olbrzymiego światła głębin. Czasem też nie gardził autentycznymi przedmiotami, powierzając jasności brukową piosenkę, prawdziwy znaczek pocztowy, kawałek wytłaczanej ceraty, pochodzący z obicia krzesła. Sztuka malarza nie potrafiłaby dodać żadnego malowniczego elementu do prawdy tych rzeczy.

W czystości światła niespodzianka śmieje się dziko. Cyfry i drukowane litery mają prawo wystąpić w roli barwnych szczegółów, nowych w sztuce i od dawna już nasyconych człowieczeństwem.

Nie sposób odgadnąć wszystkich możliwości i wszystkich dążeń sztuki tak głębokiej i tak skrupulatnej.

Przedmiot prawdziwy lub stworzony techniką iluzyjną jest prawdopodobnie powołany do odgrywania coraz ważniejszej roli. Stanowi on wewnętrzną ramę obrazu, wytycza jego głębokie granice, tak samo jak rama kreśli granice zewnętrzne.

Imitując powierzchnię, aby przedstawić objętość, Picasso daje tak wyczerpujące i tak wnikliwe wyliczenie różnych elementów, z których składają się przedmioty, że wreszcie nie wydają się one przedmiotami dzięki wysiłkowi widza, odtwarzającego ich równoznaczność, ale po prostu dzięki samemu ich zestawieniu.

Byłaby ta sztuka bardziej głęboka niż podniosła? Nie obywa się ona bez obserwowania natury i działa na nas w sposób równie zażyły jak sama natura.

Myśl o śmierci powziął Picasso patrząc na drgające w niepokoju brwi swego najlepszego przyjaciela. Inny przyjaciel zaprowadził go kiedyś na kraniec mistycznego kraju, którego mieszkańcy byli tak prości i tak groteskowi zarazem, że można ich było łatwo przerobić.

A poza tym anatomia na przykład przestała doprawdy istnieć w sztuce. Trzeba ją było wymyślić na nowo i wykonać zamach na samego siebie ze znajomością rzeczy i metody wielkiego chirurga.

Wielka rewolucja, której Picasso dokonał w sztuce prawie samotnie, polega na tym, że świat stał się jego nową manifestacją.

Płomień olbrzymi.

Nowy człowiek i świat jako jego nowy przejaw. Picasso wylicza jego elementy i szczegóły z brutalnością, która potrafi być pełna wdzięku. Jest noworodkiem, który wprowadza ład we wszechświecie na swój własny użytek, a także aby ułatwić sobie stosunki z bliźnimi. To wyliczanie ma w sobie wielkość epepei. Wraz z ładem sprowadzi ono dramat. Można zaprzeczyć systemowi idei, dacie czy podobieństwu, ale nie widzę, w jaki sposób można by podać w wątpliwość prostą czynność liczenia. Z plastycznego punktu widzenia można uznać, że obeszlibyśmy się bez tak wielkiej dawki prawdy, jednakże prawda raz ujawniona staje się potrzebna. A poza tym są kraje. Grota w lesie, po którym się harcowało, przejazd na grzbiecie muła krawędzią przepaści, przybycie do wioski pachnącej gorącą oliwą i skwaśniałym winem. I jeszcze

Fernand Léger Współczesne realizacje malarskie

Dzieło sztuki musi być dla swojej epoki znamienne, podobnie jak każda inna manifestacja intelektualna. Malarstwo, ponieważ jest wizualne, siłą rzeczy odbija warunki zewnętrzne, nie zaś psychologiczne. Każde dzieło malarskie winno zawierać tę wartość chwilową i wieczną, dającą mu trwanie poza granicami czasu, w którym powstało. Jeśli zmieniła się ekspresja malarska, to dlatego, że takie są konieczności życia nowoczesnego. Egzystencja twórców dzisiejszych jest znacznie bardziej nasycona i złożona niż w wiekach poprzednich. Rzecz wyobrażona nie jest już tak bardzo niezmienna, przedmiot sam w sobie mniej jest uchwytny niż dawniej. Pejzaż przecięty i rozdarty przez mknące auto lub pociąg pospieszny traci wartość opisową, ale zyskuje na wartości syntetycznej; okno wagonu czy szyba auta w połączeniu z osiągniętą szybkością zmieniły zwykły wygląd rzeczy. Człowiek nowoczesny rejestruje sto razy więcej wrażeń niż artysta osiemnastowieczny; tak dalece na przykład, że nasz język pełen jest zdobnień i skrótów. Rezultatem tego wszystkiego jest kondensacja, zmieniłość i przełamanie formy w obrazach nowoczesnych. Rzecz pewna, że rozwój środków komunikacji i ich szybkość oddziaływały na nowe widzenie. Ludzie powierzchowni w obliczu takich obrazów krzyczą o anarchii, nie potrafią bowiem w malarstwie odnaleźć ewolucji życia codziennego, którą to malarstwo utwierdza; uważają że jest ono całkowicie od wszystkie oderwane, gdy, przeciwnie, nigdy jeszcze nie było tak realistyczne i związane z epoką jak dziś. Malarstwo realistyczne w najpełniejszym rozumieniu słowa właśnie się rodzi i nie zniknie tak szybko.

Malarstwo jest odpowiedzią na nowy stan rzeczy. Przykłady zmian w rejestracji wizualnej są niezliczone. Sięgnę po najbardziej uderzające. Tablica reklamowa wynika z nowoczesnych potrzeb handlowych; taka tablica brutalnie przecina pejzaż i jest jedną z tych rzeczy, które najbardziej oburzają ludzi o tak zwanym dobrym smaku. Powstało nawet zadziwiające i śmieszne stowarzyszenie, które przybrało pompatyczną nazwę Stowarzyszenia Ochrony Pejzażu. Czy można sobie wyobrazić coś bardziej komicznego niż ten areopag pocziwców, którzy orzekają uroczystie, że ta oto rzecz pasuje do pejzażu, a inna nie? Jeśli już o to idzie, należałoby usunąć wszystkie słupy telegraficzne oraz domy i pozostawić tylko drzewa, słodkie harmonie drzew! Ludzie »dobrego smaku«, ludzie cywilizowani, nigdy nie mogli strawić kontrastu; nie ma nic gorszego niż przyzwyczajenia, i ci sami, co z takim przekonaniem protestują przeciw malowanym reklamom, w Salonie Niezależnych skrecają się ze śmiechu przed obrazami nowoczesnymi, których nie potrafili zaszufładować.

A jednak ów żółty i czerwony afisz, krzyczący w nieśmiałym pejzażu, jest jednym z najpiękniejszych argumentów malarskich, obala wszelki zamiysł sentymentalny i literacki i oznajmia nadejście ery kontrastu plastycznego. Komponowanie kontrastami pomnażającymi, przy użyciu wszystkich środków malarskich, ofiarowuje prócz większego doświadczenia realistycznego pewność różnorodności; bo też, zamiast przeciwstawić dwa środki wyrazu w stosunku bezpośrednim i dodającym, malarz komponuje obraz w taki sposób, że zespoły jednorodnych form przeciwstawione są innym zespołom form odwrotnych. Jeśli malarz rozłoży kolor podobnie, to znaczy dodając tony jednorodne, i pokoloruje jeden z tych zespołów form przeciwstawiony takiemuż dodawaniu form odwrotnych, osiągnie wspólne źródła tonów, linii i kolorów, działających przeciw innym środkom kontrastowym i dysonansowym. Kontrast = dysonanse, co daje w konsekwencji maksymalny efekt wyrazu. Postępuję się

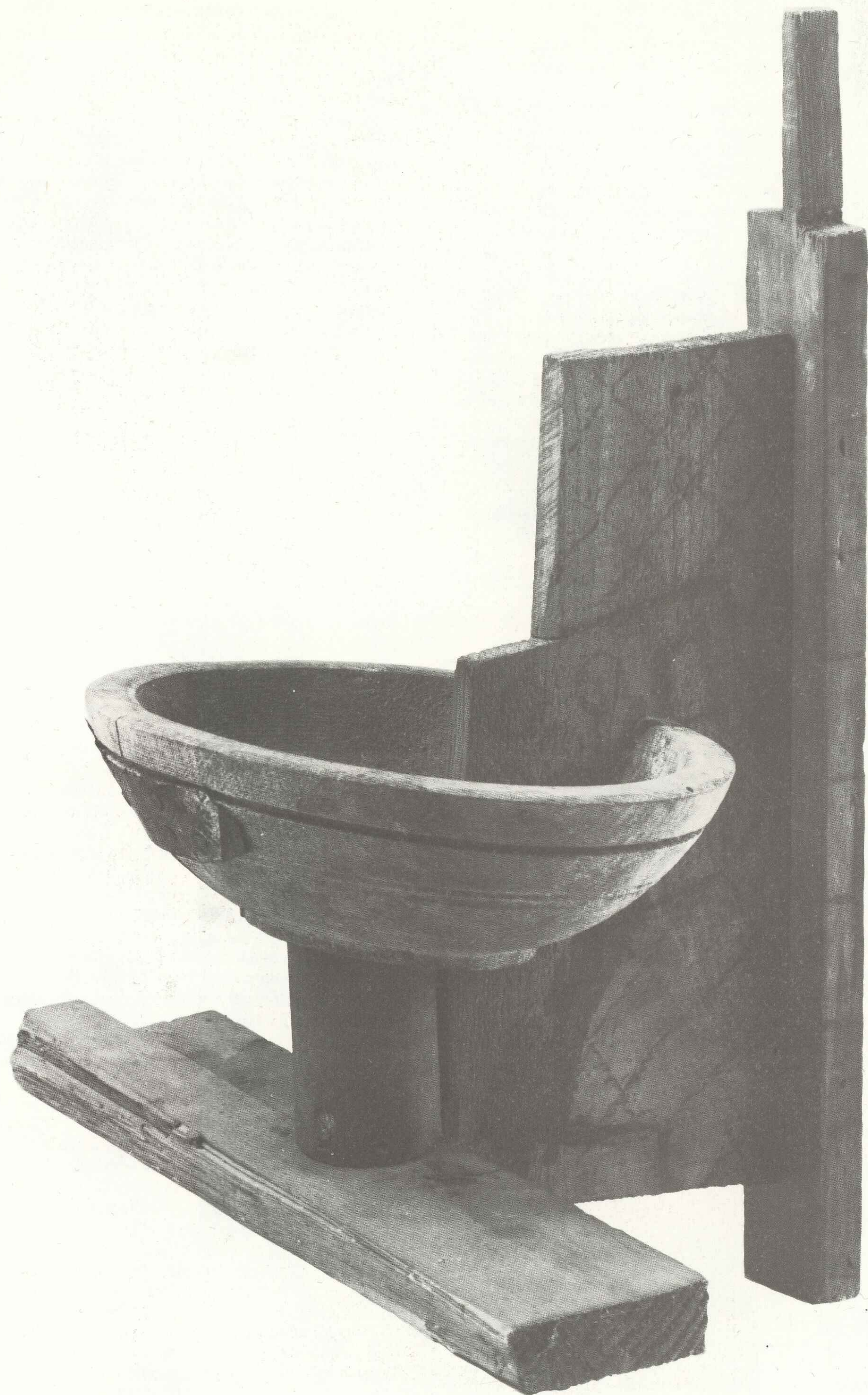
spacer w kierunku pewnego cmentarza i kupno fajansowego wieńca (wieńca nieśmiertelności) i ten niesłychany napis: *Mille regrets*. Mówiono mi też o kandelabrach z gliny, które trzeba było umocować na płótnie, aby się zdawało, że z niego wychodzą. Kryształowe wisiorki i ten sławetny powrót z Hawru.

Co do mnie, nie lękam się sztuki i nie mam żadnych przesądów dotyczących materii malarskiej. Układacze mozaik malują marmurami lub kolorowym drzewem. Wspominano o pewnym malarzu włoskim, który malował odchodami. W czasie rewolucji francuskiej ktoś malował krwią. Można malować czym się chce – fajkami, znaczkami pocztowymi, widokówkami, kartami do gry, kandelabrami, kawałkami ceraty, sztucznymi kołnierzykami, tapetą, gazetami.

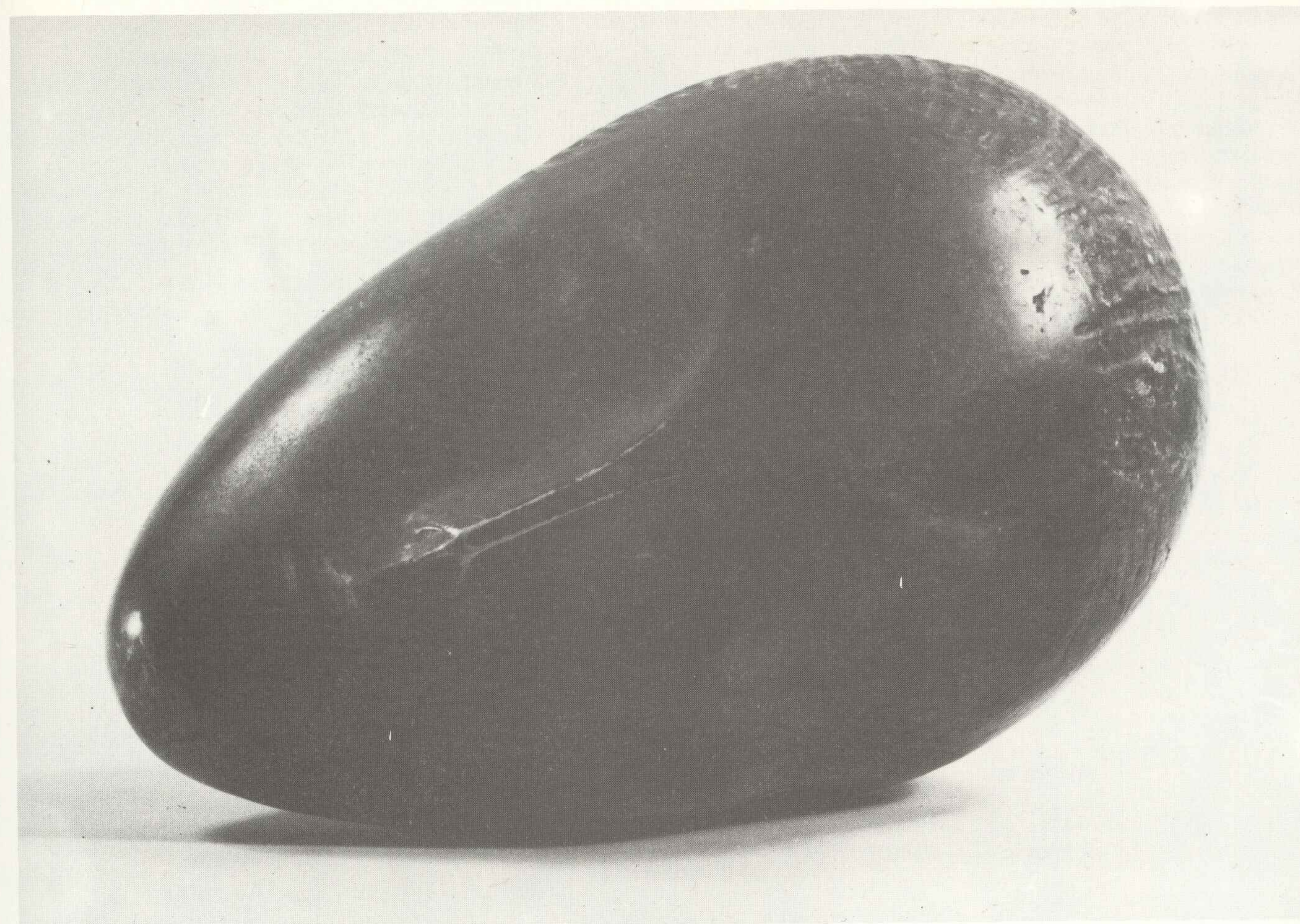
Mnie wystarczy widzieć pracę. Trzeba widzieć pracę. Tym, ile jej artysta dał z siebie, mierzy się wartość dzieła sztuki. Delikatne kontrasty, linie równoległe, rzemiosło robotnika, czasem prawdziwy przedmiot, czasem jakaś wskazówka, wyliczenie, które zyskuje indywidualność. Mniej łagodności niż prostactwa. W nowoczesności nie wybiera się, tak samo jak bez dyskusji przyjmuje się modę.

Malarstwo... zdumiewająca sztuka, której blask jest bez granic.

»Pablo Picasso«, *Montjoie!* 14 marca 1913. Wyd.pol. *Kubiści, rozważania estetyczne* (tłum.J.J.Szczepański), Kraków 1959



Pablo Picasso, Konstrukcja z anyżówką »del Mono« i kompotierką z winogronami, 1915



Constantin Brancusi, Śpiąca muza, 1910
Raymond Duchamp-Villon, Koń, 1914

pierwszym z brzegu przykładem: wizualnym efektem powyginanych i krągłych dymów unoszących się pomiędzy domami; malarz chce oddać walor plastyczny tych dymów. Ma on tu najlepszą okazję zastosowania nasycień pomnażających. Powinien krzywe dymów ukazać z największą różnorodnością, ale ich nie rozłączając; zamknąć je – twardo i sucho – powierzchniami domów, powierzchniami martwymi, które jednak nabiorą ruchu, ponieważ zostaną zabarwione kontrastowo w stosunku do masy głównej i przeciwstawią się formom żywym; efekt będzie maksymalny. Ta teoria nie jest abstrakcją, została sformułowana w wyniku obserwacji efektów naturalnych, które można zauważyć co dzień. Naumyślnie nie sięgnąłem po tak zwany temat nowoczesny, nie wiem bowiem co to jest temat nowoczesny

i temat stary; znam tylko nową interpretację. Ale lokomotywa, auta, reklamy, jeśli kto woli, wszystko to nadaje się do zastosowania form ruchu; jak już powiedziałem, te poszukiwania narzuca świat dzisiejszy. Można jednak wziąć temat najbanalniejszy, najbardziej zużyty – nagą kobietę w pracowni czy tysiąc innych – i zastąpić nim bez szkody lokomotywy i maszyny nowoczesne, które trudno sprowadzić do pracowni i ustawić do malowania. Wszystko to są środki; ciekawy jest tylko sposób, w jaki się nimi posługujemy. (...)

»Les Réalisations Picturales Actuelles«. *Les Soirées de Paris*, 1914, nr 25. Wyd. pol. *Funkcje malarstwa* (tłum. J. Guze), Warszawa 1970

1925

Montparnasse



Taras Café du Dôme, 1925, fot. André Kertész

Nie sposób pojąć roku 1925, roku wielkiej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, ale przede wszystkim pierwszego roku surrealizmu, który oficjalnie narodził się w ostatnich tygodniach roku 1924, nie zatrzymując się dłużej nad tym, co działo się w latach poprzednich. Kubizm zyskał na aktualności w latach 1915 – 1918, zwłaszcza w kręgu galerii Rosenberg i pisma *Nord-Sud* Pierre'a Reverdy, ale w powojennym Paryżu jego wpływ się zaciera; Guillaume Apollinaire i Raymond Duchamp-Villon już nie żyją, Pierre Reverdy i Blaise Cendrars odsuwają się, myśląc o definitywnym wyjeździe z Paryża. Puryzm, który nastąpi »po kubizmie« w roku 1918 wraz z Amédée Ozenfantem i Charles Edouardem Jeanneretem (znanym później jako Le Corbusier), jego teoretykami i praktycznie jedynymi praktykami, będzie wypalał się długo chłodnym i suchym płomieniem. Wówczas, gdy nowe pokolenie pisarzy i artystów próbuje się odnaleźć u progu lat dwudziestych, starsze pokolenie umacnia swą pozycję: Saint-John Perse, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle, Paul Claudel, André Gide, a nawet Paul Valéry odgrywają w literaturze taką rolę jak Constantin Brancusi, Chaïm Soutine, Pierre Roy, Jean Lurçat, Marcel Gromaire a nawet Pierre Bonnard w sztukach plastycznych. Podobnie jak kubizm nie wyparł postimpresjonizmu i fowizmu, surrealizm nie zlikwiduje tego, co w oczach publiczności, zwykle spóźnionej o jedno lub dwa pokolenia, poprzedzało go; co najwyżej wcześniej zostanie przez nią oficjalnie uznany.

Między kubizmem i manifestem surrealizmu nastąpiło ważne wydarzenie, które w niemałym stopniu przyczyniło się do negacji racjonalnego świata, jednej z głównych idei surrealizmu – pierwsza wojna światowa. Na przyszłych surrealistów, którzy w okresie 1914 – 1918 mieli około dwudziestu lat, wyrzuciła ona niezatarte piętno. Jeden spośród nich, Philippe Soupault tak później napisze: »Gorsze to było dla mnie niż więzienie. Miałem osiemnaście lat i zabawiano się powolnym zabijaniem nas. Była wojna.« Należy pamiętać o tym straszliwym doświadczeniu, jeśli się chce zrozumieć, dlaczego surrealizm chciał być nie tylko ruchem literackim i artystycznym, ale również ruchem rewolucyjnym. Nie obeszło się bez głębokich rozterek: »Louis Aragon, André Breton i ja sam zdawaliśmy sobie sprawę, że chcemy zerwać z minioną literaturą, z wszystkimi poświęconymi tradycjami. Jak hasło powtarzaliśmy słowa z wiersza Apollinaire'a, «W końcu znuży cię świat, który przeminął». Muszę przyznać, że w tym czasie wiedzieliśmy, czego nie chcemy, ale nie wiedzieliśmy jeszcze, w jakim kierunku chcemy pójść.«

Mimo, że wśród prekursorów wymienia się Marcela Duchampa, Francisca Picabia i Giorgio de Chirico, na ogół uważa się, iż surrealizm był początkowo ruchem literackim. Z wyjątkiem dadaistów, Maxa Ernsta i Man Raya, tacy malarze jak André Masson, Joan Miró, Yves Tanguy przyłączyli się do ruchu dopiero w latach 1924 – 1925. Po mobilizacji, w roku 1917, spotkali się za pośrednictwem Apollinaire'a Breton, Aragon i Soupault. Po śmierci Apollinaire'a w 1918 roku będą zasięgać rady starszych poetów (P. Valéry, P. Reverdy). Nie znajdowali jednak

odpowiedzi na pytania, które sobie zadawali, chcąc uwolnić sztukę i poezję od samozadowolenia, które je opanowało nazajutrz po »Zwycięstwie«. Wydawało się im, że święcenie triumfu nie licuje z rzezią, która miała miejsce i za którą obwiniali również pseudopatriotyczny nacjonalizm niektórych pisarzy (Maurice'a Barrèsa, Pierre'a Loti) i »l'esprit français« innych (Anatola France'a). Stąd też zaciekość, z którą już wkrótce będą atakować intelektualistów związanych z epoką, którą chcieliby uważać za minioną.

W czasie wojny pewna liczba pisarzy uznanych za niezadowolonych do służby wojskowej bądź stroniących od rzezi znajdzie się w krajach neutralnych. Mimo, że pozostawali z dala od walk, byli nimi głęboko oburzeni, a ich protesty często przybierały postać kpiny. Tak było z malarzami, Marcelem Duchampem i Francisem Picabia w 1915 roku w Nowym Jorku oraz przede wszystkim z kosmopolitycznym ugrupowaniem, którego miejscem spotkań był *Cabaret Voltaire* w Zurychu w 1916 roku. Należeli do niego: Hugo Ball i Richard Huelsenbeck (Niemcy), Jean Arp (Alzatzczyk), Marcel Janco i Tristan Tzara (Rumuni). Tzara, piszący odtąd po francusku, w 1916 roku ogłosił pierwszy »Manifest dadaizmu«. Określa się w nim jako twórca »antydogmatyczny«: »Sztuka jest niepoważna, zaręczam wam«. Wszystkie wystąpienia dadaistyczne mają prowokować i ponieważ dadaizm wydawał się zmierzać do »ogłupiania« (*crétiniser*, według wyrażenia Lautréamonta), rzeczywiście spotykają się z wygwizdywaniem i oburzeniem publiczności. Za przykład niech posłuży ten fragment z 1916 roku:

»domy flet fabryki ogolona głowa
107 kiedy noc nadeszła bardzo spokojnie jak
skarabeusz
króliki otaczające katedrę drę drę
i kręcą się dopóki nie staną się światłem H₂O
jak północne partie wijące się w
Ndjaro«

Zachwiane są tutaj wszystkie konwencjonalne wartości zdrowego rozsądku i dobrego smaku. Prawdziwe credo dadaizmu zostało wyłożone w Manifestie z 1918 roku. Tzara wyraża w nim swój głęboki niesmak (*dégoût*) i rozpacz (*désespoir*) – te słowa powrócą we wszystkich manifestach dadaizmu – pod adresem społeczeństwa, które umiało jedynie doprowadzić do wojny i ruchów artystycznych, które skostniały w formułkach i przedmiotach spekulacji. »Tak oto narodził się dadaizm, z potrzeby niezależności, z braku zaufania do społeczeństwa. Ci, którzy do nas należą, pozostają wolni. Nie uznajemy żadnej teorii. Mamy dość akademii kubistycznych i futurystycznych, tych laboratoriów idei formalnych. Czyż sztukę tworzy się po to, by na niej zarabiać i sprawiać przyjemność miłym burżujom?« Dadaistyczny bunt jest na wskroś nihilistyczny i niszczycielski: »Żadnej litości. Po tej masakrze zostaje nam nadzieja, że ludzkość może być oczyszczona... Trzeba wypełnić wielkie dzieło zniszczenia. Wymieść, uprzątnąć.«

Gdy »Manifest dadaizmu« z 1918 roku dotarł w Paryżu do Bretona, Soupault i Aragona, spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem. Tristan Tzara, którego tak jak ich, nie powstrzymywały literackie przyjaźnie, nazwał to, co odczuwali i czego nie mogli wyrazić. Nie znaczy to, że tych »trzech muszkieterów« (nazywano ich tak, gdyż byli nierozłączni) ze swej strony nic nie robiło. Założyli pismo *Littérature*, w którym publikowali szkice i wiersze. Oto przykładowo fragment wiersza Aragona:

»Dają mi święta
pomarańcze
Moje zęby 'Dreszcze Gorączka Uporczywa myśl
Wszystkie wózki na węgiel na targu z żelastwem
Pozostaje mi tylko umrzeć z zimna na oczach ludzi.«

Podstawowe dla surrealizmu odkrycie, zapis automatyczny, nastąpi na początku lata 1919 roku. Dotąd zapis automatyczny stosowali niekiedy tylko tak odlegli prekursorzy, jak Rimbaud i Lautréamont. Pisząc tak szybko, jak nadążyła ręka, unikając w największym stopniu krytycznego myślenia i tego, co je ogranicza (ogólnie przyjętego zdrowego rozsądku i dobrego smaku), Breton i tworzą w ciągu kilku dni książkę pisaną wierszem i prozą, której nadają tytuł *Les Champs magnétiques* (»Pola magnetyczne«) i którą prawie natychmiast wydają w *Littérature*. Mimo, że powstała przed oficjalnymi narodzinami surrealizmu, jest uważana za pierwszy ściśle surrealistyczny utwór a także za jeden z najlepszych. Początek jest godny uwagi: dobrze oddaje pełną niepokoju i rozczarowań atmosferę, w której działali młodzi poeci i artyści: »Niewolnicy kropli wody jesteście tylko wiecznymi zwierzętami. Bez hałasu biegamy po ulicach, a zachwycające plakaty już nas nie dosięgają. Po co ten cały kruchy entuzjizm i wyjałowiona radość. Nie wiemy nic ponad to, co wiedzą martwe gwiazdy; patrzymy na twarze i wzdychamy z zadowolenia. Mamy usta bardziej suche niż zagubione plaże, nasz wzrok błądzi bez celu, bez nadziei. Zostały tylko kawiarnie, w których się zbieramy, by pić chłodne napoje, rozcieńczony alkohol i gdzie stoły bardziej lepią się od brudu niż trotuary, na których poprzedniego dnia kładły się nasze umarłe cienie.«

Na samym początku 1920 roku Tzara przyjeżdża do Paryża. Od razu jest przyjęty przez grupę *Littérature*, do której niedawno przyłączył się nie byle kto, bo Paul Eluard. Po przyjeździe Tzary dadaizm przyjmie się w Paryżu i wskutek licznych skandali będzie głównym tematem kroniki życia towarzyskiego i literackiego: odczyty, wystawy, wszystkie publiczne wystąpienia są zazwyczaj napastliwe i wszystko generalnie odrzucają:

»Koniec z malarzami, literatami, muzykami, rzeźbiarzami, religiami, republikanami, rojalistami, imperialistami, anarchistami, socjalistami, bolszewikami, politykami, proletariuszami, demokratami, burżujami, arystokratami, armiami, policją, ojczyznami, już koniec z tymi wszystkimi głupstwami, już koniec, koniec, koniec, koniec.«

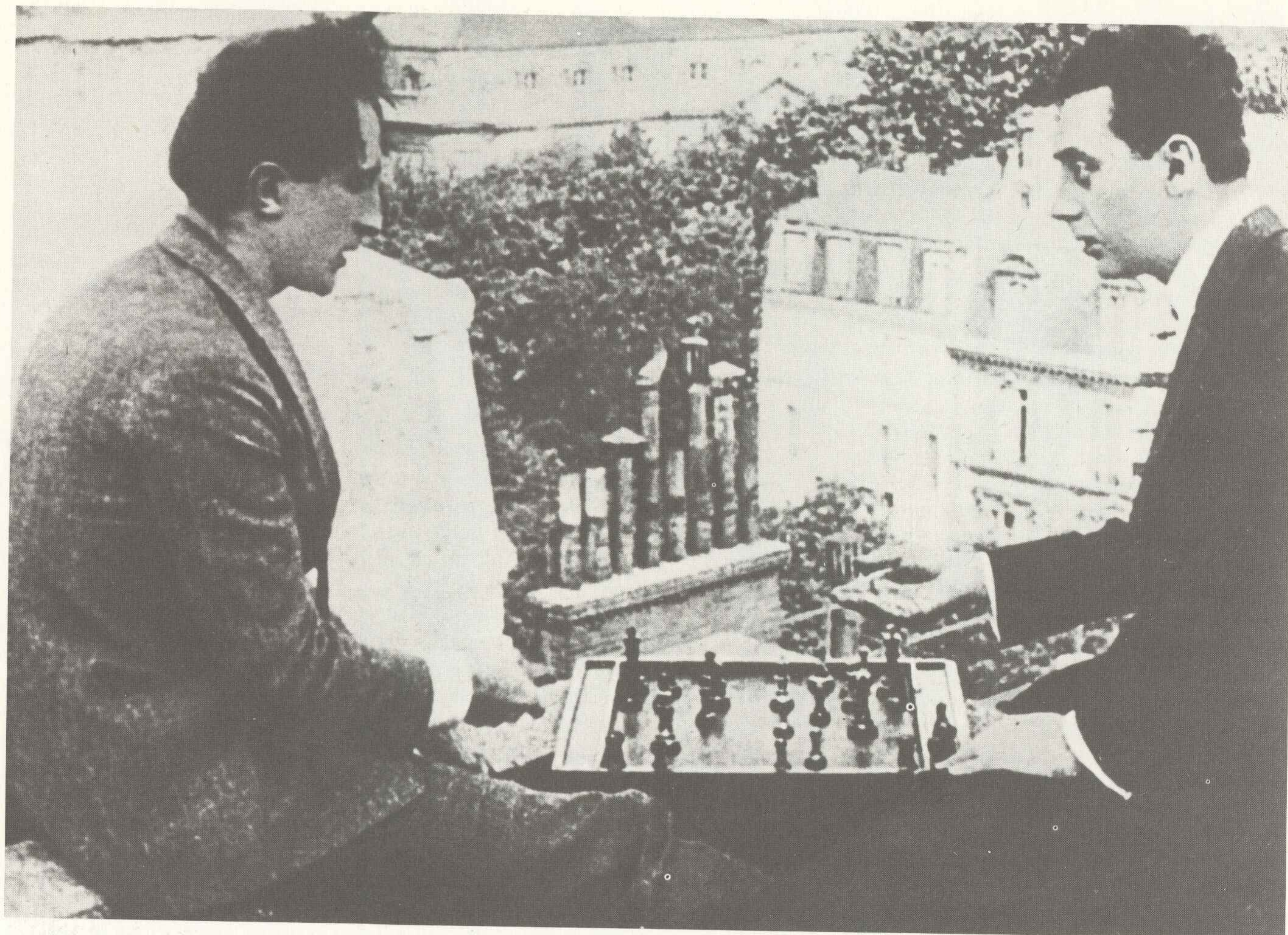
A jednak w tym okresie powstało wiele utworów pełnych poczucia humoru, poematy *Mouvement perpétuel* (»Ustawiczny ruch«) Aragona i słynne *Chansons des buses et des rois* (»Pieśni myszolewów i królów«) Soupault: »Dzwonki i grzyby
Wezmą ślub gdy zechcemy
koło uli cukierki i papierosy zwiną
się gdy je ukradniemy po
kryjomu Pozostaje tylko biec
w binoklach w okularach«

Nawet jeśli nie sposób oddzielić go od surrealizmu, dadaizm był w końcu tylko ślepą uliczką; nie można cały czas tylko negocjować, niczego nie budując. Ponieważ dadaizm wypalił się w 1922 roku, André Breton będzie usiłował stworzyć grupę, do której oprócz Eluarda przystąpili początkowo Benjamin Péret, René Crevel, Roger Vitrac, Robert Desnos, Antonin Artaud, później malarze, tacy jak Max Ernst i Man Ray, a następnie André Masson, Yves Tanguy, Joan Miró. Członkowie grupy prowadzą doświadczenia z zapisem automatycznym, analizują marzenia sennie, przeprowadzają badania nad humorem i ankiety na tematy pasjonujące surrealizm: samobójstwa, miłości, erotyzmu, obłądki. Nie zaniedbują zwłaszcza badań nad językiem. Ci, którzy przystąpili do grupy jako ostatni, bynajmniej nie należą do najmniej aktywnych. Desnos na przykład frenetycznie miazdży słowa w słynnej parafrazie »Ojciec nasz«: »Notre paire quiète, ô yeux!
que votre »non« soit sang (t'y fier?)
que votre araignée rie,
que votre vol honteux soit fête (au fait)
sur la terre (commotion)...«

Syntezą tej całej zbiorowej działalności jest napisany przez Bretona »Manifest surrealizmu«, który został wydany pod koniec 1924 roku. Tak jak widzieliśmy, manifest mówi o nieufności wobec świata racjonalnego, w którym chce się zamknąć człowieka i głosi pochwałę wyobraźni i tego wszystkiego, co ją wyzwala, a więc marzeń sennych, humoru czy miłości... Wymienia tych, których uważa za prekursorów, od Baudelaire'a do Reverdy i od Nerval do Jarry. Odtąd surrealizm opowiada się zdecydowanie za absolutnym nonkonformizmem, co pozwala się domyślać, jakie później zajmie stanowisko polityczne. Breton bez ogródek podaje definicję surrealizmu: »Czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi.« (tłum. A. Ważyk). Jako przykłady Breton dołączył do »Manifestu« cykl własnych poematów prozą, zatytułowanych »Rozpuszczalna ryba«, w których zawarte są bardzo dziwne opowiadania: »Ziemia u moich stóp jest tylko ogromną rozłożoną gazetą. Czasem pojawia się zdjęcie, jest to jakaś ciekawostka a z kwiatów bije jednakowy zapach, zapach farby drukarskiej. Słyszałem w dzieciństwie, że chorzy nie znoszą zapachu świeżego chleba, ale powtarzam, że kwiaty pachną farbą drukarską. Same drzewa są tylko mniej lub bardziej ciekawymi zdarzeniami: tu ktoś podpalił, tam było wykolejenie. Co do zwierząt, już od dawna przestały zadawać się z ludźmi.«

Błędem byłoby jednak sądzić, że wszyscy pisarze surrealistyczni posługiwali się zapisem automatycznym, Paul Eluard nie stosował go wcale, stawiając wyżej sztukę bardziej przemyślaną, a jednak jego poematy nie są wolne od bardzo szczególnych obrazów, podobnie jak malarstwo Tanguy'ego, oględne, gładkie, a jednak niepokojące: »Monstrum ucieczki obwąchuje nawet piórka
Ptaka rdzawo ubarwionego od wystrzału
Jego skarga niesie się wzdłuż ściany płaczu
A nożyce oczu przecinają melodię
Która już rodziła się w sercu myśliwego.«

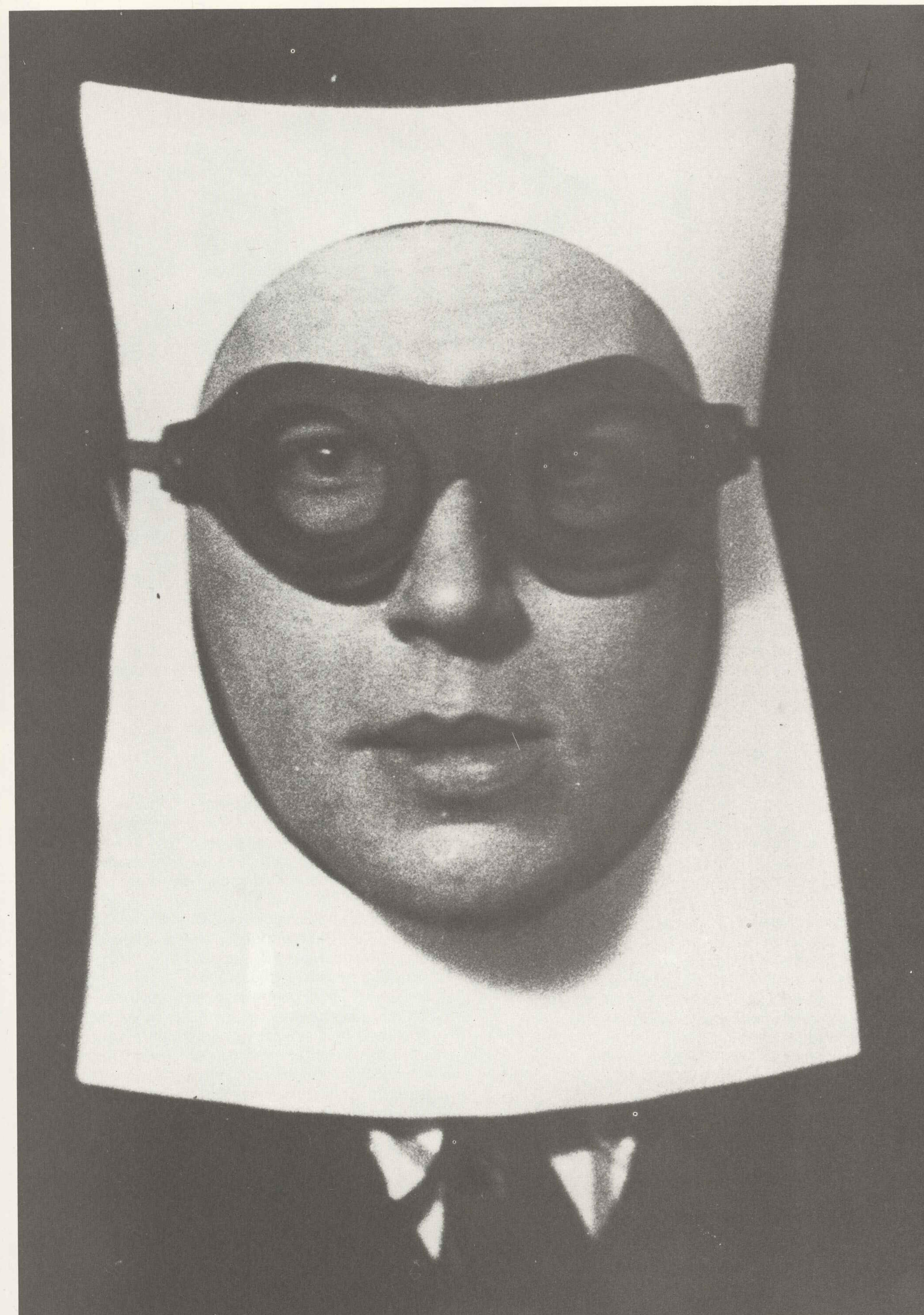
W latach 1924 – 1926 zostały wydane tak ważne utwory, jak *Le Paysan de Paris* (»Wieśniak paryski«) Aragona, *Georgia Soupault*, *L'Ombilic des limbes* i *La Correspondance avec Jacques Rivière* Artaud, *Détours* Crevela, *Immortelle maladie* Péreta, *Mourir de ne pas mourir* Eluarda. Pod koniec roku



1924 ukaże się wreszcie nowe pismo, które będzie pismem grupy, *La Révolution surréaliste*. Odtąd surrealizm zajął stałe miejsce we francuskiej poezji, rozwijając się w zadziwiający sposób. Rozszerzy się również na inne kraje zachodnie, gdzie talenty ujawnią się nie tylko w literaturze. Galerie Pierre zorganizowała w 1925 roku wystawę malarstwa surrealistycznego, która była wydarzeniem mniej spektakularnym niż Wystawa Sztuki Dekoracyjnej, ale chyba ważniejszym. Były na niej dzieła Picassa, de Chirico, Paula Klee, Maxa Ernsta, André Massona, Jean Arpa, Joana Miró i Pierre'a Roy. Yves Tanguy był tak poruszony po zwiedzeniu wystawy, że przyłączył się później do grupy.

Porozumienie między malarzami i poetami co do podstawowych zasad »Manifestu« jest całkowite: »Ciągłe żyjemy pod władzą logiki.(...) Ale metody postępowania logicznego w naszych czasach służą jedynie do rozwiązywania drugorzędnych zagadnień.(...) Znosi się na to, że wyobraźnia odzyska swoje prawa. Jeżeli w głębinach naszego umysłu kryją się dziwne siły, zdolne do pomnażania sił na powierzchni albo do staczania z nimi zwycięskiej walki, to jak najbardziej warto je schwytać, przede wszystkim schwytać, aby potem, jeżeli zdołamy, poddać je kontroli

naszego umysłu« (tłum. Adam Ważyk) . Ponieważ niektórzy sugerowali, że malarstwo surrealistyczne nie jest możliwe, Breton dowodził jego istnienia, powołując się na niektórych prekursorów oraz na niedawny przykład *collage'y* Maxa Ernsta: »Niezależnie od tego, co obecnie można zawdzięczać Chirico w skierowaniu się ku marzeniom sennym, Duchampowi w akceptacji przypadku, Arpowi i Man Rayowi w heliografii, Klee w automatyzmie (częstkowym), łatwo stwierdzić, pełnia rozwoju została osiągnięta w dziele Maxa Ernsta. Surrealizm rzeczywiście od razu czerpał z *collage'y* i powstałych w 1920 roku, w których została zaproponowana organizacja wizualna całkowicie czysta, ale odpowiadająca temu, do czego w poezji dążyli Lautréamont i Rimbaud.« W przeciwieństwie do *papiers collés* kubistów, *collage* surrealistyczny bardziej stawia na siłę oddziaływania (oczarowanie) niż na efekty ściśle plastyczne; chętnie gromadzi obrazy czy przedmioty już stworzone przez innych, by uzyskać zderzenie zaskakujące i poetyckie bez obawy narażania się na zarzut, że wkracza w obszar »literatury«.



André Breton, fotografia Man Raya, n.d.



Sposób tworzenia *collage* y przez Maxa Ernsta od 1920 roku stał się szkołą. Żeby przeciwstawić się rozumowi i »widzieć to, co niewidzialne«, jak powiada Breton w *Le Surréalisme et la peinture*, Ernst wynajduje również technikę *frottage*'u, polegającą na pocieraniu grafitem papieru położonego na nierównej powierzchni, technikę, którą zastosuje nawet w malarstwie po to, by nie odchodzić od automatyzmu i utrudnić ingerencję świadomości. Malarz wyjaśni później w *Au-delà de la peinture*: »...dzięki zabiegowi *frottage*'u, którego wykorzystanie wydawało się możliwe początkowo tylko w rysunku i usiłując organiczyc coraz bardziej własny udział w stawianiu się obrazu, by ustąpić pola właściwościom halucynacyjnym umysłu, udaje mi się asystować niejako w charakterze widza przy narodzinach wszystkich moich dzieł, począwszy od dnia 10 sierpnia 1925 roku, pamiętnego dnia, w którym odkryłem *frottage*«. Wszyscy malarze surrealizmu będą usiłowali oprzeć się rozumowi, »tej wielkiej wszeteczności«, jak go określił Masson, w różnoraki sposób; Arp przez skrawki papieru, Miró przez naklejanie na płótno liny lub sznurka, Masson przez malowanie piaskiem (rzucając piasek na płótno nierównomiernie powleczone klejem) czy automatyczny rysunek w ciemnościach... Tak, jak mogli wspólnie pisać, surrealiści chętnie razem rysowali »wytworne trupy« (*cadavres exquis*). Z powodu przygotowań

technicznych niezbędnych w malarstwie automatyzm większości surrealistycznych obrazów jest tylko częściowy. Są nawet malarze, u których automatyzm prawie nie występuje: tak jest u Yves'a Tanguy, wcześniej u Chirico, później u René Magritte'a, u którego wykonanie obrazu jest przemyślane. Ale Bretonowi nie brak argumentów, by to usprawiedliwić:

»Automatyzm może współgrać w malarstwie tak jak w poezji, z pewnymi wcześniej obmyślonymi zamierzeniami, zgoda, ale istnieje niebezpieczeństwo, że wyjdzie się z surrealizmu, jeśli automatyzm nie będzie podskórny.« To znaczy, jeśli obraz tworzony przez malarza będzie tylko owocem obliczeń i przemyśleń: powinien wyłonić się z głębin podświadomości.

Obraz! Przedmiot szczególnego zainteresowania surrealizmu tak w poezji jak i w malarstwie. »Manifest« chętnie przytacza definicję sformułowaną kilka lat wcześniej przez Reverdy'ego: »Obraz jest czystym wytworem umysłu. Nie może narodzić się z porównania, lecz jedynie ze zbliżenia dwóch mniej lub bardziej odległych rzeczywistości. Im bardziej wzajemny stosunek obu tych rzeczywistości będzie odległy i trafny, tym obraz będzie mocniejszy, o większym ładunku uczuciowym i bardziej poetycki«. Surrealiści wiedzieli, że to zderzenie następuje w podświadomości, bez udziału rozumu. Teorie Freuda były wówczas bardzo popularne. André Masson powie o sobie samym, o Tanguy i Miró: »To całkiem naturalne, że w latach 1925 - 1926 byliśmy wielbicielami Freuda... Pamiętajmy o tym, że jesteśmy malarzami a nie uczonymi. Poszukiwania w głębi dostarczały nam obrazów.« Poszukiwanie obrazów jest u malarzy rzeczą oczywistą, podobnie jak u poetów, nawet wtedy, gdy tworzą prozę. Przykładem, już od pierwszych

ANDRÉ BRETON
—
MANIFESTE
DU
SURREALISME

POISSON SOLUBLE

NOUVELLE ÉDITION
AUGMENTÉE D'UNE PRÉFACE
ET DE LA
LETTRE AUX VOYANTES

Frontispice de Max Ernst

« LES DOCUMENTAIRES »
ÉDITIONS KRA, 56, RUE RODIER, PARIS

słów, może być napisany przecież w tonie dyskursywnym »List do jasnowidzących« (*Lettre aux voyantes*), który André Breton opublikował w 1925 roku w *La Révolution surréaliste*: »Szanowny Panie, Nadszedł czas: proszę, wymierzcie sprawiedliwość. O tej porze dziewczęta piękne jak słońce odgniatają sobie kolana w kryjówkach, do których zaciąga je po kolei nikczemny biały trzmiel...«

Również w roku 1925 zostały wydane drukiem w *La Revue européenne*, piśmie redagowanym przez Soupault, takie wiersze jak ten, w którym Benjamin Péret przedstawia ciąg zupełnie irracjonalnych obrazów:

»Uroczą zapłakana kobieta
ubrana na czarno i szaro
wyrzuciła mnie przez okno nieba
Oh, jak wielki był upadek tego dnia, w którym umarła miedź
Długo z głową pełną wielokształtnych ptasich dziobów
Błąkałem się wokół całunów
i czekałem przed dworcami
aż nadejdzie karawan, który je siedem razy okrąży...«

Surrealizm zawsze będzie posługiwał się obrazami, czy to w rysunku, czy w kolorze, czy w zapisie. Wystarczy zresztą pomyśleć o pisarzach pozostających wówczas poza kręgiem surrealizmu, takich jak Saint-John Perse, Supervielle czy Fargue, by dojść do wniosku, że lata dwudzieste cechuje dominacja poezji i wyjątkowa rola obrazu; wielcy powieściopisarze, którzy wywrą wpływ w latach trzydziestych,



tacy jak Bernanos czy Malraux, w roku 1925 dopiero miało się ujawnić. Ale surrealizm dotyczy nie tylko estetyki; nie rezygnując bynajmniej z działalności społeczno-politycznej, w 1925 roku usiłuje dojść do porozumienia z partią komunistyczną, wydaje zbiorowe deklaracje potępiające nacjonalizm, armię, niesprawiedliwość społeczną. Znamienne, że w tym samym roku działało pod kierunkiem Antonin Artaud Biuro Poszukiwań Surrealistycznych; publiczność mogła tam przyjść i opowiadać o swoich doświadczeniach, snach, dążeniach. Było to przedsięwzięcie wielkoduszne, nastawione na »jak najpełniejszy odbiór«. »Każdy prawdziwy adept rewolucji surrealistycznej powinien żywić przekonanie, że ruch surrealistyczny nie jest ruchem istniejącym w jakiejś abstrakcji, a szczególnie w abstrakcji poetyckiej, nienawistnej w najwyższym stopniu, ale że jest rzeczywistością zdolną przeobrażać ludzkie umysły.« Wobec tych często zbyt hałaśliwych deklaracji byli w błędzie ci wszyscy, którzy sądzili wówczas, że surrealizm jest takim ruchem jak inne, ruchem, który prędko przemienie tak jak na przykład dadaizm, z którego się wywodził. Surrealizm zdobył sobie miejsce na wiele lat i pozostanie najbardziej wpływowym ruchem artystycznym i literackim w kulturze zachodniej okresu międzywojennego.

tłum. A. Wiśniewska-Waclawczyk

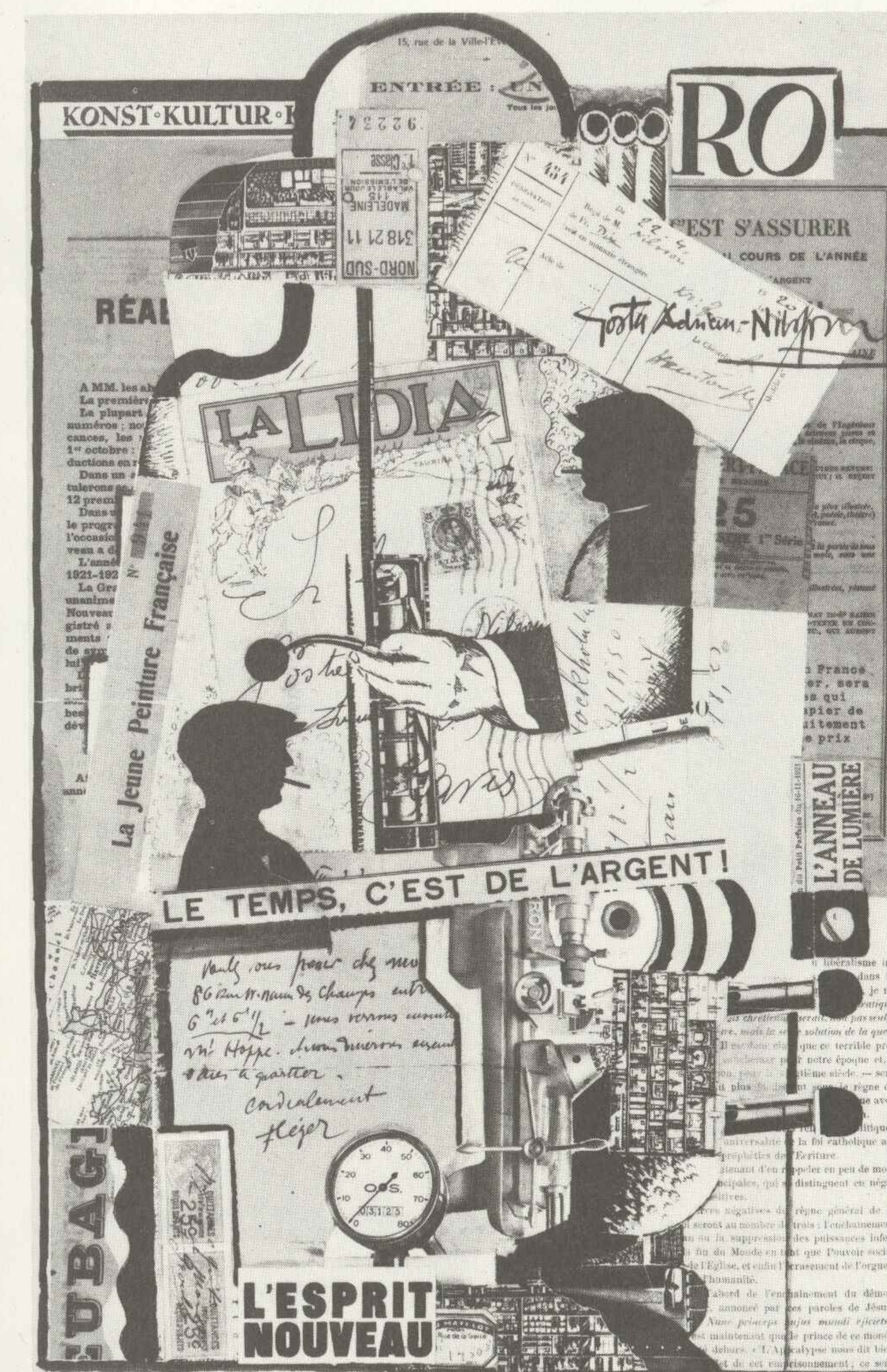
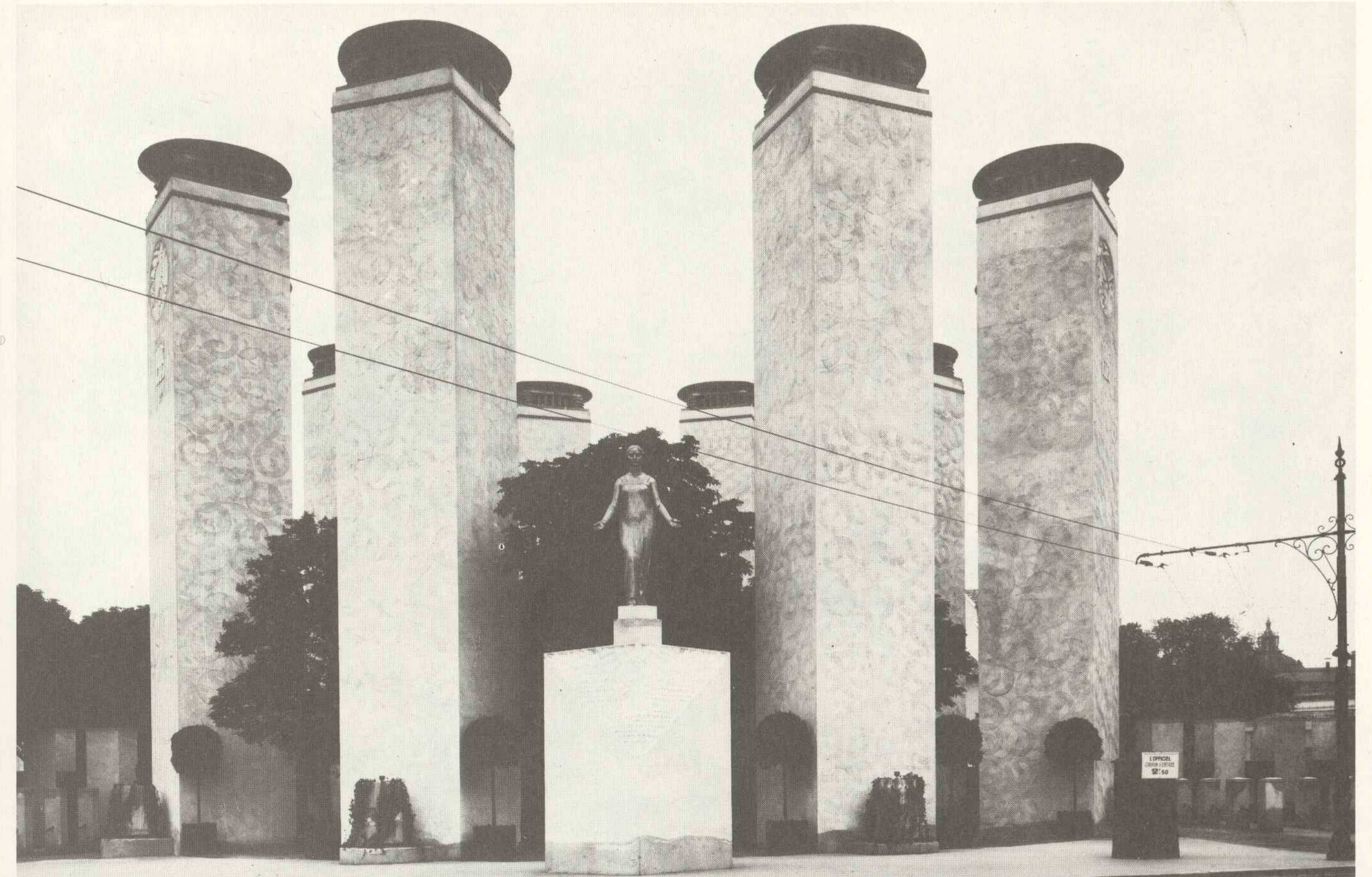
Daty stosowane w historii sztuki rozumieć można jako oddzielanie od siebie zdarzeń – podobnie jak to się dzieje w historii politycznej – i tworzenie konwencjonalnych granic okresom. Interwencja badacza w takie porządkowanie faktów wydaje się czymś oczywistym. Zdarza się jednak, że określona data sama jak gdyby mówi o swym szczególnym znaczeniu bez udziału historyka; nie przychodzi łatwo interpretować lub nawet opisać taką kondensację »historii«. Obserwację tę odnieść można do 1925 roku, który był zarówno datą graniczną (między dadaizmem i surrealizmem), jak i swoiście odrębnym momentem w dwudziestowiecznej historii sztuki, zwłaszcza na terenie Paryża. W sławnym dzisiejszym pawilonie *Esprit Nouveau* na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej Le Corbusier w 1925 r. podsumowuje swoje dotychczasowe przemyślenia, lepiej znane jako teoria »puryzmu« i malarskie jej realizacje, niż dokonania świadomego już od szeregu lat architekta i autora *Vers une architecture* (1923). Bilans ten zapowiada właściwy zakres dalszej, sławnej jego działalności, na którą już rok później złoży się osiedle mieszkaniowe w Pessac, willa w Garches i in. W pamięci współczesnej mu generacji i w świadomości historyka bilans ten stapia się idealnie z innymi koncepcjami malarskimi tego czasu, które mazymano nową optyką, plastyką wcielającą ideał nowoczesnych konstrukcji, takich zwłaszcza jak wielkie transatlantyki, stapia się też z sztuką użyteczną i użytkową, która wraz z architekturą oraz malarstwem wprowadza ład w najbliższe otoczenie człowieka. Nowy duch – *Esprit Nouveau* – który jest tytułem założonego wspólnie przez młodego Le Corbusiera (Jeannereta), Paula Dermée i Amédée Ozenfanta niezwykle ważnego czasopisma (1920 – 24), gdzie twórca przyszłej *Cité radieuse* ogłasza nie tylko swój »Puryzm« i programowe artykuły p.t. »Oczy, które nie widzą«, ale także załączki przyszłego »Moduloru«, jest hasłem zaproponowanym przez Le Corbusiera na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej, reprezentującym jego własny pawilon i zarazem nowoczesną myśl francuską. To pierwsze po wojnie oficjalne spotkanie artystyczne na platformie sztuk, będących z istoty swej obszarem najbardziej podatnym na współpracę z przemysłem, nie znalazło się jednak na takim poziomie wynalazczości i plastycznej odwagi jaką proponowały dwa, przodujące wówczas w Europie ośrodki *designerskie*, Bauhaus i konstruktywizm rosyjski. Jedyne Le Corbusier, znany publiczności francuskiej ze swych analiz »dziedzictwa« kubizmu, ujawnił się jako autor pawilonu *Esprit Nouveau* w roli światłego mediatora między niemiecką myślą funkcjonalistyczną, którą znał u jej źródła a tradycją francuską (kubizm i lekcja architekta Auguste Perreta), zarazem określił swe stanowisko w pobliżu konkurencyjnej realizacji konstruktywistycznej – pawilonu radzieckiego Konstantego Mielnikowa, nie mniej znakomitej koncepcji.

Nie sposób nie zauważyć, że czasopismo *L'Esprit Nouveau*, którego powołaniem było od samego początku zarówno racjonalizowanie i tradycji kubizmu, jak i reagowanie na chaos powojenny, od pierwszej chwili znalazło się w opozycji do ruchu dada. Oba środowiska nie powadziły jednak za sobą otwartej walki. Co najwyżej starały się ignorować, a znacząco to wiele, gdyż oba miały w tym czasie do powiedzenia

najwięcej i po obu stronach obserwować można było poważnych sojuszników; niektórym z nich przypadło nawet po paru latach zmienić pozycję. A jeśli nie zmienić jej w sposób deklaracyjny, to w wyniku własnych artystycznych dokonań dać się odnaleźć przez surrealistów lub »racjonalnych« postkubistów. Tak stało się z obrazami i assamblażami Picassa, który traktowany z całą powagą w książce Jeannereta i Ozenfanta *Après le cubisme*, przyjęty był na łamy *La Révolution surréaliste* jak autorytet i inicjator odkryć, niezbędnych surrealistycznej twórczości poetyckiej i malarskiej. W istocie Picasso malujący w 1925 r. swój konwulsyjnie erotyczny »Pocałunek« »mieści się w muzeum wyobraźni surrealizmu, które konstytuuje się niezwykle szybko w związanych głównie z wydawnictwami małych galeriach i w doskonale ilustrowanych numerach *Révolution surréaliste*, gdzie Breton w 1925 r. w nr 4 ogłasza swój nieodwołalny sojusz z malarstwem, i esejem tym p.t. *Surrealism i malarstwo* wyznacza najważniejszą diagnozę dotychczasowego rozwoju tegowiecznej sztuki.

Jeśli więc miejsce Picassa, który pozwala na reprodukcję parę miesięcy później jednej z nowych, nigdzie nie wystawianych »Gitar«, rozpiętej na płótnie przedziurawionej juty połączonej z napiętymi sznurkami, – zdaje się być przesądzone, to sprawa jest bardziej skomplikowana z sojusznikami *Esprit Nouveau*, Fernand Légerem i René Clairem. Będący wyznawcami poetyki maszynistycznej – urbanistycznego, dynamicznego pejzażu, w którym króluje już od czasów kubizmu opiewana przez Apollinaire'a i Cendrarsa wieża Eiffla, zantropomorfizowana bohaterka inżynierijnej cywilizacji, teraz w »Antrakcie« René Claira i najradośniejsza może wizja symbiozy artysty z »postępem« technicznym – obaj ci twórcy (Léger jako autor niezwykłego filmu »Balet mechaniczny« z tego samego co »Antrak« 1924 roku) jawią się po stronie ufającego maszynie i miastu Le Corbusiera. Légerowski repertuar tematyczny – rzeczowa obecność w życiu człowieka współczesnej cywilizacji: rusztowań, maszyn, domów – a także jego sposób oddania czasu i przestrzeni, którą wypełniają duże figury i rozplanowane elementy, sposób dający gwarancję wymierności świata, jest to optymistyczna interpretacja teraźniejszości, w gruncie rzeczy bliska programowi *Esprit Nouveau*.

Léger, dochodzący w tym okresie do szczytowej maestrii komponowania, i to w wielkim formacie, realizuje i w tym względzie dyrektywy estetyczne zawarte w ostatniej z rozpraw o sztuce malarskiej Le Corbusiera, *La Peinture moderne* (1926). Obraz ma oddać prawa geometrii, która z istoty swej jest ekonomiczna – ta dialektyka jest szczególnie bliska autorowi »Puryzmu« i willi Savoye – a obserwacja świata powinna ograniczać się do sfery rzeczy osiągalnych, artysta życie ma uczynić przyjemnym (ale nie błahym!), kiedy przystoi – świętecznym, podniecającym wyobraźnię, kiedy indziej racjonalnie optymistycznym. Nowy duch musi być w zgodzie z możliwościami przemysłu, ale by »współmodulować« elementami plastycznymi, które są tworem i sztuki i technicznej inteligencji, nie może poddawać się iluzorycznym ideałom piękna, lecz zaufać zarówno



Brama Zgody, arch. Pierre Patout, Wystawa Sztuki Dekoracyjnej, 1925
Gan, L'Esprit Nouveau, 1926

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISANT LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS
ARTS LETTRES SCIENCES SOCIOLOGIE

ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INDUSTRIE URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THÉÂTRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservées aux Abonnés.

SOMMAIRE

LE NUMÉRO

contient 132 pages, 48 illustrations dans le texte, dont 16 hors-texte en noir et 3 hors-texte en couleurs, sculpture de Laurens.

théâtre
Fantasie à quatre voix
FERNAND BASTIEN 117

sociologie
Critique de l'Esprit Allemand
WALTER FATHENAU 109
Le Président Masaryk
EMMANUEL SIBLIK 119

sciences
Nouvelles Hypothèses dans le domaine de la Physiologie et de la Médecine
A. LEMER 118

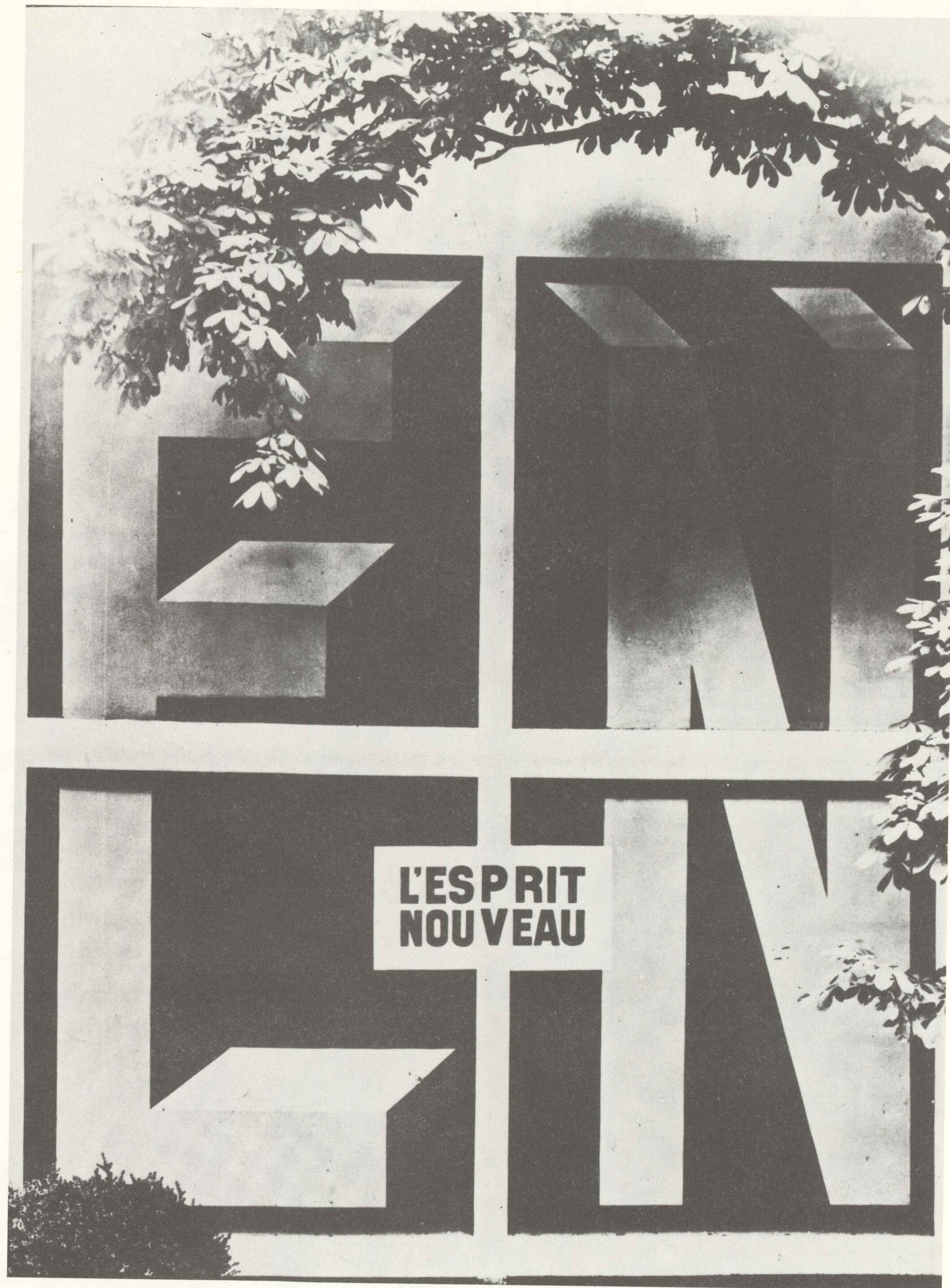
arts
Lettre à Maurice Ravel
111
Croniques
VARIÉTÉS 119
Lectures
LES REVUES 120
Bibliographie 129

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE 6 francs
ÉTRANGER 7 francs français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIII^e)

Okladka czasopisma »L'Esprit Nouveau«

1925



Pawilon Esprit Nouveau na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej,
arch. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1925

zmysłem (prawem optycznym), jak dziedzicznym prawem »harmonii«. Obrazy Légera, te również, które określają jego zainteresowanie abstrakcyjną kompozycją, na swój sposób odbijają formułowane autorytatywnie dyrektywy Le Corbusiera, nie poddając się jednak całkowicie jego elitarnej doktrynie. Ani »Balet mechaniczny«, ani populistyczne akcenty scen z codziennego życia łączące się z »cieplą« poetyką filmów Claira, ani wreszcie autonomia malarskich rozwiązań Légera, nie są podatne na rygory »stylu«, ku któremu dąży wraz z obrazami purystycznymi wielu ówczesnych artystów. Oczywiście Léger, osiągając około 1925 r. swój własny styl i to zarówno w repertuarze ikonograficznym, jak i formalnym, od gładkich syntetycznych powierzchni i klarownej dyspozycji elementów geometrycznych aż po eliminację kolorów pośrednich ma udział w »stylu« tej właśnie dekady.

Kilka wielkich wystaw, które w ostatnich latach konfrontowały sztukę różnych krajów międzywojennego okresu, dało okazję do stwierdzenia zbieżności stylistycznej między odrębnymi z pozoru kierunkami w dwudziestoleciu międzywojennym: postkubistycznymi obrazami podporządkowanymi rygorom geometrii i niektórymi wypowiedziami figuratywnymi – m.in. Herbina – które są bliższe np. »nowej rzeczowości«. Z perspektywy, którą tu brało się już pod uwagę, Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, bardziej interesującą zbieżnością stylistyczną, niezwykle charakterystyczną dla »momentu«, jakim jest 1925 rok, jest upodobnianie się do siebie produktów sztuki »małej« i dużej. Jeden z tzw. stylów retro, który się ujawnia przede wszystkim w modzie, produkcji przemysłowej, meblach, lampach, pocztówkach i filmach, zwany popularnie *art déco*, reklamujący się np. meblami André Mare, afiszami Cassandre'a, sukniami Poireta itp., stanowi, jeśli się przyjrzeć masie tej produkcji (a na wyższych jej piętrach scenografii i kostiumologii, ilustracji książkowej i typografii), swoistą stylizację funkcjonalistycznej architektury, niekiedy – zdawałoby się – pastisz konstruktywizmu, lub po prostu banalizowanie wybitnych *designerów*. Pawilon Le Corbusiera ze swym czystym przejrzystym urządzeniem i pawilon Mielnikowa stanowiły programową przestrożę przed *art déco*, bowiem zagrożenie łatwą stylizacją geometryczno-kubistyczną powstało już dużo wcześniej; w 1913 r. Maurice Raynal przestrzegał przed kubizmem à la Ludwik Filip.

Trzeba jednak przyznać, że krytyka ani publiczność nie potrafiły respektować przestrogi *Esprit Nouveau* i ówczesny »styl« podpatrujący konstruktywizm, puryzm, a zwłaszcza postkubistyczną rzeźbę Laurensa, Archipenki, kostiumy Baksta i Ekster itp. stanowi dziś dla nas bilet wizytowy ówczesnego gustu. Jedyną ironiczną reakcją na Międzynarodową Wystawę i banał *art déco* zaobserwować możemy w *La Révolution surréaliste*. W oczach surrealistów cała wystawa jest apoteozą kołtunerii, jest wielką hipoktyzją, spekulowaniem na nowoczesności. Recenzent wystawy, Aragon, pomijając milczeniem pawilon *Esprit Nouveau* dezawuuje generalnie sens koncepcji użytecznej sztuki. »Co do mnie, wolę w końcu sztukę wielką!« pisze i przestrzega przed natręctwem tych, którzy chcieliby »nas urządzić«. Autor »Wieśniaka w Paryżu« (jeszcze jedno odkrywcze dzieło składające się na moment 1925!) nie szuka Paryża »nowoczesnego«, przeciwnie, odkrywa niezwykle wartości tam tylko, gdzie prowadzi człowieka instynkt wyobraźni, gdzie sprawdza się zauważone przez Apollinaire'a i w surrealizmie respektowane prawo ujawniania niezwykłości w zwyczajnych rzeczach; Aragon kieruje w wędrowce bez celu – ten topos jest wspólnym tropem surrealistów – ku Paryżowi tajemniczych bram, ukrytych między murami pasaży i prowadzi naprzeciw świata; który nie jest »dany«, lecz

raczej oczekiwany, za każdym razem inaczej. Czytelnik prozy Bretona i Aragona z lat 1924 – 27 łatwo zgodnie, wędrując z nimi po Paryżu, że w ich przygodzie towarzyszy im doświadczenie poetyckie i testament estetyczny Apollinaire'a, tam zwłaszcza, gdzie sugerując różne sposoby dialogu ze współczesnością wydobywał na plan pierwszy wartość zaskoczenia.

W tym ostatnim eseju krytycznym, *Esprit nouveau et les poètes* (1917), w którym ufając nowym czasem za to m.in., że dają twórcy szansę użytkowania nowych mediów, a zarazem możliwość konfrontowania ich z tradycją, Apollinaire bardziej zdaje sprawę z tego, czego sztuka już dokonała, niż prorokuje, czym być może, uderzająca musiała być opcja na rzecz kultury narodowej, twórczości determinowanej nie postępowaniem, lecz miejscem. Gwarancją nowoczesności była na prawach medium niespodzianka, gwarancją identyczności z miejscem – tradycja. Le Corbusier, Dermée i Ozenfant (ci ostatni znali osobiście Apollinaire'a), zainspirowani tytułem rozprawy, wprowadzając ją częściowo do nagłówka nowego pisma, czynią z tej złożonej diagnozy cywilizacyjnej o czasach »wymuszających« na artyście i nowość, i ład, użytek niemal instrumentalny i wbrew poecie identyfikują »nowy duch« z postępowaniem. Zdają się zapominać, że kategorię *esprit nouveau*, jak by nie było, poeta rozumiał podmiotowo: »pełne zrozumienie swoich czasów«. Można potraktować rok 1925 – abstrahując od tego, co działo się na Montparnassie, kultuwującym swe prawie wyłączne prawo do radości życia i ochraniającym fenomen, zdawałoby się bezzczasowy, *École de Paris* – jako ważną niezgodę na sposób objęcia dziedzictwa po wielkim poecie i po kubizmie.

Młody Breton już w 1917 r. pisze ironicznym nieco, z okazji osobiłej sztuki Apollinaire'a, »Cycki Tyrejasza«, o »potężnym cielem Nowego ducha, po trosze przez Apollinaire'a wyczuwanego«. Kilka lat później jest świadomy, że puryści użytkują w sposób niedopuszczalny (z surrealistycznego punktu widzenia) »ducha nowych czasów«; przywołują spolszczoną nazwę, najbliższą apollinariowskiego kontekstu, zaproponowaną przez M. Żurowskiego. Owym »ciałem« ducha nowych czasów nie mógł być dla Bretona wyłącznie ład, harmonia, o które zabiegali teoretycy i praktycy z czasopisma *L'Esprit Nouveau*, ani, jak głosił Le Corbusier, po zakończonej wojnie »nadhodząca godzina budowy, nie igraszek«. Nie, nowy duch to bezcenna destabilizacja, kompromitująca i wojnę, i to, co z niej wynikło. To niewymierna niespodzianka, której Apollinaire tak wiele poświęcił uwagi. Być może króciutkie opowiadanie pt. *Esprit nouveau*, zawarte w *Les Pas perdus*, było pośrednią polemiką Bretona z organizowanym racjonalnie przez architekta otoczeniem człowieka. Była to promocja *terrain vague*, miejsca tajemniczych spotkań »poetów« z czymś, co rozpoznają jako nieuchwytną, z kimś »ucieleśniającą« niespodziankę. Jest rzeczą zastanawiającą, że obrazy Légera i Delaunaya, Domeli i Grisa, podobnie jak wille i pawilony Le Corbusiera, nie są ewokacją miejsca, nie lokalizują nam Paryża, lecz tylko czas, wymiarny historycznie – zaryzykujemy – styl 1925 roku. Surrealistyczne *esprit nouveau* ewokuje natomiast a u r e m i e j s c a, ich dzieła są przewodnikami po Paryżu, w którym czas jest rozproszony, chociaż ulice i zaułki mają daty oznaczone, noc i dzień, osobiste a nie ponadjednostkowe daty. Ale »aura« jako kategoria nie tylko estetyczna, odkryta w roli swobodnego medium poznawczego przez Waltera Benjamina w tym samym czasie, podczas jego badań nad Paryżem, jeśli nie jest do opisania w rozgęszczonych oknach, między datami, to ujawnia się w obrazach i książkach, tworzących moment historii. ■

Z wielką wystawnością obchodzono w Paryżu Dzień Zwycięstwa 14 lipca 1919 roku. Rząd powierzył artystom o ustalonej już sławie przed wojną – malarzom André Mare i Gustave Jaulmes oraz architektowi Louis Süe – dekorację Place de l'Etoile i Champs Elysées aż po Rond Point. Ustawili oni pod Łukiem Triumfalnym ogromny pomnik »Poległym za Ojczyznę«, wysoką na 17 metrów ściętą piramidę, zwieńczoną na narożnikach różgami liktorskimi i czterema wielkimi postaciami Victorii z palmami w dłoniach, ze skrzydłami w formie stateczników samolotów zwieńczoną pochodnią wydającą zapach. Jak to relacjonował *L'Illustration* z 12 lipca, pomnik zmontowany w nocy pod Łukiem Triumfalnym miał być przetransportowany rano 14 lipca na miejsce naprzeciw trybuny prezydenckiej. Uroczysty i pompatyczny, był on zgodny z duchem ówczesnych wydarzeń i nawiązywał do wszystkich, stawianych już od starożytności, pomników zmarłych bohaterów. Artyści, którzy go zaprojektowali, już od pierwszego dziesięciolecia wieku deklarowali swe przywiązanie do tradycji.

Dwa style lat dwudziestych

Począwszy już od swych pierwszych wystąpień André Mare bez niedomówień odwoływał się do francuskiej tradycji mieszczańskiej i do życia związanego z prowincją. Na Salonie Jesiennym w 1912 prezentował »dom kubistyczny«, z fasadą zaprojektowaną przez Raymonda Duchamp-Villon, podczas gdy wystrój wnętrza i umeblowanie było mieszczańskie, z pewnymi wątkami geometrycznymi przejętymi z kubizmu. Wnętrze domu miała zdobić dekoracja Jacques Villona, La Fresnaye'a, Marie Laurencin i innych. Spółka *La Compagnie des Arts Français* skupiona wokół Mare'a, wyznawała program opozycyjny wobec stylu 1900, a zatem wrogi wobec wszelkiego indywidualizmu. Członkowie jej deklarowali, że »...znacznie bardziej niż monolog cenią sobie dobrze prowadzoną dyskusję i (...) pracę zespołową.« Aby realizować takie założenia, artyści ci stworzyli zespół złożony z malarzy, rzeźbiarzy, grafików i rzemieślników. Źródłem ich inspiracji był styl Ludwika-Filipa, »...ostatni spośród stylów francuskich, nadal cieszący się powodzeniem na naszej prowincji.«



Łazienka, arch. Armand Albert Rateau, 1920-1922

Styl ten znajdował potwierdzenie przede wszystkim odnosząc sukces na kolejnych Salonach Artystów Dekoratorów, Salonach Jesiennych; wyznawcami tego tak zwanego *Nouveau Style* byli m.in. Emile-Jacques Ruhlman, André Groult i André Fréchet. Niezależnie od skali i rodzaju ich talentu, artyści ci jednoczyli się pod hasłem przynależności do tradycji narodowej, która wyrażała się w planie technicznym, estetycznym i socjalnym. Popierali oni – w epoce nasilonego rozwoju przemysłowego – produkcję rzemieślniczą, od której wymagali wysokiej jakości wyrobu i zastosowania materiałów rzadkich i pięknych.

Inni jednak architekci, dekoratorzy i rzemieślnicy odnosili się przychylnie do postulatu konieczności zmian, o jakich słyszano, że dokonują się w krajach anglosaskich. W Austrii architekt Adolf Loos wydał wojnę ornamentowi już w 1908 roku. Pisał on: »W miarę rozwoju kultury znika dekoracja na przedmiotach użytkowych.« Podobnie jak Frank Lloyd Wright w Stanach Zjednoczonych, tak Josef Hoffman w Wiedniu i w Brukseli projektował domy, meble, przedmioty, wyzbyte wszelkich odniesień historycznych, na rzecz form geometrycznych, motywów linearnych, utrzymanych w gamie barwnej radosnej i wyszukanej. Dzięki tym i innym artystom dom mieszkalny uległ modyfikacji i unowocześnieniu, w miarę dokonujących się zmian stylu życia. W ślad za nimi także we Francji pojawili się projektanci, tacy jak Francis Jourdain, Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens. Jourdain na przykład umiał się obejść bez żadnego ornamentu, bez dekoracji wykonanej techniką sztukarską. »Uwierzyłem, że można iść dalej, powiadał, i ograniczyć się po prostu do przystosowania formy do funkcji. (...) Można bardziej luksusowo urządzić pokój pozbawiając go mebli niż wypełniając go meblami.«

Od roku 1920 »tradycjoniści« i »nowocześni« uczestniczyli w tych samych salonach, a czasopisma w jednakowym stopniu rozdzielały im swe pochwały. Tradycjoniści mieli jednak przewagę w *Société des Artistes Décorateurs*, która dała początek Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Oni też byli chętniej akceptowani przez publiczność, która za wszelką cenę zatrzeć chciała pamięć o koszmarze pięciu lat wojny i szukała zapomnienia w wystawności »szalonych lat«.

Wystawa 1925 roku stanowiła konsekrację sztuki tradycjonalistycznej, która przybrała miano *art déco*. Niewiele pozostawiano pola do popisu nowatorom takim, jak Le Corbusier, który od 1920 na łamach czasopisma *L'Esprit Nouveau* głosił szokujące wszystkich hasła. Le Corbusier nawoływał: »Oto jest nowy duch: duch konstrukcji i syntezy, które wynikają z jasnej koncepcji«. W roku 1921 wylansował słynną formułę: »Dom jest maszyną do mieszkania.« Owa formuła, stanowiąca podstawę ideologii Le Corbusiera, stała się dziesięć czy piętnaście lat później symbolem wszelkiego zła, które trzeba wypełnić – co jest łatwo czytelne w publicystycznych wypowiedziach tych, którzy przeciwstawiali się tak zwanemu »stylowi międzynarodowemu«; jedyny niedługi okres triumfu tego stylu przypadł na czas około 1930. W przededniu wystawy w 1925 roku Le Corbusier określał



swoje stanowisko wobec sztuki dekoracyjnej w cyklu artykułów zamieszczonych w *L'Esprit Nouveau*, opublikowanych następnie w książce *L'Art Décoratif Aujourd'hui*. Słowo »meblarstwo« – które jego zdaniem wyrażało nagromadzoną od stuleci tradycję i przebrzmiałe zastosowania, zastępował określeniem »wyposażenie«. Swoją koncepcję zrealizował po raz pierwszy w urządzeniu pawilonu *Esprit Nouveau* na omawianej wystawie w 1925 roku.

Pawilon Le Corbusiera pozostał niemal nie zauważony przez publiczność wystawy. Tylko niewielu widzów było przygotowanych na przesłanie, które wyrażał. Propozycje Le Corbusiera uważano za niebezpieczne, tym bardziej nieco później, po sukcesie wystawy Bauhausu na Salonie Artystów Dekoratorów w 1930 roku; odrzucano jego propozycje w imię tradycji francuskiej, w imię równowagi i harmonii, sądzono, że zalety te znajdują potwierdzenie jedynie w dziełach odwołujących się do przeszłości.

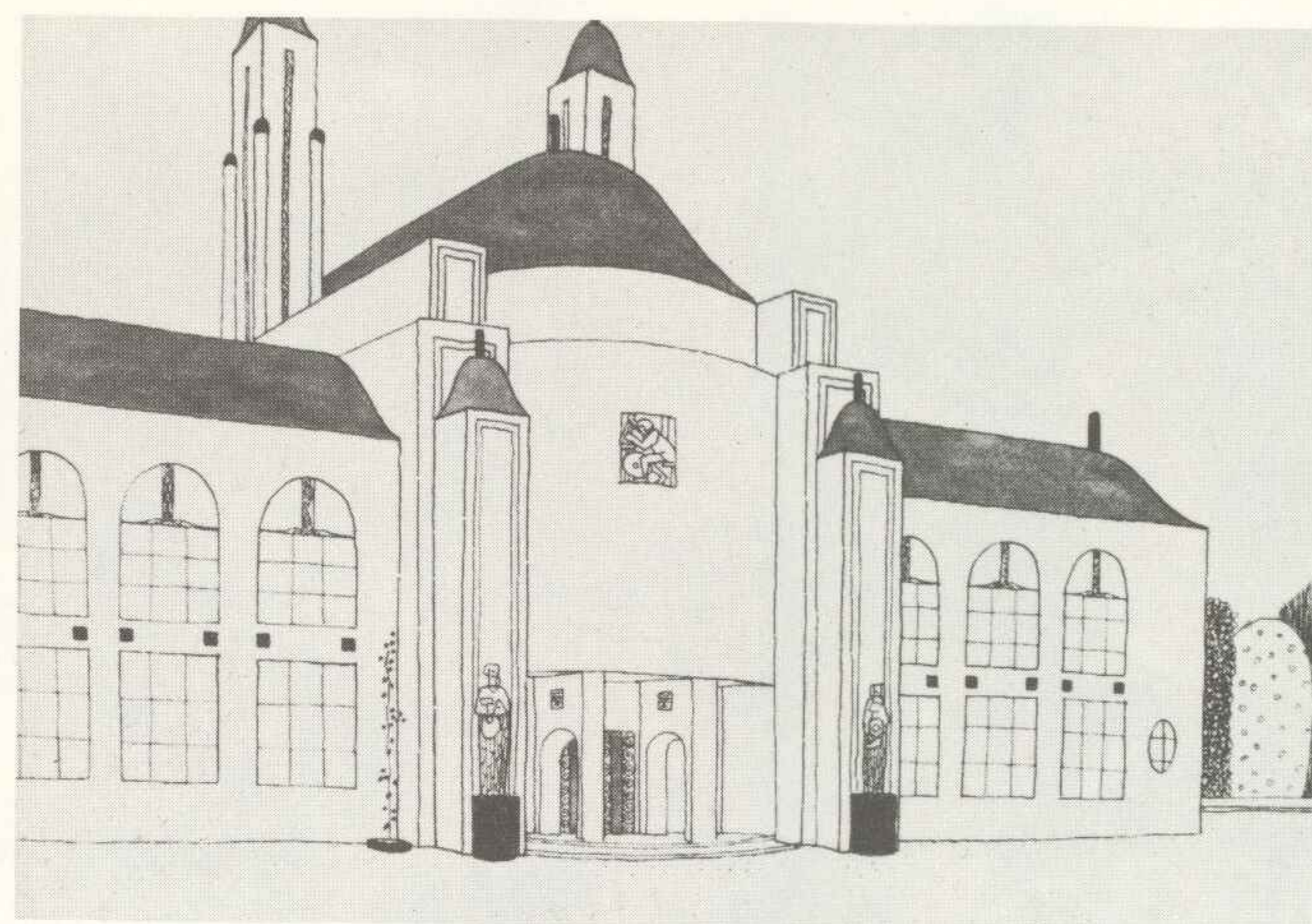
Eklektyzm stylu 1925

Repertuar formalny i system ornamentacji sztuki dekoracyjnej lat dwudziestych zostały ukształtowane jako przejaw wielkich tendencji sztuki plastycznej, które przyniosły radykalną odnowę wizji estetycznej pierwszej ćwierci XX w. Pierwsze miejsce zajmuje tu kubizm, który – nawet przy jego odmiennych interpretacjach – mógł być uważany za transformację klasycyzmu. Tak więc tradycjoniści geometryzowali ornamentację, wychodząc od kształtu walca, stożka, kuli, sześcianu. Co się tyczy modernistów, nawiązywali oni przede wszystkim do kubistycznego ducha prostoty i jasności, do specyficznej koncepcji przestrzeni, wreszcie dążyli do wykorzystania motywów nowej cywilizacji i sięgania po materiały, dostępne dzięki rozwojowi przemysłu. Historyk sztuki, Paul Fierens, tak definiował rolę Picassa w krystalizowaniu się współczesnej sztuki stosowanej: »Wpływ Picassa objawia się nie tyle przez bezpośrednie i osobiste działanie tego artysty, ile przez zakwestionowanie nawyków wizji, odnowienie sposobów patrzenia, technik, stylów, jakie charakteryzują erę, w której króluje Picasso (...); więcej w naszej dobie duch picassowski prawdziwie wstrząsnął wszystkimi przejawami sztuki.«



Toaletka, proj. René Herbst, ok. 1930

Willa Savoye w Poissy, arch. Le Corbusier, 1929-1931
Szkłany dom doktora Dalsace, arch. Pierre Chareau, 1928-1931



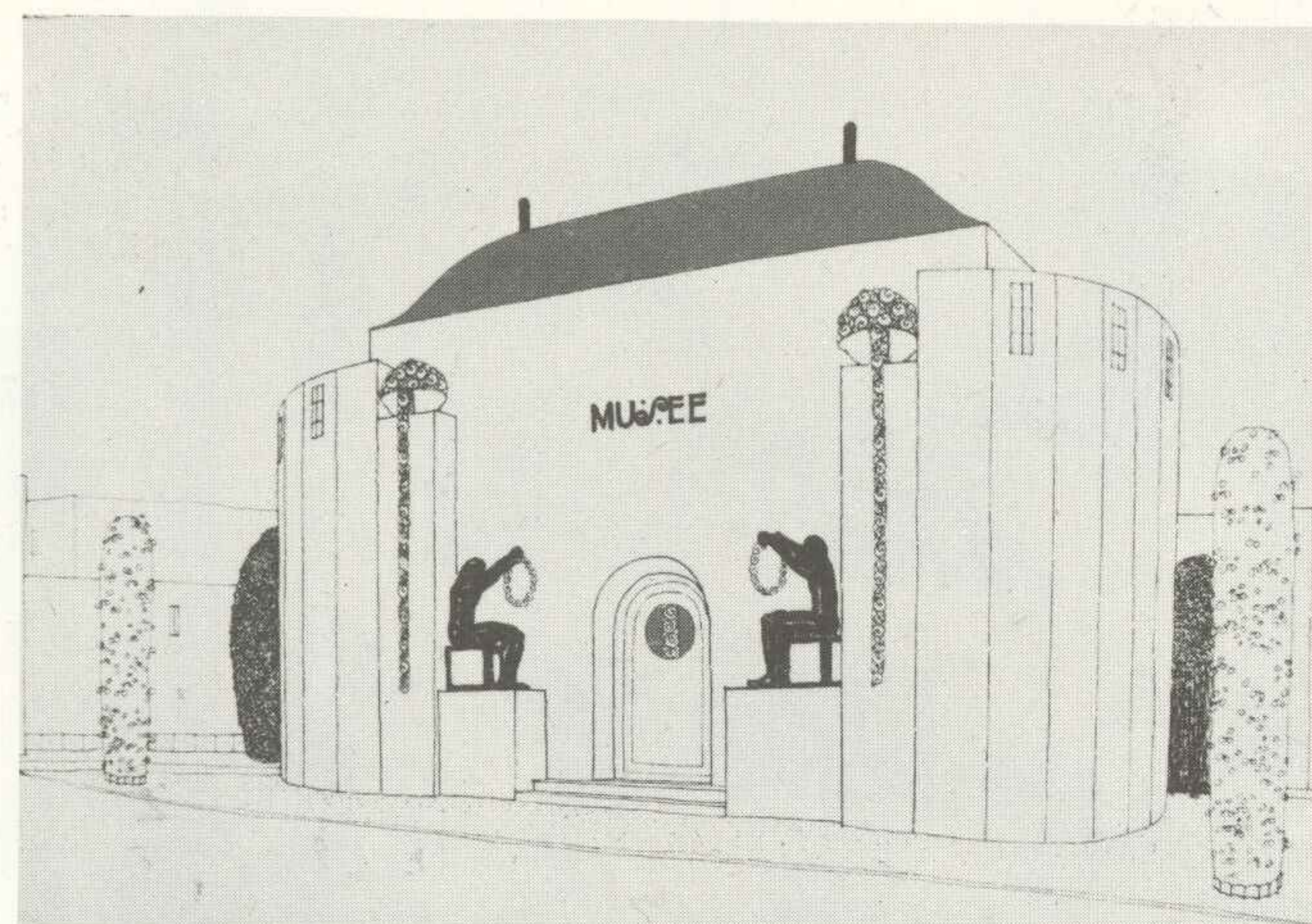
Również i sztuka murzyńska, jak wiadomo, miała ogromne oddziaływanie na przemianę formy, którą zainicjował Picasso. Przykłady tkanin afrykańskich, dywanów marokańskich i pochodzących z Madagaskaru, naczyń Berberów, bębnow z wysp Wallis przytaczano w publicystyce pisma *Art et Décoration* jako argument w batalii o odnowienie rzemiosła artystycznego, przeciwstawiającego się sztuce produkowanej przemysłowo, pod którą rozumiano głównie zyskujące stopniowo powodzenie meble metalowe. Ten nawrót do rzemiosła znalazł potwierdzenie w ekspozycji wymienionych wyrobów na Wystawie Kolonialnej, a następnie skonkretyzował się jeszcze wyraźniej w programie Wystawy Światowej w Paryżu w 1937, poświęconej problematyce »Sztuki i techniki«.

W latach, o których tu mowa, powrót do tradycji stanowi *leitmotiv* wszystkich ważniejszych przedsięwzięć wrogich wobec nowej sztuki, wolnej od odniesień do historii. Dwaj projektanci w różny sposób wyrażają wierność wobec tradycji: Emile-Jacques Ruhlmann i Armand-Albert Rateau. Twórczość Ruhlmana symbolizuje pewną koncepcję meblarstwa charakterystyczną dla lat dwudziestych: osiągnięcie niebywale wysokiej jakości, znanie elegancji, wyrafinowanie formy i perfekcję techniki, co go czyniło spadkobiercą zalet meblarstwa francuskiego osiemnastego wieku. Pod koniec życia, w latach trzydziestych, Ruhlmann wprowadził metal chromowany oraz srebro do swych konstrukcji i osiągał efekty bardziej funkcjonalne. W projektach Rateau wysledzić można inne odniesienia: sztukę Wschodu i antyku; jego klientelę stanowiło kilka najbogatszych domów Paryża.

Po wystawie 1925: ku porządkowi inspirowanemu przez przemysł

Wystawa jest widownią rozbratu dokonującego się między dwoma odmiennymi typami cywilizacji. Yvanhoe Rambosson pisał w imieniu autorów koncepcji wystawy: »Jesteśmy świadkami przelomu, który jest równie ważny jak renesans. Równie ważny, lecz zarazem zdrowszy, gdyż to wydarzenie pozwala nam powrócić do prawdziwej tradycji narodowej, która dzięki szczeroci, zdrowemu rozsądkowi i uporządkowanemu liryzmowi – oznacza nawrót do gotyku.«

Ale Waldemar George pisał inaczej: »Na całej wystawie, obok teatru Perreta, dwóch pawilonów Roberta Mallet-Stevensa, pawilonu Związku Radzieckiego, jedynie willa *L'Esprit Nouveau* zasługuje na to, by zostać określona jako nowoczesna, czyli jako ta, która trafnie wypełnia swe zadanie, tak z punktu widzenia praktycznego, jak i estetycznego.« Jednakowoż ten sam Waldemar George przytoczonymi tu słowami kończący swe bardzo krytyczne

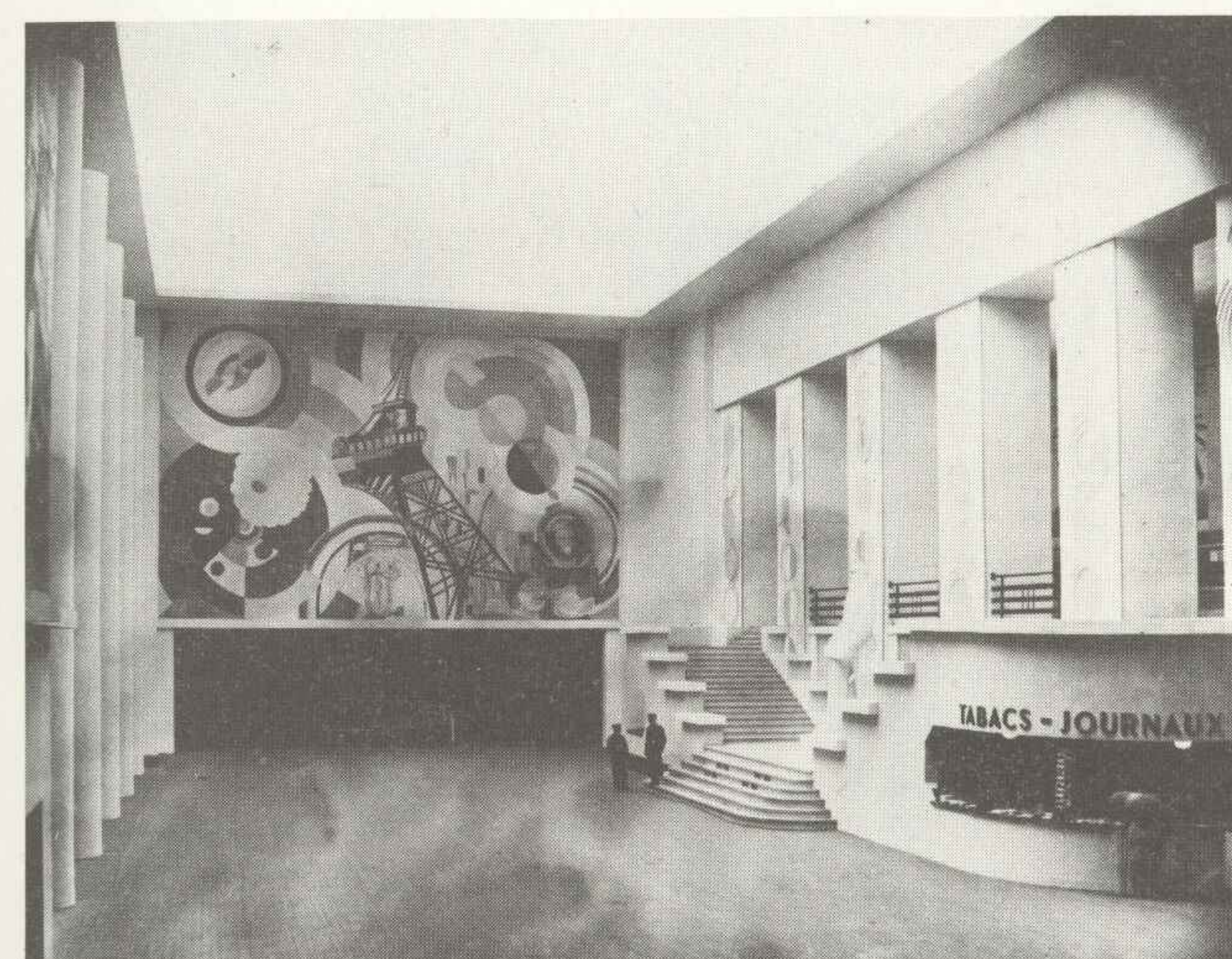


omówienie tej wystawy, pisane z pozycji modernizmu, – po dwunastu latach, z okazji następnej wystawy światowej w Paryżu, miał się wypowiedzieć negatywnie o takim rodzaju wyposażenia wnętrza, w jakim dominują meble metalowe.

Ewolucja Waldemara George'a była symptomatyczna dla dalszych przemian gustów krytyki i publiczności oraz dla praktyki znacznej części projektantów francuskich, którzy – z wyjątkiem niedługiego okresu około 1930 – okazywali niechęć wobec realizacji uczestników ruchu modernistycznego. Prawdziwym powodzeniem u ogółu publiczności Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku cieszyły się trzy pawilony: Pałac kolekcjonera – Ruhlmana, Muzeum Sztuki Współczesnej – Mare'a, Ambasada Francuska – przedstawiona przez *Société des Artistes Décorateurs*. Wszystkie te projekty adresowane były do bogatego i tradycyjnego mieszczaństwa, które życzyłoby sobie wszystkiego oprócz zmian. Ci, którzy proponowali nowy styl zamieszkiwania, stanowili mniejszość: Le Corbusier, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens. Po zakończeniu wystawy skupili oni wokół siebie niezadowolonych i stworzyli w 1929 roku nowe stowarzyszenie, *Union des Artistes Modernes*.

W roku 1930 wydawało się, że tendencja »nowoczesna« wygrała na wszystkich frontach. Czasopismo *Art et Décoration* poświęciło dwa obszernie artykuły projektom mebli; w projektowaniu podobnych mebli przyłączyli się do pionierów inni autorzy: René Herbst, Chareau, spółka Le Corbusier/Jeanerret/Perriand, Emile Guillot, Louis Sognot, Jean Burkhalter oraz inni. Meble metalowe, królujące początkowo w wyposażeniu kawiarni i biur, pojawiły się w zespołach łazienkowych i pokojach mieszkalnych. Salon należący do *Artistes Décorateurs* eksponował wystawę *Werkbundu* z udziałem artystów związanych z Bauhausem. W tym samym roku *UAM* organizuje swój pierwszy Salon w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. I wówczas właśnie krytyk Léon Werth dojrzał na tym salonie pierwsze oznaki sprzeczności między porządkiem o charakterze mechanicznym, przemysłowym, i prawami należącymi się osobie ludzkiej. Echa, świadczące o znudzeniu publiczności i jej znudzeniu »obrzydliwym nudyzmem«, a także o jej niewrażliwości na »liryzm metalu«, odzywają się coraz częściej. Léon Werth pisał w 1930 na łamach *Art et Décoration* o narodzinach nowego akademizmu – akademizmu nagiej płaszczyzny i nagiego układu przestrzennego.

tłum. U. Czartoryska



Willi braci Martel, arch. Robert Mallet-Stevens, 1927
Malarstwo ścienne Roberta Delaunaya, Palais de Tokyo, 1937

Choć zaranie naszego stulecia zbiega się w Europie z odnową teatru, to we Francji przez pierwsze dziesięciolecia tkwi on nadal korzeniami w wieku XIX, w świecie Bulwaru. Na scenie króluje aktor, często kierujący własnym zespołem. Uosobieniem »starego ładu« jest Sacha Guitry – aktor, komediopisarz, dyrektor teatru. Tematyka jego przedstawień, gwiazdorskie obsady, to kwintesencja teatru zapatrzonego w triumfujące mieszczaństwo. Wielka wojna 1914 – 1918, narodziny faszystów, czy później powstanie Frontu Ludowego, pojawiają się w dramaturgii najwyżej w formie anegdot, aluzji, perypetii.

Nowe prądy, nowe myśli torują sobie jednak drogę. Wspomniano wcześniej, jakim wydarzeniem było otwarcie w 1913 roku teatru *Vieux-Colombier*. Poza kwestiami repertuaru, inscenizacji, Copeau kładł ogromny nacisk na sprawę kształcenia aktorów, idei szkoły dawał nawet pierwszeństwo przed teatrem. Wielokrotnie podkreślał, że szkoła, więc wszechstronne doskonalenie umiejętności, kształcenie wrażliwości i wyobraźni, wdrażanie się do dyscypliny fizycznej i intelektualnej, jest podstawą wszelkiej artystycznej pracy i gwarancją przyszłych sukcesów. Jeżeli nawet żywot szkoły *Vieux-Colombier* był krótki (1920 – 1924) i skromna jest liczba jej abiturientów, to jej duch i program, gdzie łączono zajęcia warsztatowe z ogólnymi przedmiotami teatralnymi, zasługuje na najwyższą uwagę. Analogiczne podejście do nauki zawodu odnajdziemy u czołowych teoretyków i praktyków francuskiego aktorstwa w następnym półwieczu.

W 1924 Copeau niespodziewanie porzuca *Vieux-Colombier* i z gromadką wiernych aktorów, *Les Copiaux*, podąża na dobrowolne wygnanie do Burgundii. Przez parę lat *Copiaux* żyli i pracowali na wzór średniowiecznych waganów, wędrując i dając przedstawienia na wolnym powietrzu. Dominowały dwa rodzaje spektakli: farsy i komedie (Molier, Ruzante) oraz widowiska, które można by określić jako współczesne dionizje. O działalności *Copiaux* warto pamiętać, bo stanowiła pierwociny decentralizacji, próbę wyjścia z teatrem poza zakłętą krąg Paryża.

Wcześniej, po powrocie *Vieux-Colombier* z USA, mistrza opuścili najwierniejsi współpracownicy: Charles Dullin (1919) i Louis Jouvet (1922). W 1927 ci dwaj artyści wespół z Gastonem Baty i Georges Pitoëffem zawarli formalny sojusz, polegający na udzielaniu sobie moralnego i materialnego poparcia przy zachowaniu pełnej niezależności artystycznej. W ten sposób powstał Kartel Czterech, który miał stać się synonimem złotego okresu w historii teatru francuskiego naszego stulecia. Celem Kartelu była obrona zawodowych interesów, praw moralnych (np. wspólny front wobec bojkotu prasowego skierowanego przeciwko Dullinowi); sprzymierzeni głosili poszanowanie dla profesji, odpowiedzialność wobec widzów. Odnowa dotyczyła więc przede wszystkim etyki, nie zaś estetyki, i nie wytyczała nowego kierunku artystycznego. Mimo zdecydowanej woli przeciwstawienia się prawom rynku Kartel sam podlegał presji komercjalizacji, zabiegał o rentowność. Czterej »udziałowcy« (podobnie jak Copeau, który próbował

prowadzić teatr z niedrogimi biletami, sprzedawanymi także w subskrypcji) szukali sposobów, by utrzymać się na powierzchni: wprowadzili wspólny, jednolity system abonamentów i wspólną reklamę. (Pamiętajmy, że dotacje państwowe były wówczas czymś wyjątkowym – dopiero w okresie Frontu Ludowego nastąpiła w tym zakresie istotna zmiana). Działalność Czterech może się kojarzyć z gettem: niewielkie sale, jakimi dysponowali, z założenia skazywały ich na uprawianie teatru studyjnego, elitarnego.

Dullin i Jouvet byli raczej wielkimi aktorami niż reżyserami. Dullin, zgodnie z duchem nauczania Copeau, mówił, że »reżyser powinien być jedynie rzemieślnikiem, wyrobniikiem na usługach dzieła«. Głosował za podporządkowaniem się tekstowi, twierdził, że wszelkie pomysły reżyserskie, nie znajdujące oparcia w wielkim tekście, to »sztuczki rodem z wodewilu«. Jego aktorstwo, »szorstkie i patetyczne zarazem«, miało złożony rodowód: w początkach kariery występował w melodramatach, programach recytatorskich, kabaretach, współpracował z Antoine'm. Swemu teatrowi nadał znamienne nazwę *L'Atelier* – pracownia, warsztat – i założył przy nim studio, szkołę aktorską. U Dullina terminowali Jean Vilar i Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Marcel Marceau, Alain Cuny i jeden z największych ludzi teatru XX wieku, Antonin Artaud. Każdy z nich reprezentuje odrębne zjawisko w dziejach współczesnej sceny, faktem jest jednak, że wszyscy na swój sposób podjęli program Copeau, rozwijając jego myśl, nieraz w zażartym sporze, zawsze w zgodzie z jego szlachetnym ideałem teatru.

Również w działalności Jouveta ważnym elementem była praca pedagogiczna – wykladał w *Conservatoire*. W 1925 zainaugurował działalność swojej sceny, *Comédie des Champs Elysées*. Robił bodaj najmniej rewolucyjne spektakle Kartelu, dlatego może miały największe powodzenie; błyskotliwe, precyzyjne, zabarwione ironią. Te typowe »paryskie« cechy nie powinny przesłaniać ich ostrości, głębszych znaczeń, zwłaszcza, kiedy tworzył wielkie kreacje molierowskie, bądź brał na warsztat najwybitniejszego dramaturga Kartelu, Jean Giraudoux. Jouvet potrafił ukazać, że twórczość tę, przy całej literackości, werbalizmie nawet, znamionuje pewna tajemnica, zmysł niedopowiedzenia.

Inne podejście do teatru, nie naznaczone kulturalnym nacjonalizmem, cechowało Baty'ego i Pitoëffa – reżyserów, którzy nie byli bezpośrednimi spadkobiercami Copeau. Gaston Baty był jedynym spośród ludzi Kartelu nie-aktorem. Uprawiał i propagował teatr totalny. Tekst uważał za »bezużyteczną gadaninę«, często ciął go i przerabiał, tak, by odpowiadał jego koncepcji reżyserskiej. W *Studio des Champs Elysées* na pierwszy plan wysuwał dekorację, maszynię, oświetlenie; sztuka jego zdaniem powinna oddziaływać za pomocą poetyckiej atmosfery »stworzonej środkami materialnymi«. Próbował przeszczepić na grunt francuski doświadczenia niemieckiego ekspresjonizmu, adaptował wielkie powieści (»Zbrodnia i kara«, »Pani Bovary«). Jako pierwszy we Francji wystawił »Operę za trzy

grosze«, później inscenizował Musseta i Racine'a. Ciekawe, że pod koniec kariery w ogóle zrezygnował ze współpracy z aktorami i poświęcił się teatrowi marionetek.

W twórczości Georges Pitoëffa, Rosjanina z pochodzenia, Francuza z wyboru, świetnie uzupełniały się talenty aktora, reżysera i scenografa. Jego dekoracje – wielopoziomowe konstrukcje, nakładające się płaszczyzny, eksponowane barwy – zdradzają powinowactwa z modernizmem, ekspresjonizmem, kubizmem. Jego repertuar – francuski i obcy – obejmował praktycznie całe stulecie teatru europejskiego. Fascynował go, podobnie jak Dullina, Pirandello z jego koncepcją teatru: grą odbić między udaniem a prawdą, relatywizmem, z przekreśleniem indywidualności, zatarciem jednoznaczności w charakterze postaci. Nękania tarapatami finansowymi, zmuszany w swym *Théâtre des Mathurins* do podejmowania coraz to nowych realizacji, spotykał się z zarzutami, że »ilość nie zawsze przechodzi w jakość«.

W połowie lat trzydziestych ówczesny administrator *Comédie Française* powołał w skład rady reżyserskiej Copeau, Baty'ego, Dullina i Jouveta – pasując ich tym samym na mistrzów nowoczesnej szkoły inscenizacji.

Najbardziej radykalny przewrót w międzywojennym teatrze francuskim nastąpił na styku literatury i teatru, gdzie narodziło się zjawisko zwane »dada« i wyrosły z niego surrealizm. Dzisiaj, wytyczając drogę awangardy teatralnej, cofając się do Jarry'ego i Apollinaire'a, widzimy przełomowe znaczenie tamtych dzieł; wówczas spektakle dada i surrealizmu były czymś marginalnym i pozostawały na marginesie podwójnie – poza teatrem i poza literaturą. Były prawzorami happeningów, najczęściej jednostkowe, niepowtarzalne miały w zamierzeniu rozprawić się i z teatrem i z literaturą. Paradoksem jest, że niszczycielskie niegdyś teksty znalazły trwałe miejsce w antologiach i należą dziś do klasyki: »Cesarz chiński« (1925), »Niemy kanarek« (1920), »Kat z Peru« (1926) Ribemont-Dessaignes'a, »Serce na gaz« (1921), »Chusteczka obłoków« – »ironiczna tragedia, czyli tragiczna farsa w 15 krótkich aktach, przedzielonych 15 komentarzami« (1924) Tzary. Aragon powiedział o »Chusteczce«, że »po Ubu królu« i »Cyckach Tyrejasza« stanowi ona najwybitniejszy obraz sztuki nowoczesnej«.

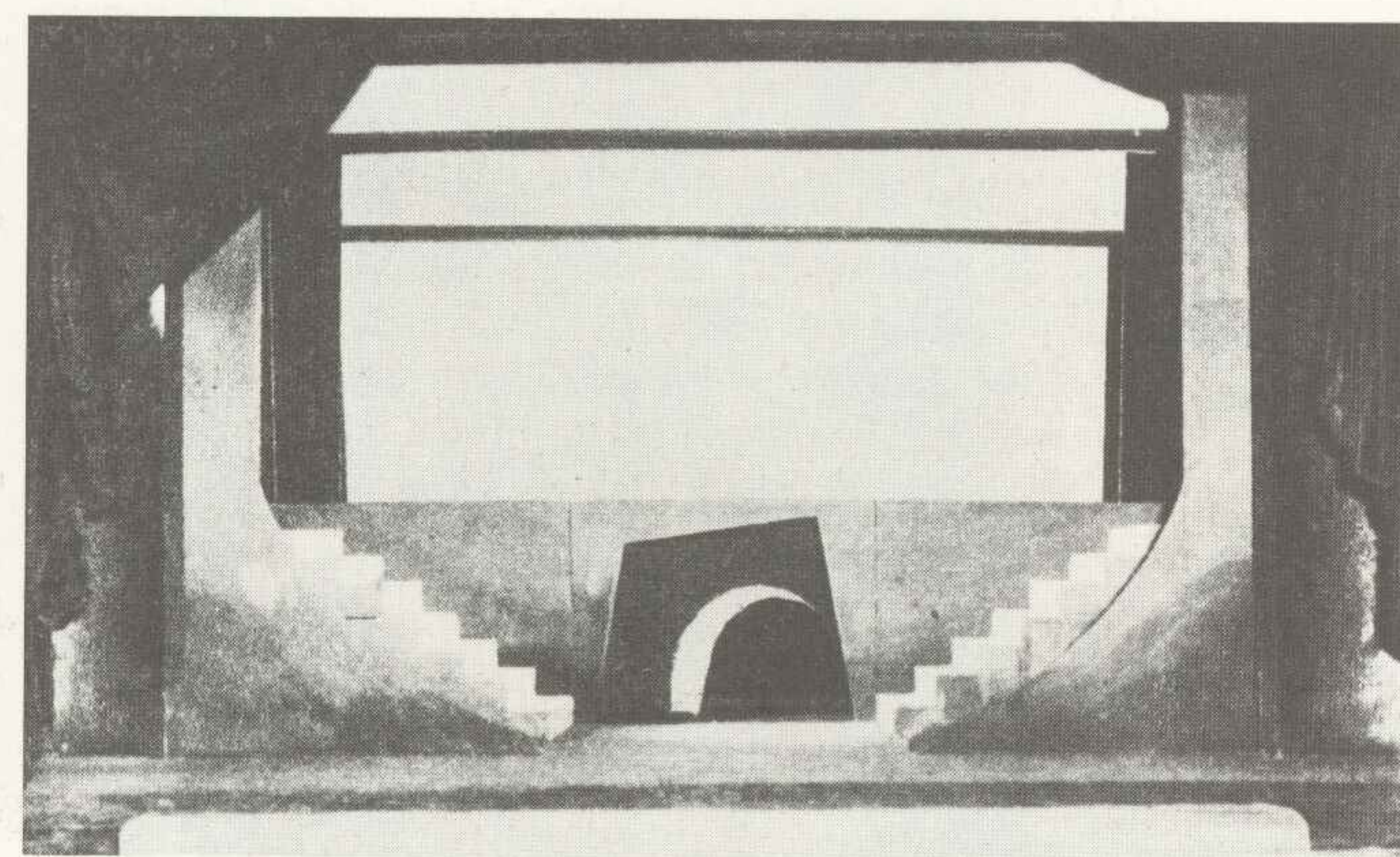
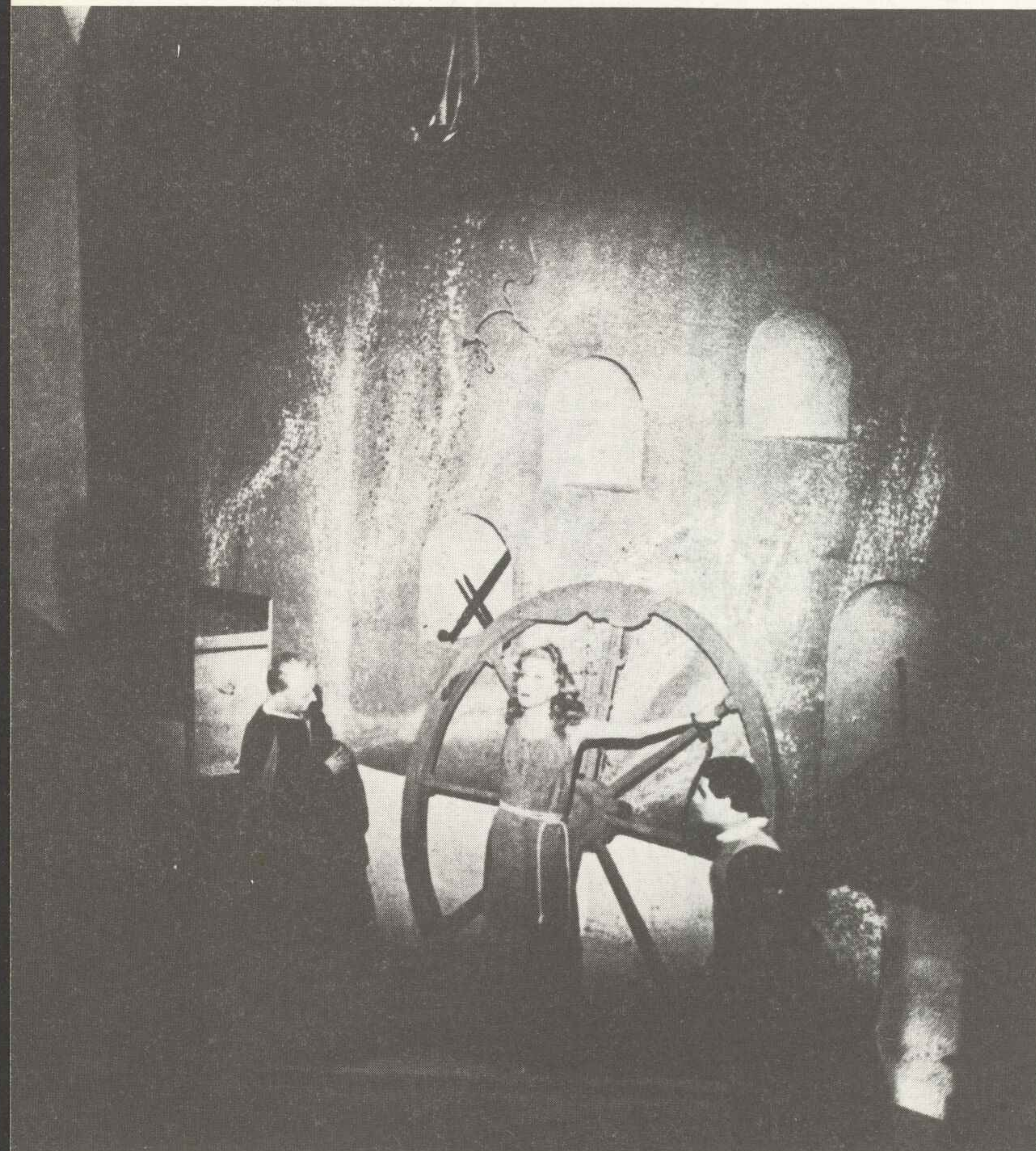
Malarz André Masson stwierdził kiedyś: »Jeśli istniał jakiś surrealist, to niewątpliwie był nim Artaud«. Sam Artaud pisał zaś o sobie: »Od surrealistów oddziela mnie to, że oni tak bardzo kochają życie, którym ja pogardzam«. Papież surrealizmu, André Breton, z całą bezwzględnością wykluczył z ruchu Artauda, gdy ten z dwoma przyjaciółmi, Robertem Aronem i Rogerem Vitrakim, powołał do życia »Teatr im. Alfreda Jarry«. Scena ta od 1927 do 1930 dała jedynie 4 spektakle (8 przedstawień!), nie sposób jednak przecenić jej znaczenia: negowała właściwie cały francuski teatr międzywojnia. Jak pisze o niej historyk, »organizatorzy odrzucają ryczałtem wszystkie współczesne teorie teatru naturalistycznego – bezużytecznej fotografii rzeczywistości, teatru psychologicznego, spektaklu rozrywkowego. Teatr nie jest dla nich zabawą, ale przedsięwzięciem, w które aktorzy i widzowie winni do głębi zaangażować swe życie. Uderza powaga, z jaką się wypowiadają usiłując przemówić do samego jestestwa widza, wstrząsnąć nim, sprowokować i zasiać w nim zwątpienie«).

Artaud zajmuje w teatrze francuskim, opartym tradycyjnie na słowie, pozycję szczególną – proponuje użycie języka znaków, operującego głównie symbolicznym gestem, rytmem

ciała, dźwiękami, światłami. »Wszystko, co należy do nieczytelnej i magnetycznej fascynacji snów, wszystkie te ciemne pokłady świadomości, które są tym właśnie, co nas w umyśle zajmuje, tak, to wszystko chcielibyśmy zobaczyć, jak promieniuje i triumfuje na scenie, choćbyśmy mieli sami siebie zgubić i narazić się na śmieszność ogromnej porażki« – pisał Artaud w »Manifeście teatru niespełnionego«. (przekład J. Błońskiego).

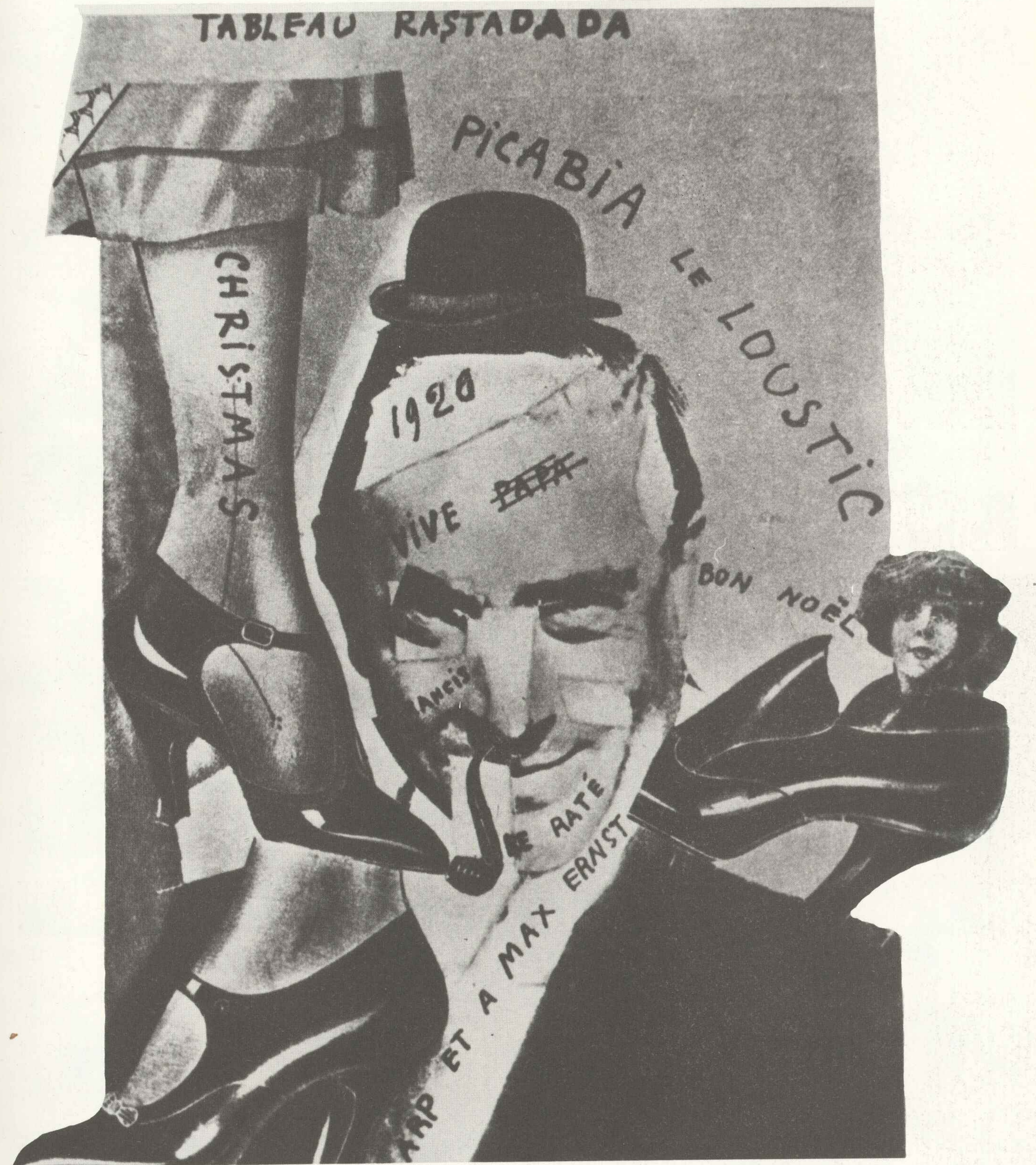
Artaud pragnął więc wyznaczyć teatrowi nową funkcję, nowe miejsce w społeczeństwie. W jednym ze swych słynnych tekstów posłużył się metaforą dżumy – wyzwalającej szaleństwo. Dżuma oczyszczała człowieka ze wszystkiego, co go krępuje – z ładu, rozumu, moralności. Pobudzała pierwotną siłę. Podobnie czyni prawdziwy teatr – scena wyzwala w aktorach, a i w widzach, przedziwną moc. Prawdziwy teatr wypiera z życia użyteczność i przywołuje świat nieskażony kulturą, owym gorsetem narzuconym przez zachodnią cywilizację. Ten teatr szaleństwa, paroksyzmu, współczesnej magii, teatr metafizyki, jest z jednej strony katastroficzny – wieszcy śmierć świata zachodniego, z drugiej, przemieniając teatr w ołtarz, ma sprawić, by człowiek zmartwychwstał, ma powieść go ku wyzwoleniu.

Samobójcza (?) próba przemienienia literatury i teatru pozostała w sferze utopii. Mimo to, wizjonerska siła »doświadczenia krańcowego«, podjętego przez Artauda, wywarła wpływ na największych spośród reżyserów drugiej połowy naszego stulecia – by wymienić Jerzego Grotowskiego i Petera Brooka.



»Parade« Erika Satie, Balety Rosyjskie, kostium Picassa, 1917
 »Szelmostwa Skapena« Moliera, Vieux-Colombier, Louis Jouvet, 1920
 »Rozkosz uczciwości« Pirandella, Théâtre de l'Atelier, Charles Dullin, 1923
 »Les Cenci« wg Stendhala i Shelleya, reż Antonin Artaud, 1935

»Knock« Jules Romainsa, Comédie des Champs-Élysées, reż i gł. rola Louis Jouvet, 1923
 Szkic dekoracji Artauda, »Życie jest snem« Calderona, Théâtre de l'Atelier, 1922



1925

Anons spektaklu grupy dada, 1920



»Skating Ring«, scen. Fernand Léger, Balety Szwedzkie, 1925



Marc Chagall, Akrobatka, 1925

1925



André Masson, Mężczyzna z pomarańczą, 1923

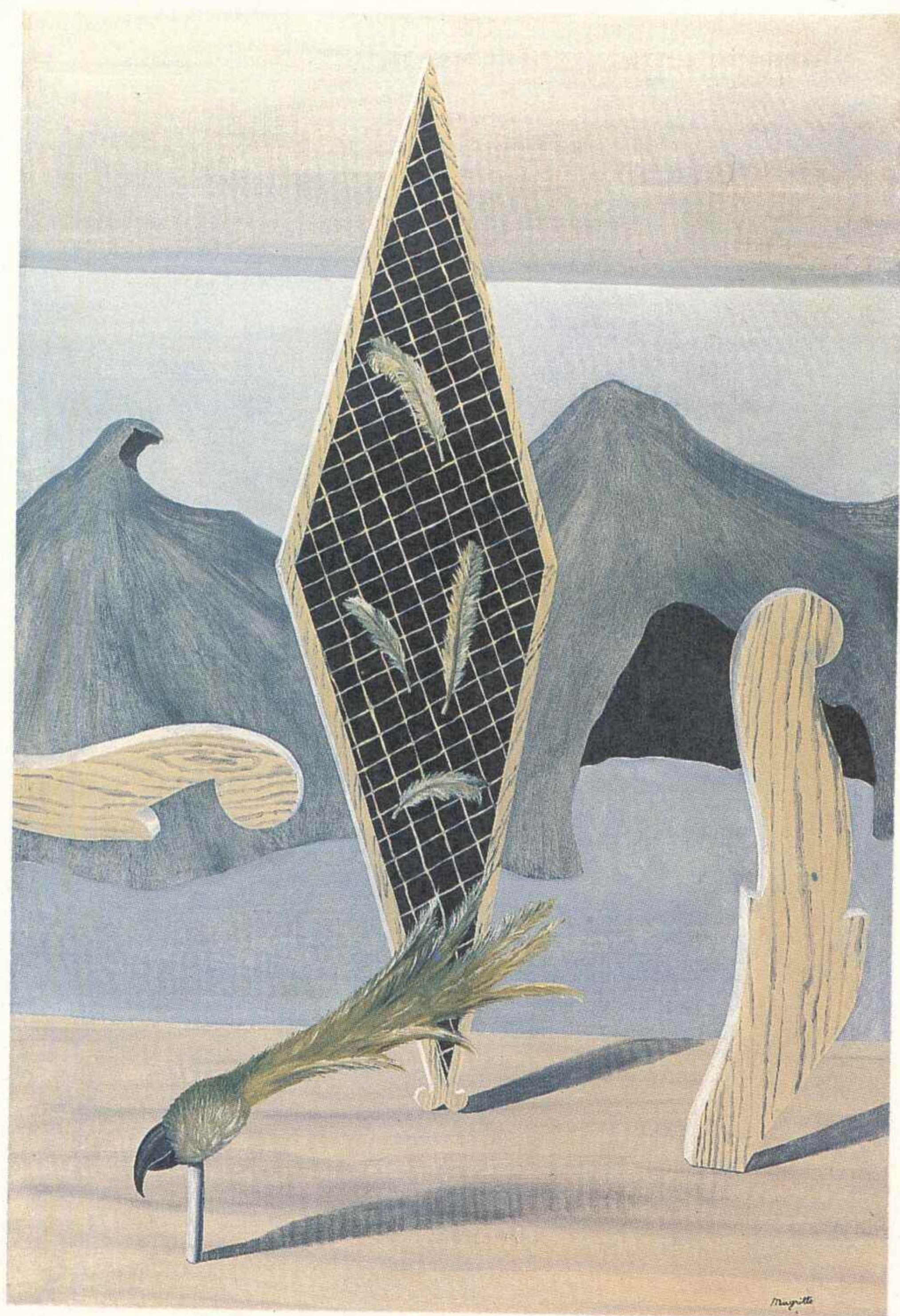


Chaïm Soutine, Kogut, 1925

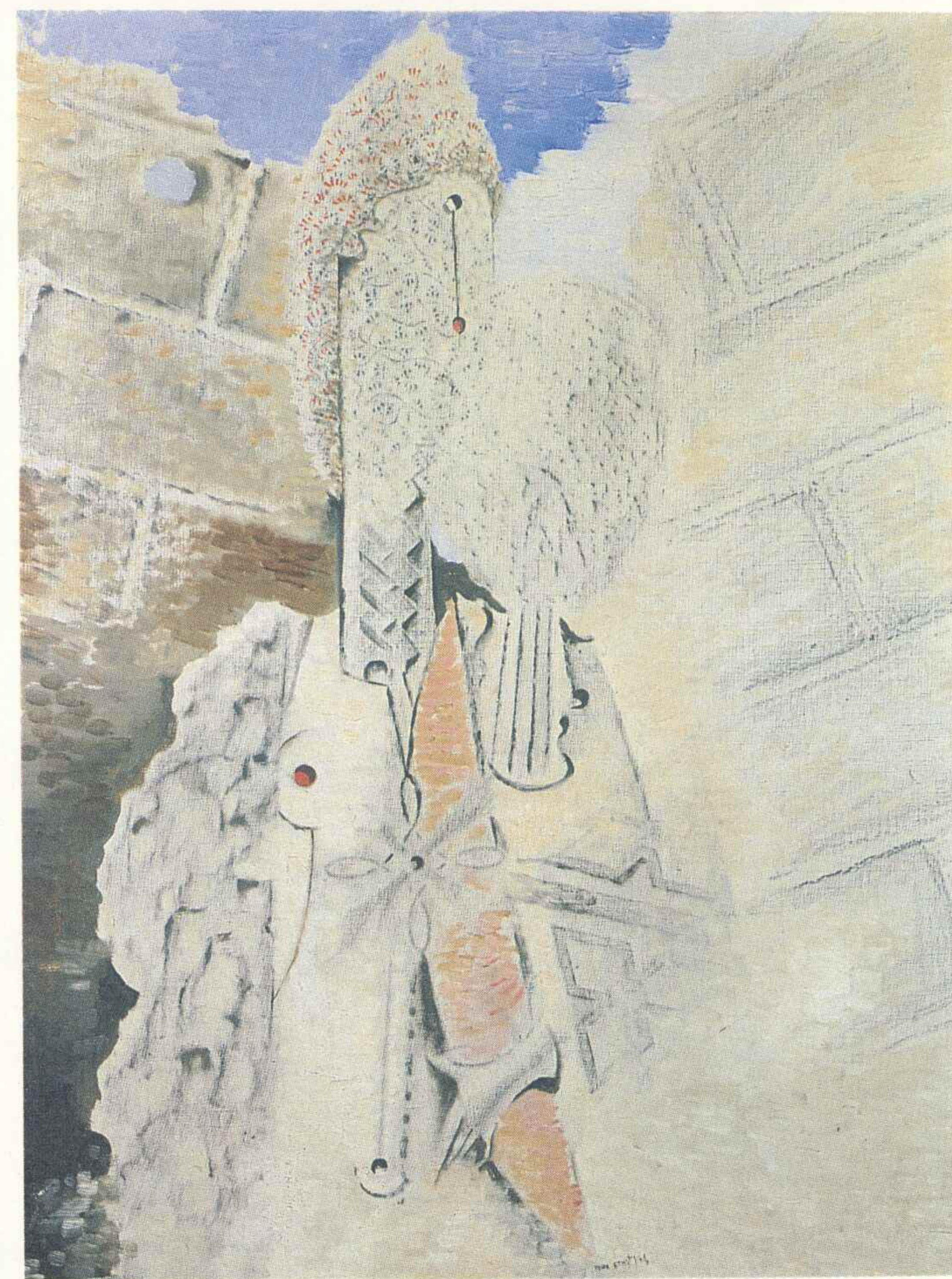
1925



René Magritte, Zmęczenie życiem, 1926
 René Magritte, Rozbitkowie cienia, 1926



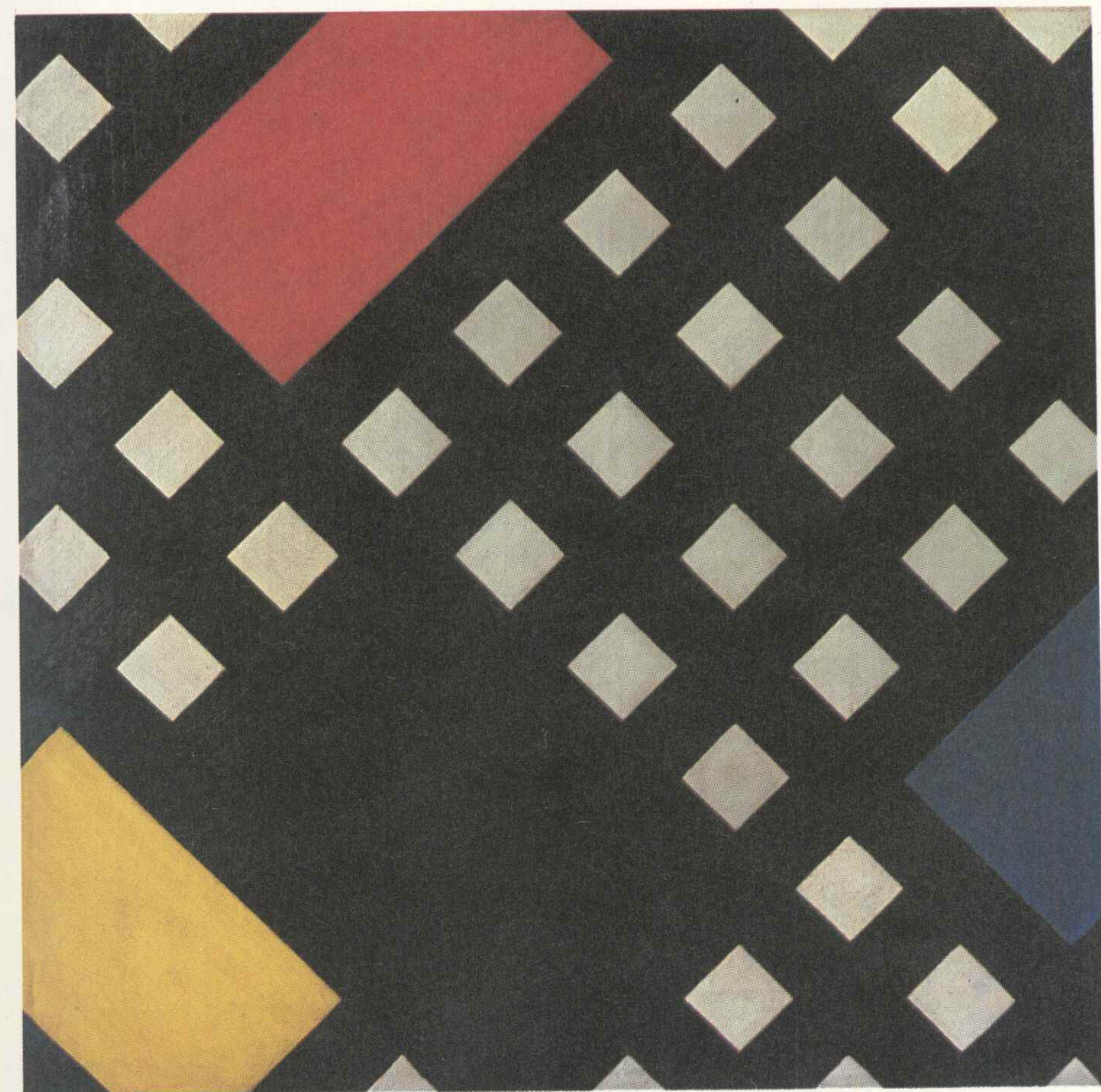
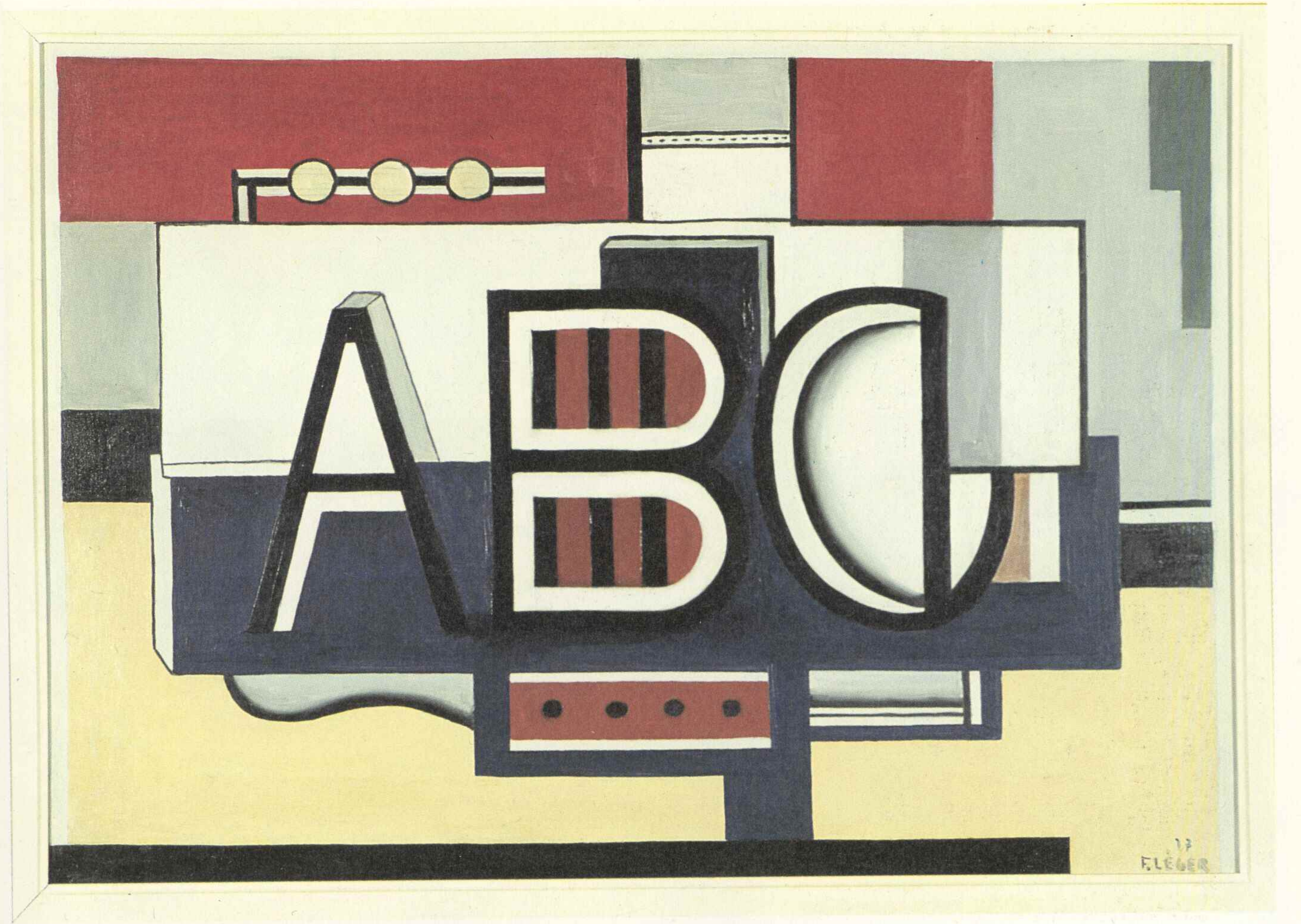
Max Ernst, Słońce i las, 1928
 Max Ernst, Dwie nagie dziewczyny, 1926



1925

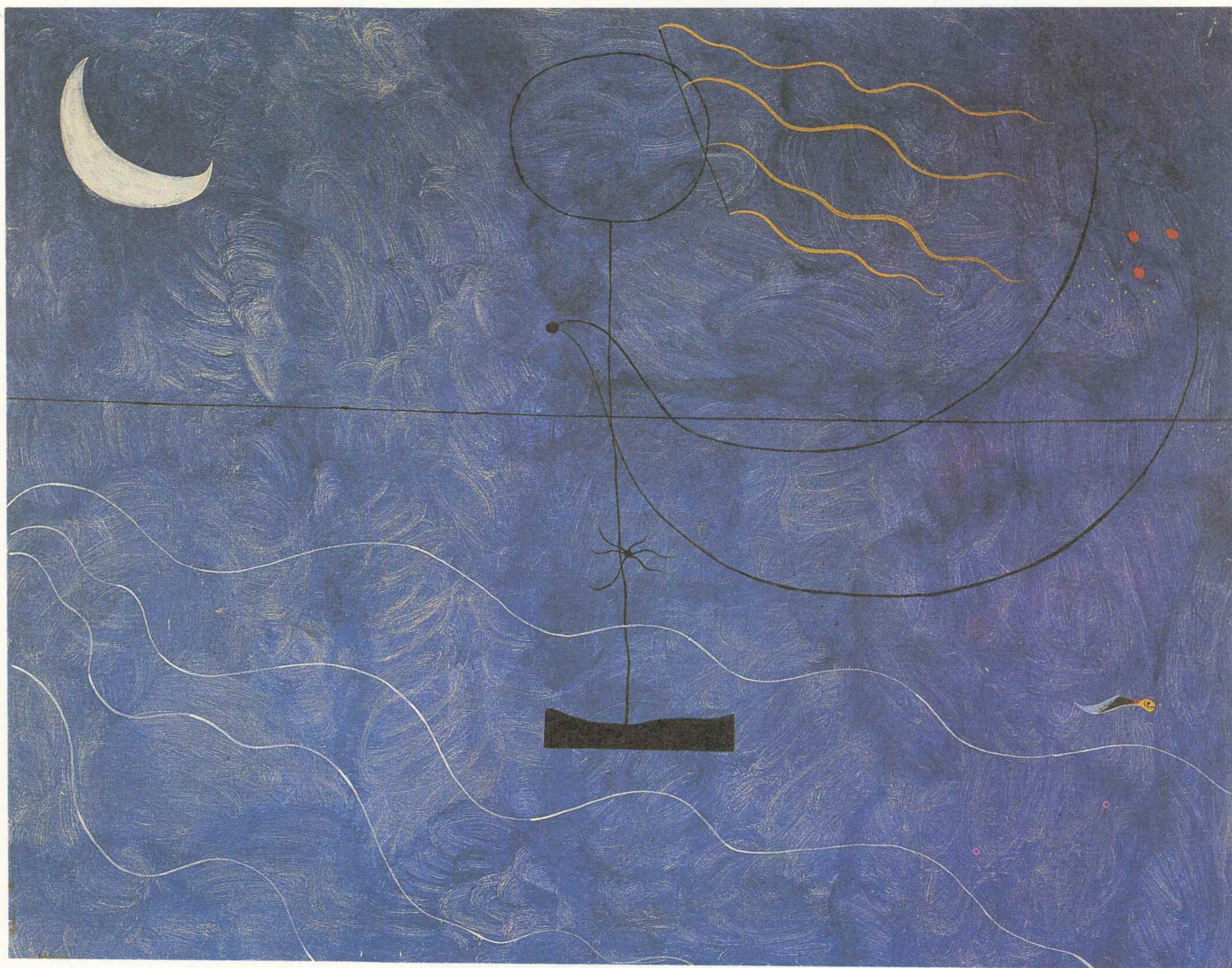


Le Corbusier, Martwa natura (z pawilonu Esprit Nouveau), 1924
 Amédée Ozenfant, Martwa natura, 1925



Fernand Léger, Martwa natura ABC, 1927
 Theo van Doesburg, Kontrkompozycja XV, 1925

1925



Joan Miró, Kąpiąca się, 1924

Guillaume Apollinaire Duch nowych czasów i poeci

(...) Romantycy próbowali nadawać rzeczom mającym charakter pospolity groźbę lub tragizm. Dokładniej mówiąc, celem ich wysiłków była tylko groza. Bardziej walczyli o prawo obywatelstwa dla niej niż dla melancholii. Duch nowych czasów nie usiłuje przekształcać śmieszności, lecz wyznacza jej rolę, która ma swój urok. Nie chce też uszlachetniać grozy. Temu, co budzi groźbę, pozostawia jego charakter i nie degraduje wzniosłości. Nie jest to sztuka dekoracyjna, nie jest to również sztuka impresjonistyczna. Jest to wyłącznie studium natury zewnętrznej i wewnętrznej, wyłącznie umiłowanie prawdy. Nawet jeżeli rzeczywistość nie ma pod słońcem nic nowego duch ten nigdy nie wyrzeknie się zgłębiania wszystkiego co nie jest nowe pod słońcem. Zdrowy rozsądek jest jego przewodnikiem, który go prowadzi w rejony, jeżeli nie nowe, to przynajmniej nieznanne.

Ale czy rzeczywistość nie ma nic nowego pod słońcem? Trzeba by sprawdzić. Jakże to? Prześwietlono mi głowę. Żywy, widziałem swoją własną czaszkę, i to by nie miało być żadną nowością? Dobre sobie!

Salomon niewątpliwie rozmawiał z królową Sabą, ale tak lubił nowość, że konkubin miał bez liku. Powietrze roi się od ptaków dziwnie ludzkich. Maszyny, córki człowieka, które nie mają matki, żyją życiem nie znającym namiętności ani uczuć – i to nie byłoby rzeczą nową! Uczeni bez przerwy badają nowe światy, które się ujawniają w każdym zakątku materii – i pod słońcem ma nie być nic nowego! Może dla słońca. Ale dla ludzi?

Istnieją tysiące naturalnych kombinacji, które nigdy nie doszły do skutku. Uczeni wymyślają je i realizują, tworząc z natury tę najwyższą sztukę, jaką jest życie. Te właśnie nowe kombinacje, te nowe dzieła sztuki, którą jest życie, nazywa się postępem. W tym znaczeniu postęp istnieje. Ale jeżeli rozumielibyśmy go jako wieczne stawanie się, jako rodzaj mesjanizmu nie mniej strasznego niż historia Tantara, Syzyfa i Danaida, Salomon miałby rację przeciwko prorokom Izraela. Nowość jednak istnieje rzeczywistości, nie będąc postępem. Zawiera się całkowicie w zaskoczeniu. Duch nowych czasów również polega na zaskoczeniu. To jest jego element najwyższy, najnowszy. Zaskoczenie jest najważniejszym efektem nowoczesnym.

Właśnie zaskakiwaniem, rolą, jaką wyznacza zaskoczeniu, duch nowych czasów różni się od wszystkich kierunków artystycznych i literackich, które go poprzedziły. Pod tym względem jest całkowicie odrębny i należy wyłącznie do naszej epoki(...)

»L'Esprit nouveau et les poètes«, *Mercure de France*, 1918. nr 491. Wyd. polskie »Wybór pism« (wybrał, wstępem i notami opatrzył A. Ważyk, tłum. M. Żurowski). Warszawa 1980

Blaise Cendrars Dlaczego »kub« się wykrusza?

(...) Nie będę mówił o historii kubizmu ani wykladał jego doktryny. Odsyłam do książek, które temu są poświęcone i które wykazały wielką wartość tego malarstwa. Ograniczę się tu do krytycznego omówienia podstawowego błędu kubizmu, błędu czysto teoretycznego, który stał się drugą przyczyną, tym razem wewnętrzną, wykruszania się »kubu«. Jakie były cztery zasadnicze zagadnienia teoretyczne dla malarzy kubistów?

- 1/ poszukiwanie głębi (rzeczywistość, nad-rzeczywistość, życie)
- 2/ badanie brył (przestrzeń)
- 3/ badanie rytmów (czas)
- 4/ krytyka i poddanie rewizji wszystkiego, co należy do »métier« w malarstwie (technika)

Formułuję to tak: *Osiągnąć głębię przez promieniowanie brył, zaś zwielokrotnienie rytmów przy pomocy racjonalnej techniki.* Formuły tej nikt dokładnie nie przestrzegał. Od samego początku malarze kubiści znacznie ją uprościli, tracąc z oczu punkt pierwszy i łącząc go w jedno z drugim i trzecim. W rzeczy samej, chcąc maksymalnie zbliżyć się do rzeczywistości, zwyczajnie pomnożyli przestrzeń przez czas, co nazwali naiwnie *czwartym wymiarem*, tworząc w ten sposób herezję, bo zbliżyli się w ten sposób do rzeczywistości przedmiotu, a nie do rzeczywistości samej w sobie. Innymi słowy, studiowali *progresję w przestrzeni*, to znaczy *materię (przedmiotu)* a nie *progresję w głąb*, to znaczy *zasadę (rzeczywistości)*^{1/}.

Sprowadzone do *rzeczywistości przedmiotu* badania z syntetycznych przekształciły się w analityczne. I tak rychło malarze kubiści zrezygnowali z malowania czegokolwiek poza martwymi naturami, a biorąc skutek za przyczynę, poczęli wprowadzać do swoich obrazów materię autentyczną, różne dna butelek, kołnierzyki, papiery, kawałki drewna, kawałki imitacji drewna, szmaty, włosy, ba, nawet »przedmioty«, znajdujące się w obiegu handlowym. Znaleziono w ten sposób przeciwieństwo tego, czego się szukało! Gdyż ten przedmiot, nie mający nic w płótnie do zrobienia, trzeba było jakoś malarzko »przystosować« i tak malarstwo wydało się na pastwę »mody«. Dlatego też kubizm, który miał odnowić malarstwo, nigdy nie wykroczył poza granice »dobrego smaku«. Otworzył panowanie namiastki, co jest w sztuce największą herezją. (Tu dotykamy guseł i przekonany jestem, że, badany pod względem okultystycznym, kubizm odłoni przerażające, straszne tajemnice. Niektóre płótna kubistyczne przypominają zabiegi czarnej magii, tyle w nich niezdrowego, niepokojącego uroku: dosłownie hipnotyzują. To są magiczne zwierciadła, czarodziejskie stoliki!)

Dlatego też dzisiejsza młodzież, zdrowa, muskularna i żywa, odwraca się od kubizmu. Kubizm nie przemawia do niej mimo niektórych jego aspektów, mimo czystości stosowanych środków. Bo dzisiejsza młodzież przykłada właśnie największą wagę do punktu zaniedbanego przez doświadczenia kubistyczne: studium głębi. Dzisiejsza młodzież ma poczucie rzeczywistości. Ma wstręt do próżni, do zniszczenia, do zawrotów głowy. Stoi mocno na nogach. Żyje. Chce budować. Otóż buduje się tylko w głąb. A kolor jest równowagą. Kolor jest elementem zmysłowym. Zmysły są rzeczywistością. Dlatego świat jest kolorowy. Zmysły budują. Taki jest duch. Kolory śpiewają. Zaniedbując kolory malarze kubiści zapomnieli o zasadzie emocyjnej, która stanowi, że po to, by być żywym (żywym w sobie, nadrealnym), każde dzieło musi zawierać element zmysłowy, irracjonalny, absurdalny, liryczny, element witalny, który nadaje dziełu życie.

Wobec tego, czym będzie konstruktywne malarstwo jutra, kubizm teoretyczny jest jak Trocadéro wobec wieży Eiffla: bez przyszłości, bez jutra, bez żadnej użyteczności. Dotyczy to teoretyków grupy. Jeśli, pomimo nich, doświadczenie kubistyczne nie było całkowicie negatywne, zawdzięczamy to trzem anty-teoretykom, trzem wielkim malarzom z temperamentu, którzy wyrażają trzy kolejne aspekty kubizmu, Picassowi, Braque'owi, Légerowi.

^{1/} Futuryści natomiast podzieliili przestrzeń przez czas i w ten sposób studiowali dynamizm (przedmiotu) a nie rytmikę (materii), innymi słowy progresję w płaszczyźnie a nie progresję w przestrzeni; mechanikę a nie chemię, której istnienie niektórzy kubiści przynajmniej podejrzewali. (...)

»Pourquoi le «Cube» s'effrite?»
La Rose rouge, 15. V. 1919

tłum. J. Lisowski

Louis Marcoussis Korespondencja z Paryża

Drogi Panie, nie zapomniałem ostatniej naszej rozmowy i słowa dotrzymam. Równocześnie z tym listem wysyłam Wam pierwszy transport obiecanych nowali, fotografie z obrazów Halickiej, Kislinga, Haydena i własnych, trochę skryptów – poezja Reverdy'ego i parę numerów Nord-Sud, który w czasie wojny pierwszy zaczął mówić o czystej sztuce. Ton pisma, podniosły nastrój ogólny, wyda się Wam zapewne nawet lodowato-zimnym, jak na pismo młodych, ale przystawał do chwili, kiedy większość artystów była w polu, a ci, którzy za piecem siedzieli, z patriotycznym zapalem womitowali na »kubiczne« malarstwo i na także, niestety zresztą, zwaną literaturę. Bo nazywało się to *art boche*, po polsku krzyżacka sztuka.

Z współpracowników poza Rochem Grey (Rosjanką), Tristanem Tzara (Szwajcarem), Huidobro (Hiszpanem), wszyscy byli co najmniej obywatelami francuskimi. Z tych dwóm, Apollinaire'owi i Braque'owi, trzeba było nawet czerepy latać, tak ich »bosze« potraktowali. Teoretykiem grupy (ustnie zresztą tylko) był najmłodszy z wszystkich – Reverdy, hetmanit zaś Wilhelm Kostrowicki herbu Wąż, przydomku Apollinaire, który tyle tylko o Polsce wiedział, że kiedyś podobno zacytował ród Kostrowickich z Normanami tam zajechał. Co zaś potem było – było tajemnicą aż do tej chwili, kiedy sam ujrział światło dzienne w Nicei.

Śmierć Apollinaire'a silnie się odczuwać daje – brak wodza. Ani Reverdy, natura w sobie zasklepiona, dumna, Savonarola jakiś, tylko w tragicznej epoce mógłby grać rolę. Jacob, postać z bajki Hoffmana, na nutę Offenbacha, pełna odcieni i finezji, tworząca koło siebie przeczuloną jakąś atmosferę, która widza wzrusza, ale współaktorów nie weźmie. Nie ma koło nich tego górnego, ostrego powietrza, jakim oddychało się przy Apollinaire. Po jego śmierci odpływ i cisza, jeno czasem burze ... w maleńkich szklaneczkach.

Z pism wychodzi dalej śmieszny *Sic Birota*, którego »Bałajkę« znacie (tylko nie bierzcie poezji Reverdy'ego lub Jacoba za coś mającego związek z bałajaniem!). Wychodzi *Littérature*, porządnie prowadzony miesięcznik. Za

parę dni wyjdzie pierwszy numer *Action*, który dobrze się zapowiada. Wychodzi moc nowych poezji nowych poetów, coraz to młodszych. Nowe pokolenie – ci, którzy na wojnie nie byli, zaczynają w 16-tym roku życia. Zimni, sztywni, wyrachowani, tango tańczący. Pogardzają sztucznymi rajami, wódką, opium i kokainą. Pociągają się perwersyjną miłością. Wystawa po wystawie. Z większych mieliśmy wystawę rysunków i akwarel Picassa, która przy wielkim powodzeniu u międzynarodowej, snobistycznej publiczności miała bardzo słabą prasę u malarzy. Były kubiczne i realistyczne utwory. Nawet zdeklarowani wrogowie kubizmu wyznawali, że woła jego kubizm, kubiści zaś ostatnie jego produkcje mało mówią, chociaż wysiłek w nich niebywały: 30 n.p. gwaszów prawie identycznych przedstawiających »okno w St. Raphaël«. Realistyczne rysunki po mistrzowsku rysowane, czy w manierze Ingres'a, czy konturowo traktowane, czy archaizowane, czy naiwne, ale czuć, że Picasso zewsząd bierze, wszystkich chcąc prześcignąć, zamiast w sobie się skupić. Wystawa ta jakby zerwała zaslonę tajemniczą z twórczości Picassa i znikł jej czar. A że sam on staje się »bardzo paryską osobistością« – wszędzie go pełno, w lasku, w operze, na herbatach i rautach, więc i znikł czar dawnego *habitué* z cyrku Medrano, w czapce cyklisty i z fajką w zębach, z czasów, kiedy nieboszczyk Sagot za parę ludwików wynosił z pracowni najlepsze jego płótna i kiedy Paryż zaczynał się dla niego na górze w *Lapin Agile*, a kończył się na rue Laffitte.

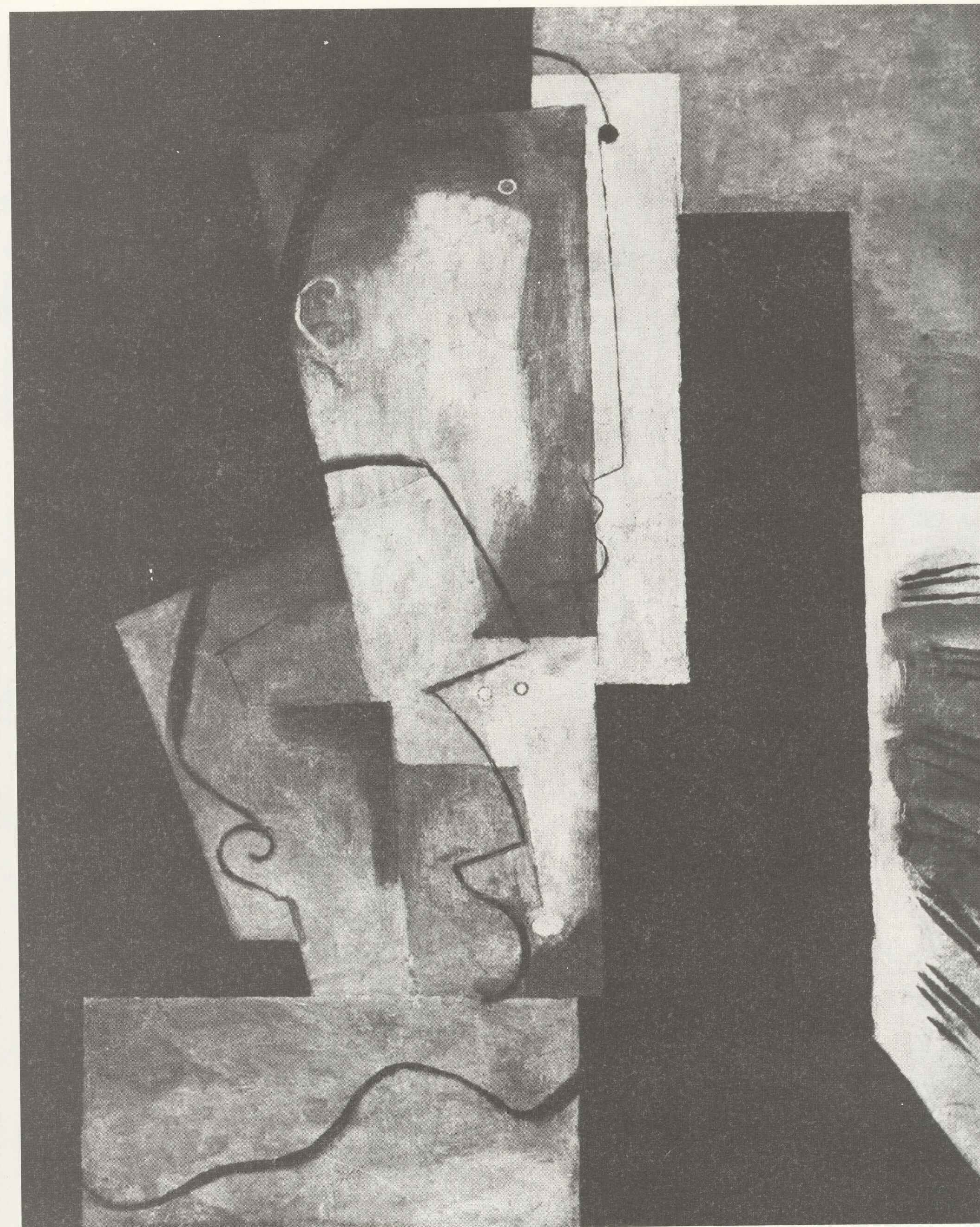
Umarł Apollinaire, Picasso stał się skatalogowanym malarzem, dwa miejsca do wzięcia. Nastąpił długi, zdaje się, okres bezkrólewia.

Mówiłem kolegom, Polakom i Francuzom, o waszych wysiłkach, bardzo ich zaciekawili. Będę Wam często wysyłał nowości tutejsze, o ile trwacie w zamiarze wydawania co jakiś czas »Formistów«. Załączam piękne tłumaczenie z wierszy Reverdy'ego przez Zborowskiego i oryginalne utwory Zborowskiego, który pierwszy, zdaje się, u nas uchwycił poezję wielkich miast.

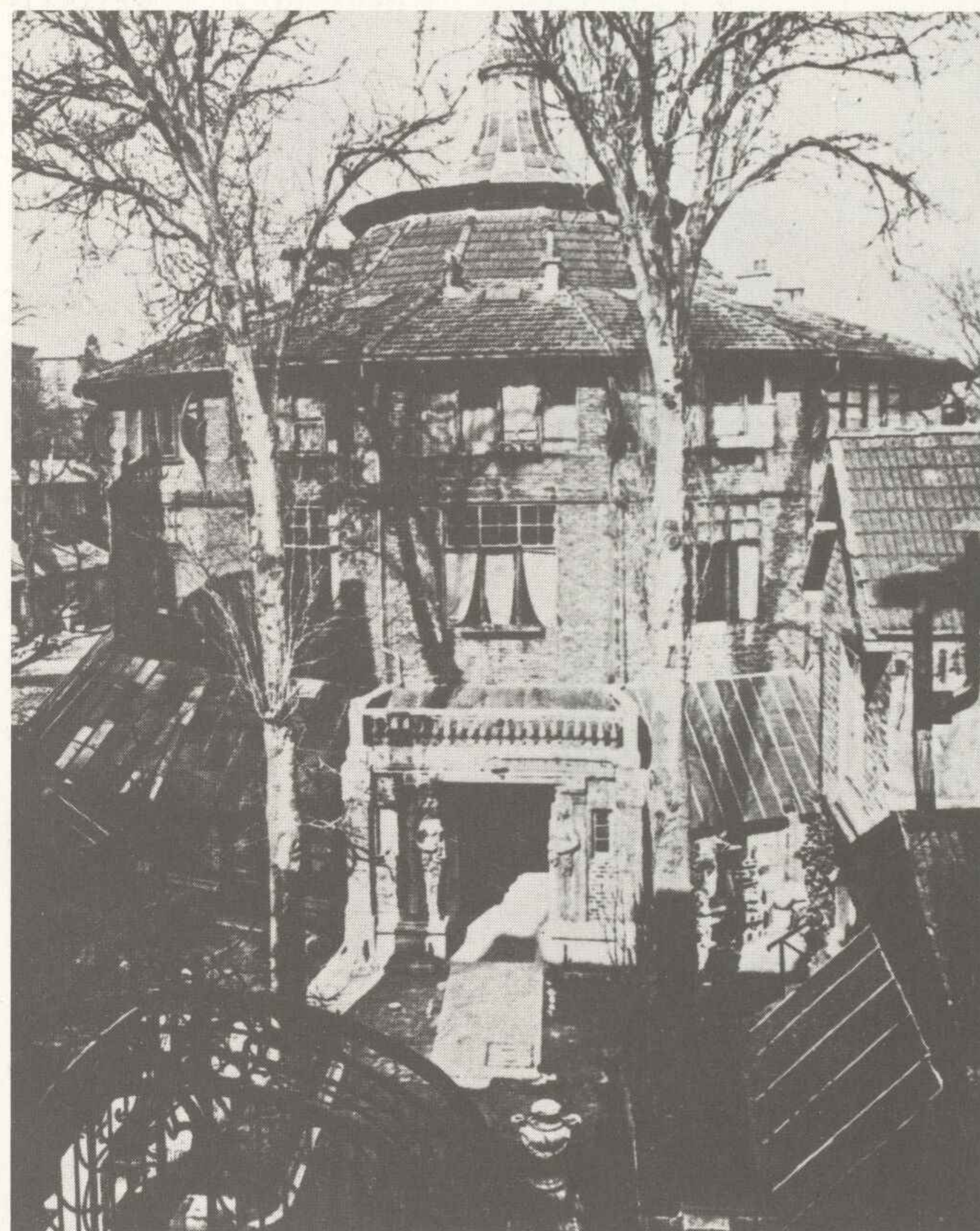
Paryż, w grudniu 1919.

Wasz Marcus

»Korespondencja z Paryża«, *Formiści*, nr 2, IV. 1920



Louis Marcoussis, Koncert, 1921



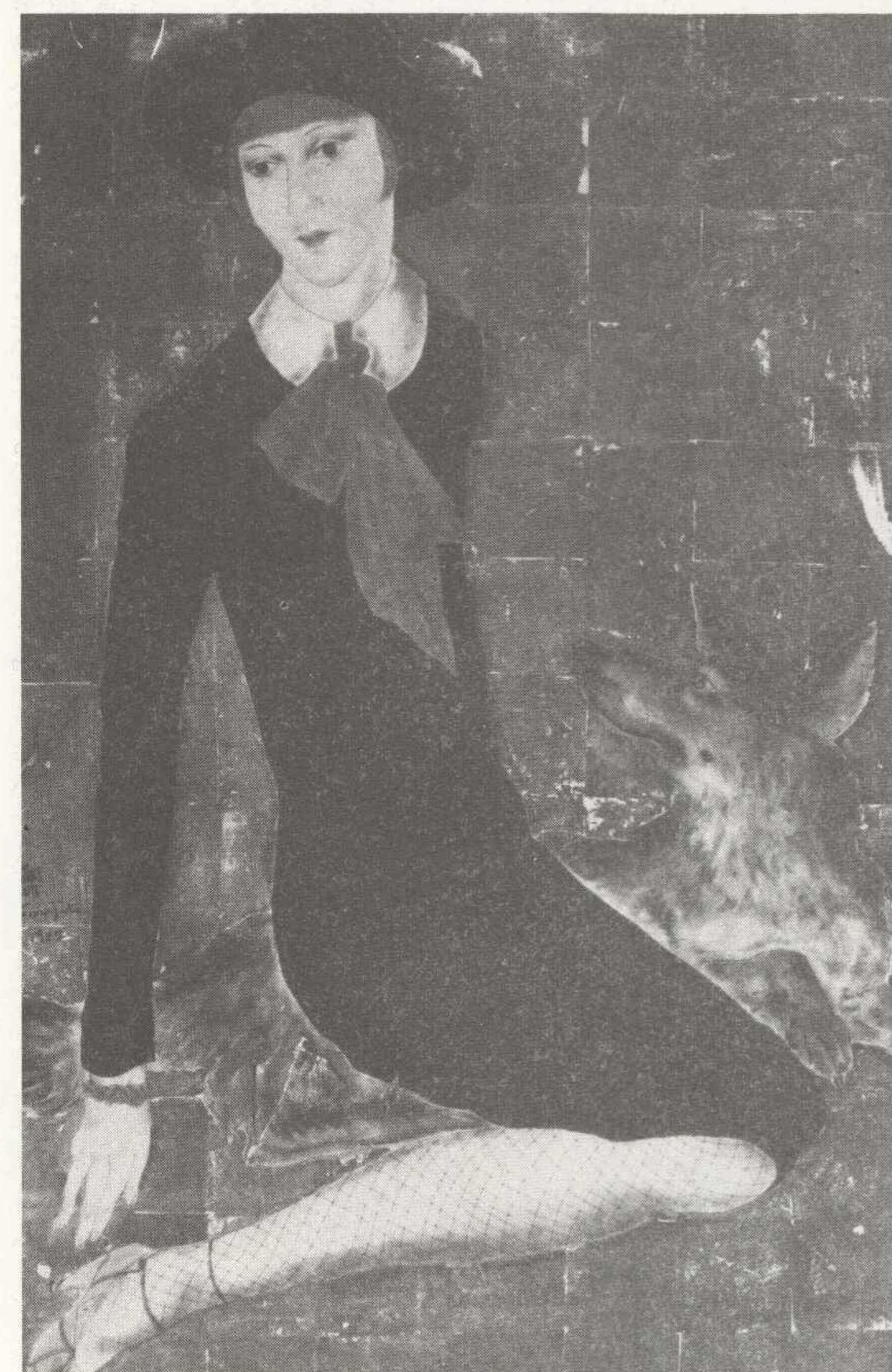
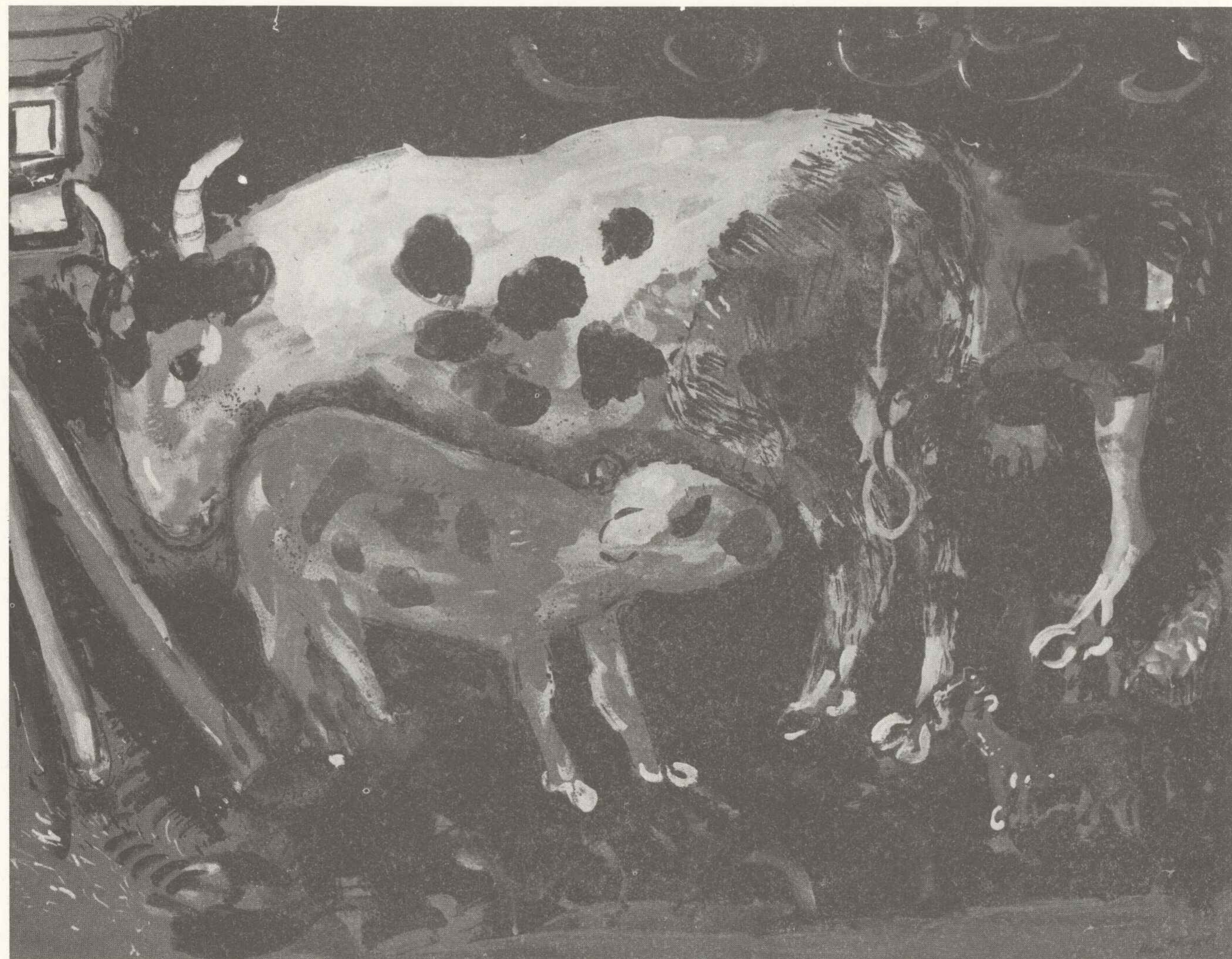
Moïse Kisling z żoną i Foujita w »La Coupole«
La Ruche, pracownie Légera, Chagalla
i innych artystów na Montparnasse



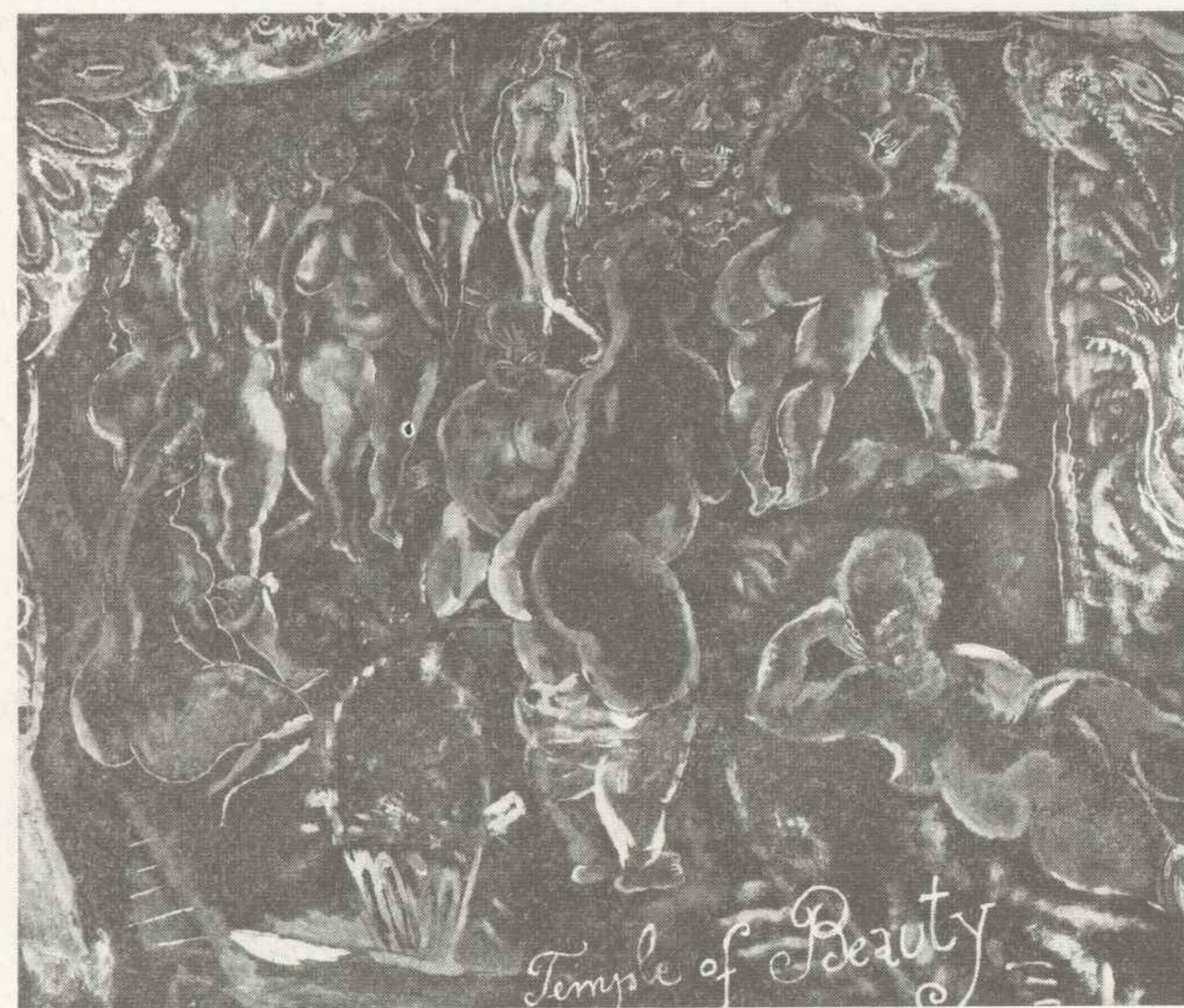
Kiki z Montparnasse'u, fotografie Man Raya



Moïse Kisling, Kobieta w polskim szalu, 1928



Marc Chagall, Macierzyństwo, 1925
Fougita, Portret Suzy Solidor, 1927



Jules Pascin, Temple of Beauty, 1925



Robert Delaunay, Philippe Soupault, 1922

1925

Amédée Ozenfant i Charles-Edouard
Jeanneret
O plastyce

(...) Nie będziemy tu mówili ani o geniuszu, ani o estetyce, tylko o zawodzie.

Geniusz jest przeznaczeniem.

Estetykę się wymyśla.

Zawodu się uczy.

Zawód składa się z jednej strony z umiejętności kompozycji, z drugiej z techniki wykonawczej.

Powiedzmy sobie od razu: estetyka nie dysponująca wystarczającymi środkami technicznymi nader rychło ogranicza swe koncepcje na miarę środków ich realizacji. Można sobie jasno wyobrazić tylko to, co jest się w stanie doskonale wykonać.

Oczywiście, dzieło sztuki tyle jest w końcu warte, ile geniuszu objawia. Głupiec, człowiek niezdolny, mimo najlepszych i najplodniejszych reguł, nie stworzy nigdy dzieła.

Wrażenie może być jedynie wywołane przez odpowiedni wybór i »uporządkowanie« elementów pierwotnych.

Dzieło sztuki jest sztucznym przedmiotem fizycznym, przeznaczonym do wywoływania reakcji subiektywnych.

Dzieło sztuki nie jest niepotrzebne.

Dzieło sztuki nie jest dziecinadą.

Dzieło sztuki jest naturalną potrzebą człowieka.

Człowiek tworzy ten przedmiot fizyczny z potrzeby porządku. Siedząc przy stole, gdy już zaspokoilem głód, zbieram w palcach rozrzucone okruszki chleba. Dlaczego to robię? Nie mam pojęcia, gdy to robię, robię to bezmyślnie. Odczuwam chyba nieświadomie tę potrzebę porządku, która włada ludźmi, a gdy oprzytomnieję i oglądam figurki ulepione z tych okruszków chleba, jestem zadowolony: zrobiłem boga. Ów porządek jest prawem świata zmysłowego: Potrzeba porządku jest najwyższą z potrzeb ludzkich i jedyną przyczyną sztuki.

STANDARDY. – Linia pozioma wywołuje w każdym człowieku identyczne wrażenie pierwotne. Kolor czarny wywołuje w każdym człowieku identyczne wrażenie pierwotne.¹⁾ Nie ma w tym żadnej mistyki: są to zjawiska fizyczne o subiektywnej reakcji. Istnieją takie zjawiska fizyczno-subiektywne, bo organizm ludzki jest taki jaki jest. Obcinam komuś głowę, umiera.

Buduję piramidę, odczuwacie wrażenie stabilności. Maluję czerwoną plamę, budzi się byk, który w każdym z was drzemał. Maluję niebieską, wypoczywacie. W ten sposób zwierzęta zostały ujarzmione przez muzykę Orfeusza. We wszystkich ludziach świata wywołują identyczne wrażenie. Wszystkie sztuki zbudowane są z podobnych standardów. We wszystkich ludziach świata te same pierwotne wrażenia, *constansy*, standardy, wywołane są przez te same zjawiska fizyczne.

Ważne jest, żebyśmy się co do tego zgodzili.

(...) W naszej epoce pełno jest wrażliwości. W gruncie rzeczy każdy jest wrażliwy.

A jednak, od stulecia, liczą się, poza paroma kubistami, jedynie Ingres, Corot, Cézanne, Seurat, no i jeszcze poczciwy Rousseau. Dlaczego? Jeśli zna się życie tych artystów, jeśli ogląda się ich płótna, widać rozpaczliwy upór, z jakim realizowali materię swego dzieła. Jest ona u wszystkich identyczna, identyczna też u Poussina, Chardina czy Rafaela. Zauważmy, jak wszystkie modne ostatnio tendencje oparte na egzaltacji wrażliwości, na wyzwoleniu człowieka z wiążących go przyziemnych warunków i »tyrańskich« okoliczności zawodu (kompozycja i wykonanie),

walą się żałośnie jedna po drugiej. A to dlatego, że odrzuciły lub wręcz nie znały fizyki dzieła sztuki.

Wydaje się, że dziś malarze usiłują wyrwać się spod praw malarstwa, architektki – praw architektury. Człowiek fizyczny, ziemski, odrzucający stałe uwarunkowania przyrody: przynajmniej, że to trochę śmieszne.

Sztuka jest rzeczą zdrową i jej prawa są ogólne.

Nie wymija się tego, co jest.

Najwięksi brali rzeczy, jakimi są, i z nich budowali.

Istnieją elementy pierwotne i wtórne. I jest w tym radość, którą wszyscy odczuwamy. Bez niej nie może być dzieła plastycznego.

Estetyka, dzieło sztuki, to przede wszystkim systemy.

Sposób bycia nie jest systemem.

Geniusz jest sprawą indywidualną i przeznaczeniem.

Ale geniusz wyraża się za pomocą systemów.

Nie ma dzieła sztuki bez systemu. (...)

¹⁾Te wrażenia pierwotne wchodząc ze sobą w różne kombinacje na zasadzie skojarzeń form pierwotnych, wywołują wrażenia wtórne, trzecie i następne, stanowiące nieskończoną klawiaturę elementów, która podlega wyborowi i syntezie, artyści gdy komponuje swoje dzieło: niezliczone konsekwencje subiektywne oparte na niewątpliwie fizycznej podstawie. (...)

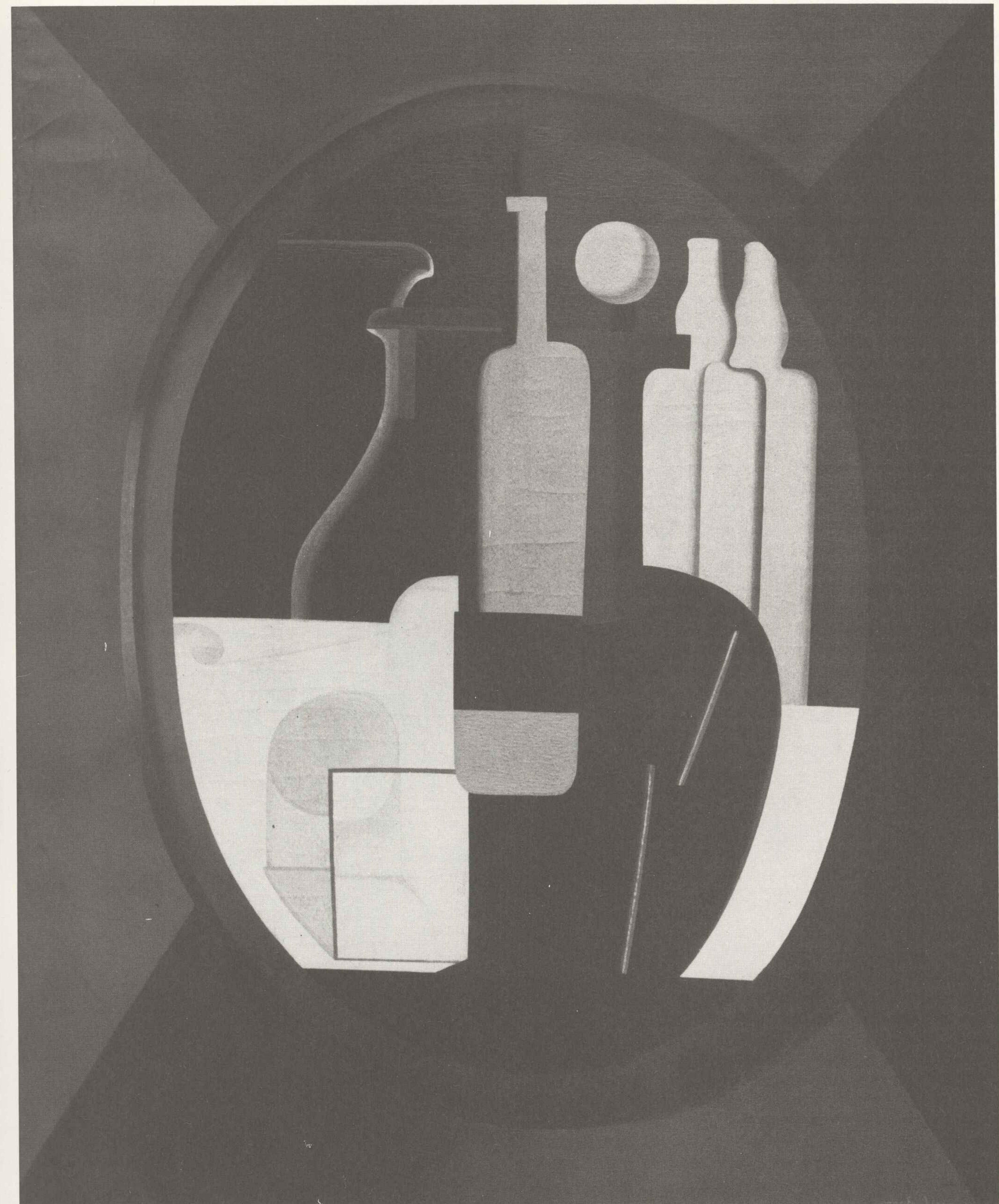
»Sur la Plastique«, *L'Esprit Nouveau*, nr 1, X. 1920
tłum. J. Lisowski

Amédée Ozenfant, Charles-Edouard
Jeanneret
Puryzm

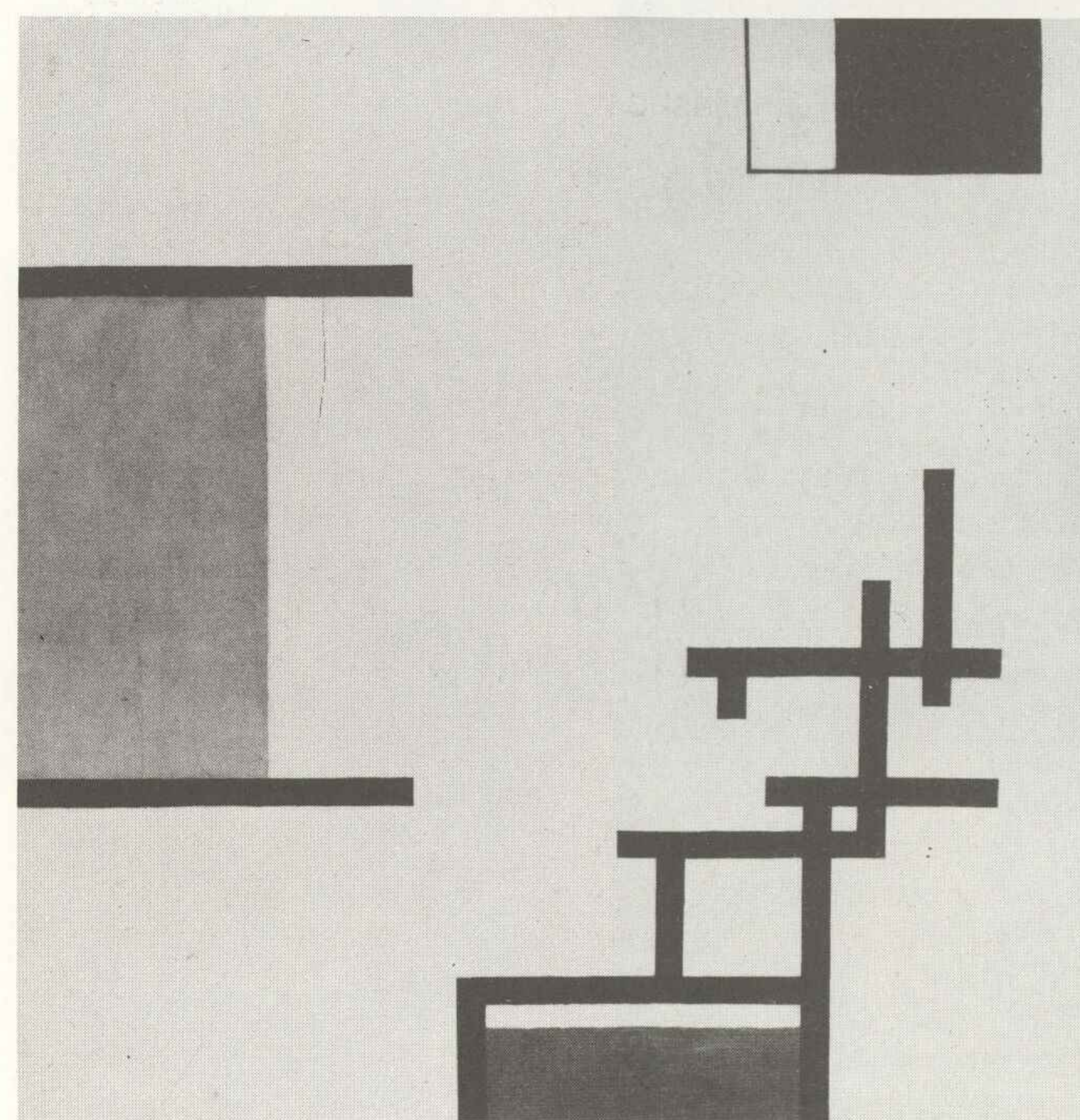
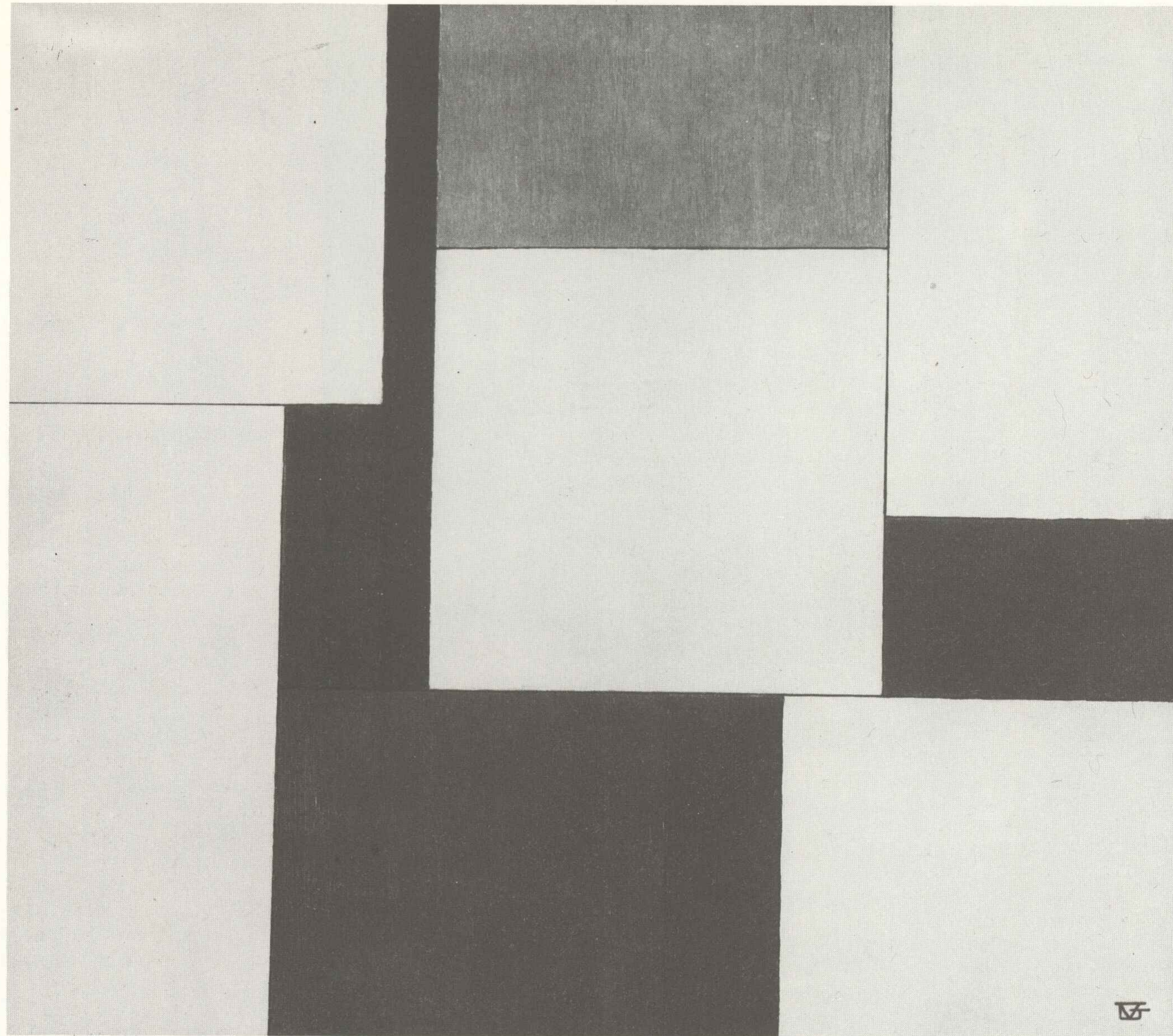
(...) Największą rozkoszą dla umysłu ludzkiego jest postrzeganie porządku, zaś największą satysfakcją – uczestniczenie w nim. Dzieło sztuki jest przedmiotem sztucznym, pozwalającym wprawić widza w stan zamierzony przez artystę. Poczucie porządku jest matematycznego chowu. Tworzenie dzieła sztuki musi odbywać się przy pomocy środków o potwierdzonych rezultatach. Oto jak spróbowaliśmy stworzyć język wyposażony w takie środki: formy i kolory pierwotne mają właściwości standardowe (uniwersalne, pozwalające stworzyć przekazywalny język plastyczny). Ale stosowanie samych tylko form pierwotnych nie wystarcza dla wprawienia widza w zamierzony, z matematycznego punktu widzenia, stan ducha. Dla osiągnięcia tego celu należy przywołać skojarzenia form naturalnych czy sztucznych, kryterium ich wyboru będzie stanowił stopień selekcji, jakie poszczególne elementy osiągnęły (selekcji naturalnej i selekcji mechanicznej). Element purystyczny wyłoniony z oczyszczania się form standardowych nie jest kopią, lecz tworzeniem, zaś celem jego jest materializacja przedmiotu w całej jego uniwersalności i niezmienności. Elementy purystyczne można więc przyrównać do słów o bardzo określonym znaczeniu: składnia purystyczna, to przestrzeganie środków konstrukcji i modułów, przestrzeganie praw rządzących przestrzenią malarską. Obraz jest całością (jednością); obraz jest sztucznym tworem, który, przy pomocy odpowiednich środków, winien dążyć do obiektywizacji całości »świata«. Można tworzyć sztukę aluzyjną, poddaną modzie, opartą na efektach i kapliczkowych konwencjach. Puryzm usiłuje tworzyć sztukę posługującą się plastycznymi *constansami*, wymykającą się konwencjom, zwracającą się do uniwersalnych właściwości naszych zmysłów i naszych umysłów. (...)

»Le Purisme«, *L'Esprit Nouveau*, nr 4, I. 1921

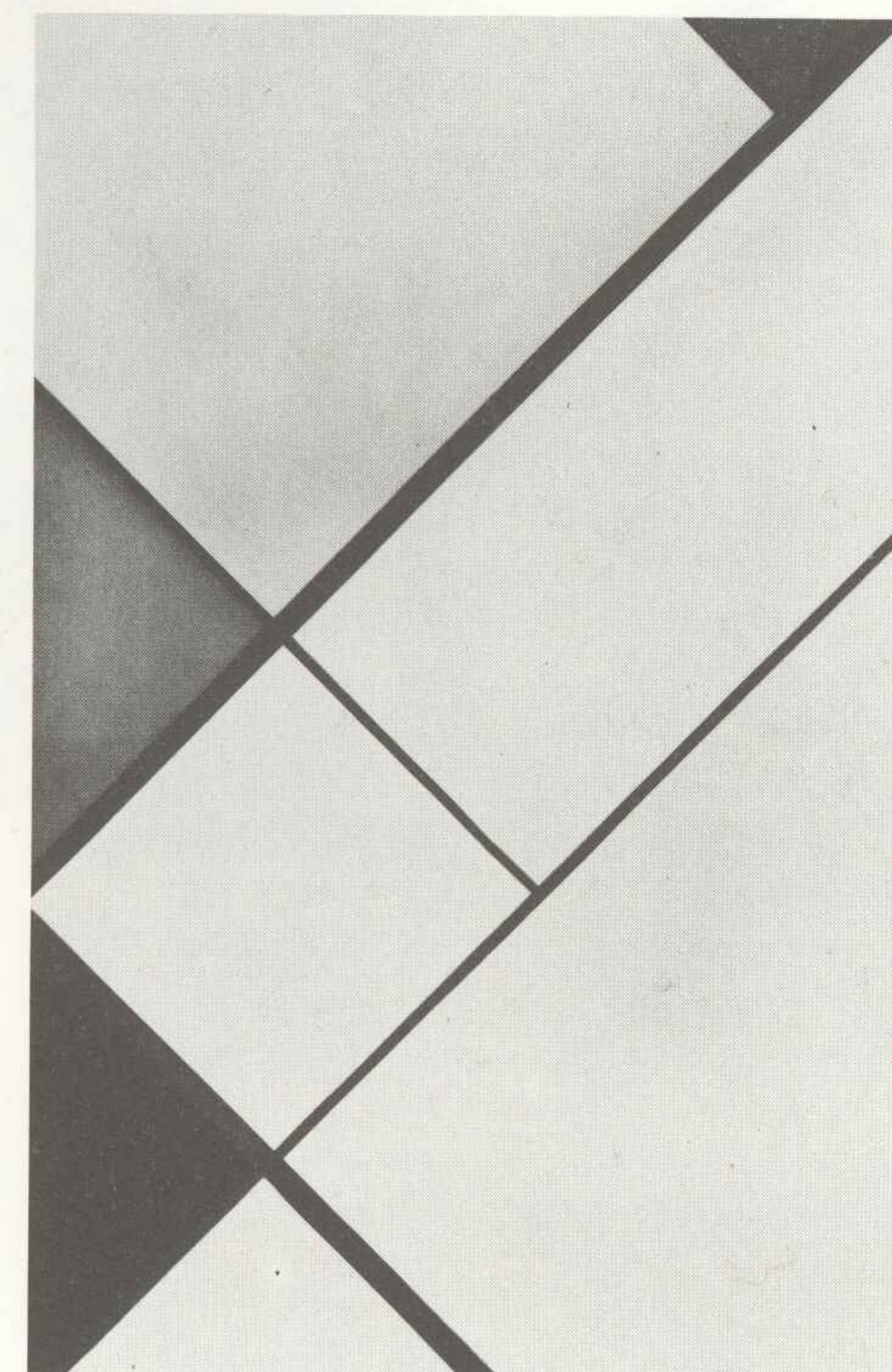
tłum. J. Lisowski



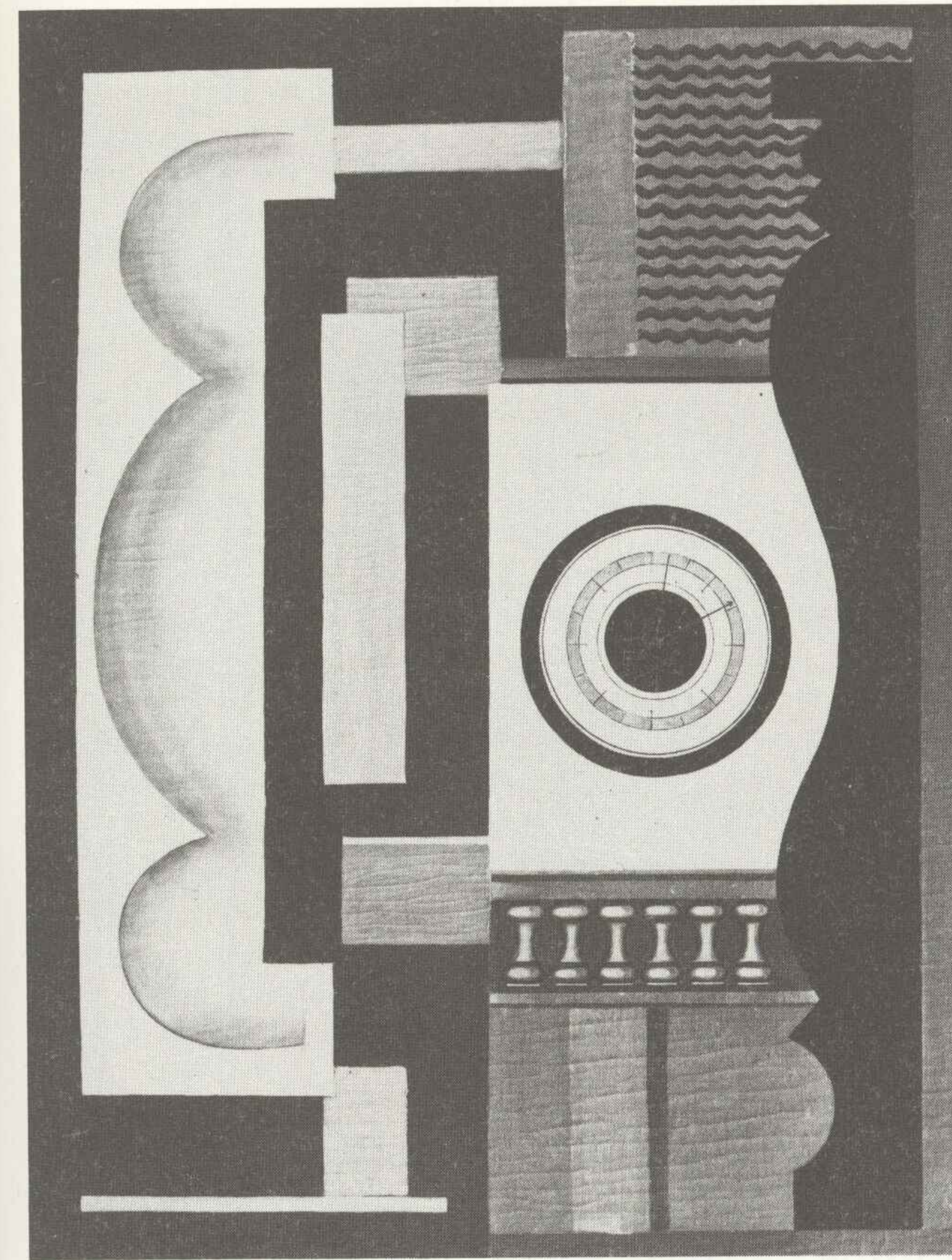
Amédée Ozenfant, Martwa natura, 1929



Georges Vantongerloo, Kompozycja trzech równoważników, 1921
Jean Héllion, Kompozycja, 1930



César Domela, Kompozycja neoplastyczna nr 25, 1926



Maurice Raynal F. Léger

(...) Przedmioty, według Fernand Légera, wciąż zaczynają żyć od nowa i w każdej fazie ich nowej egzystencji malarz odkrywa ożywiającą je zasadę. Jeśli wrażliwość Légera, jak twierdzi obiegowe powiedzenie, jest taka świeża, to dlatego, że świat odnawia się dla niej każdego dnia. Nowy dzień nie powtarza poprzedniego, tworzy nowy. »Rozpocząć życie od nowa, ideał artysty« – mówił Guyau.

Sztuka Légera jest może najbardziej ludzką z możliwych, bo jest jedną z tych, które najmocniej dają odczuć iluzję wolności. Zarzucano Légerowi, że jego obrazy nie kończą się i przedłużają się wśród otaczających je przedmiotów. Ten zarzut zanadto pachnie »artystą« i przypomina właśnie o takim poszukiwaniu doskonałości, które kończy się na złożonych ramach. Czy sztuka ma być tak rygorystycznie traktowana, by zamykać ją w czterech ścianach obrazu? Jeszcze gdyby intencjonalnie Léger bawił się ramami obrazu, rozumiem; ale tak nie jest, on ich wcale nie zwalcza, on ich po prostu nie potrzebuje. Spalono Giordana Bruna za to, że między innymi powiedział, iż nie da się zapisać nieskończoności wszechświata w kuli armilarnej; nie spalimy Légera za to, że jego obrazy na niczym nie wiszą i są tylko otoczone powietrzem, jak dawni bogowie, podług Hejzoda. Nie należałoby sądzić, iż Léger, dlatego tylko, że nie poczuwa się do wierności obyczajom dawnej sztuki, jest niewolnikiem własnej zmysłowości.

Franciska Clausen, Kompozycja z barometrem, 1926

Wiadomo, że niestety musimy wchodzić w kompromisy z naszymi zmysłami, tak samo zresztą jak z naszym rozsądkiem i że należy wystrzegać się niebezpiecznych rejonów grożących naszej wrażliwości. Léger nigdy nie potrzebował »uciec...uciec«, jak mówił Mallarmé (choć sam jakby trwał w miejscu), uciec na Tahiti czy zaszyć się w jakiejś prowincjonalnej dziurze; nie obcinał sobie uszu, nie starał się nigdy »wyrazić niewyraźnego« czy z ciężką pracowitością nie wyrażać rzeczy bardzo wyraźnych. »Pan swego serca«, jak mówi stara piosenka, nie zaś niewolnik swoich myśli, wie od Bossueta, że jeśli umysł może bez szkody sięgać do ekstremów, zmysłem to na zdrowie nie wychodzi. Gdy zdarzy mu się zabląkać w jakiś zaułek bez wyjścia, ratuje się zawsze strzelistym aktem wiary, bardzo osobistym i bardzo ludzkim. Nie życzyłbym najgorszemu mojemu przyjacielowi pisania o dziele Légera. Bo w istocie temperament takich jak on artystów nie pozwala się zamknąć w ciasnej klatce słów i estetyka podąża za nimi mocno zdyszana. Malarze z reguły, w gruncie rzeczy, nie miewają uczniów. A przyczyną jest to, że nagle i bez żadnego oporu w swych dziełach, łapią pewność za włosy i dają pokaz takiej pełni sztuki, że można ją lubić albo nie, lecz działa ona zawsze metodą szoku. Są dzieła, które kocha się jak kobiety, inne jak rodzinę. Dzieła Légera należą do tych pierwszych. Artyści przeciwnego temperamentu nie dochodzą nigdy, jeśli można tak powiedzieć, do samego końca własnej wyobraźni i oczyma duszy widzą, choćby sami nie wiem jak wielcy, gromadę uczniów uzupełniającą, doskonałą, kontynuującą, lub czasem wręcz prześcigającą ich dzieła. Wynika z tego, że można i należy naśladować artystów, malarza nie. Pierwsi mają uczniów, malarze tylko podpatrywawcy. I dodam nawet, że to bardzo dobrze, iż artyści mają uczniów, malarze ich nie potrzebują. Wiara Légera zastępuje mu anioła-stróża, pozwala mu omijać wszystkie zasadzki tak, jak prowadzi go po wąskich ścieżkach górskich do obszarów, gdzie dotychczas ludzka noga nie stanęła.

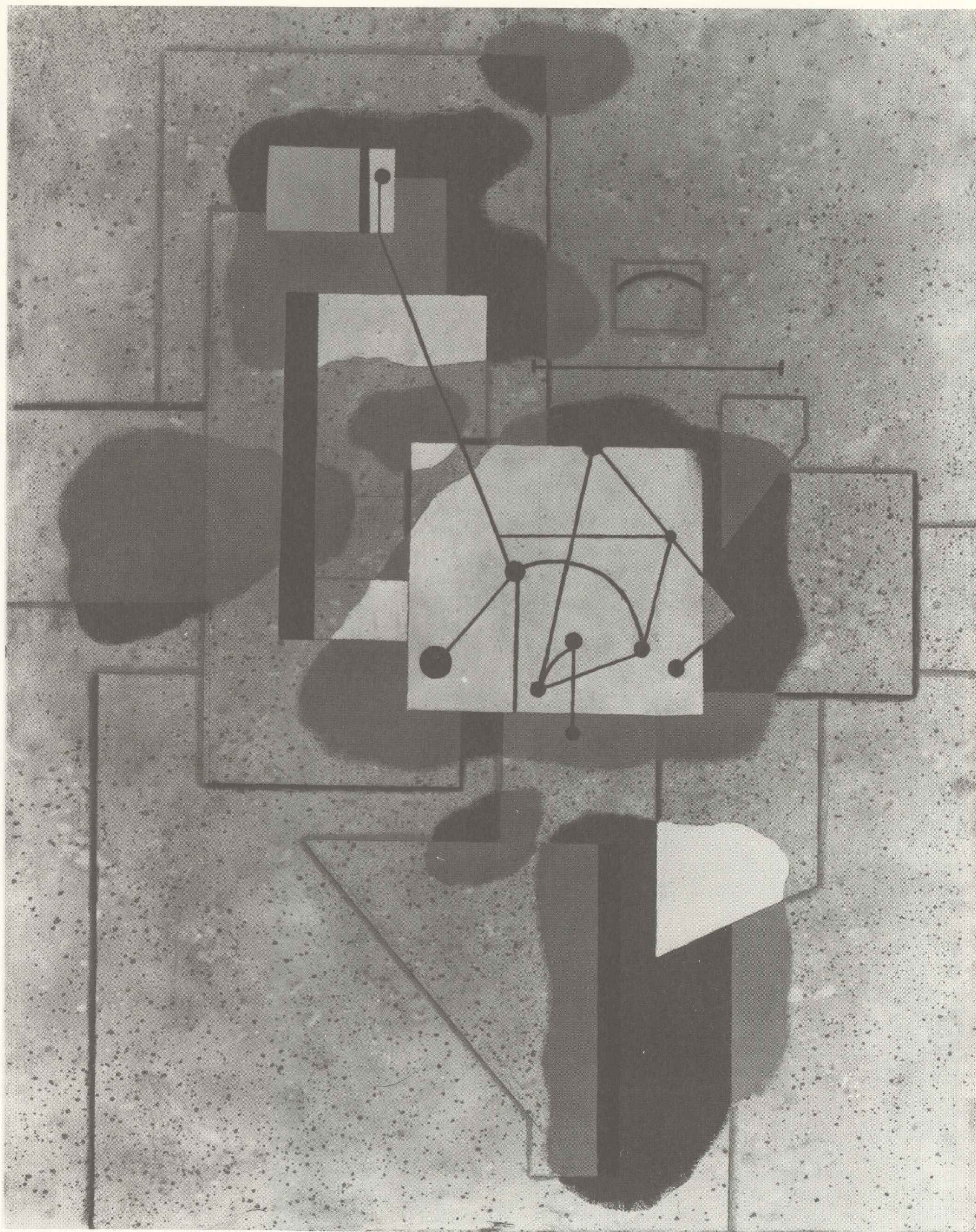
Jeśli powiedziałem, że dzieło Légera więcej natchnienia czerpie z mechanicznego spektaklu świata niż z geometrii, to dlatego, że jak łąco można się domyślać, nauka ta nie potrafiła otworzyć dostatecznie szerokiego pola dla rozwoju jego wrażliwości. Geometria, jako sztuka demonstrowania prawd już odkrytych, nie była w stanie definiować prawd jego wyobraźni. Już Pascal narzekał na geometrię. Według niego była ona niezdolna do definiowania ilości przestrzeni i ruchu, a to nie z powodu niejasności tych pojęć, lecz przeciwnie, z powodu ich nadto ewidentnego charakteru; przede wszystkim zaś nie umiała przynieść ostatecznej definicji wielkości, mogących być zwielokrotnionymi lub podzielonymi, przyspieszonymi lub spowolnionymi.

Trzeba by na to wymyślić taką geometrię, która nie tylko mogłaby zdefiniować wszystkie pojęcia, ale też udowodnić wszystkie twierdzenia, a Pascal nie widział takiej możliwości. Ale słowo »niemożliwe« nie tylko nie jest francuskie, jest także zbyt pochopne, bo może właśnie Sztuce miało być dane omińnięcie tej zasadniczej trudności. (...)

Beethoven powiedział, że pisząc swoje kompozycje nie zamierzał nikomu wyciskać łez, zamierzał sypać skrami. Trudno wyrokować o przyszłości artystów współczesnych i nie ma większego sensu przytaczać naszych przyjaciół określeniami zbyt dla ich młodości gwałtownymi. Powiem więc tylko, jeśli chodzi o Fernand Légera, że nie zdziwiłbym się wcale, gdyby zaliczono go kiedyś do tych, którym udało się odkryć parę z tych elementów, o których wspominałem wyżej i sypać tymi skrami, o których mówił Beethoven. (...)

»F. Léger«, *L'Esprit Nouveau*, nr 4, I. 1921

tłum. J. Lisowski



Willi Baumeister, Szachiści, 1925

André Gide Dada

(...) Kłopotem dla każdej szkoły jest możliwość przeliczowania, uczeń bardziej ekstremistycznie nastawiony niż mistrz może ją skompromitować. Ale unika się tej możliwości przeliczowania, gdy się samemu jednym skokiem osiągnie granicę, której przekroczyć już nie sposób. Jakaż wygoda, gdy tylko z prawej można spodziewać się ataków! Chodziło o wymyślenie czegoś, co wzdragałbym się nazwać metodą, a co nie tylko miało nie pomagać w tworzeniu, lecz wręcz czyniło dzieło niemożliwym...

W istocie, w dniu, kiedy wymyślono słowo »dada«, nic już więcej nie pozostało do zrobienia. Wszystko, co napisano później, wydało mi się jakieś rozwodnione. Było jeszcze naturalnie parę prób chwalebnych, ale przeświecała w nich intencja, niekiedy nawet coś w rodzaju sensu, dowcip. Nic nie mogło dorównać temu słowu: DADA. Te dwie sylaby osiągnęły cel »pustki dźwięczącej«, braku sensu absolutnego. W tym jednym słowie »dada« powiedzieli wszystko, co mieli do powiedzenia jako grupa; a ponieważ nie sposób posunąć się dalej w absurd, teraz można tylko albo dreptać w miejscu, co będą dalej robić przeciętniacy, albo uciekać.

Uczestniczyłem w seansie dada. Było to na Salonie Niezależnych. Sądziłem, że będę się bawił lepiej i że panowie dada lepiej potrafią wykorzystać naiwne zdumienie publiczności. Paru speszonych, sztucznych, skrępowanych młodych ludzi wyszło na scenę i zaczęło chórem wykrzykiwać przesadnie nieszczerze obelgi... Z głębi sali ktoś krzyknął: »Ruszać się trochę!« – i wszyscy wybuchnęli śmiechem, bo okazało się, że właśnie, w obawie przed kompromitacją, żaden z nich nie śmiał się poruszyć.

Uważam na ogół, że nie należy zbyt kurczowo ani zbyt bojaźliwie trzymać się przeszłości. Sądzę, że każda nowa potrzeba powinna stworzyć sobie nową formę i że terażniejszość źle się czuje w sukniach przeszłości. Sądzę wreszcie, jak mądrze powiada Ewangelia, że szaleństwem jest »lanie nowego wina w stare dzbany«. Mam jednak nadzieję, że w tej beczce najlepsze wino młodości rychło poczuje się zagrożone stęchlizną.

»Dada«, *La Nouvelle Revue Française*, nr 79. 1. IV. 1920
tłum. J. Lisowski

Jacques Rivière Co zawdzięczamy dada

(...) André Gide od pierwszej chwili znalazł właściwy nastrój. Jeślibym śmiał coś mu zarzucić to to, że nie potrafił się w nim utrzymać i że może zabrakło mu cierpliwości. Nie żeby moja znowu posuwała się aż do odczytywania czy słuchania w całości zdumiewających litanii panów Tzary i Picabia. Nie jestem aż tak cnotliwy. Myślę zresztą, że nie o taki wysiłek się mnie prosi. Większość wierszy dada jest nie tylko niemożliwa do odcyfrowania, lecz wręcz nieczytelna i nie ma powodu poświęcać im więcej uwagi niż ich autorzy w gruncie rzeczy przywiązują do nich znaczenia. Powinny natomiast nas interesować idee, zasady, czy może aksjomaty, z których wypływają. Ta chociażby na początek, bardzo jasno wyluszczone przez André Bretona w jego nocie o »Pieśniach Maldorora« drukowanej w naszym piśmie (numer z 1 czerwca br. s. 919): »Idea sprzeczności, o której tyle się mówi, wydaje mi się zupełnie nonsensowna. Z jedności ciała zbyt pochopnie wnioskujemy o jedności duszy, podczas gdy nie jest wykluczone, że chowamy w sobie wiele różnych świadomości, których głosowanie może doprowadzić do balotażu w nas dwu sprzecznych idei«. Innymi słowy,

sprzeczność jest niemożliwa. Istnienie podmiotu jest wystarczającym powodem wszystkiego, co on wyraża. Skoro ode mnie pochodzą, każde słowo, każdy gest, ma swą konieczność, swe wytłumaczenie, swą sprawiedliwość: jedno nie może wejść w konflikt z drugim. Na jakiej płaszczyźnie, pod wezwaniem jakiej kategorii mogłyby się zetrzeć? Jeśli ich jednoczesność obraża logikę, to trudno. A raczej każda logika winna się podporządkować tej, która pozwoliła im na współistnienie. Tylko o tę logikę trzeba się troszczyć. Tę należy koniecznie odnaleźć, wysłuchać, przetłumaczyć. Uchwycić istnienie, zanim jeszcze zgodziło się uładzić, dotrzeć do jego niekoherencji albo raczej pierwotnej koherencji, zanim pojawiła się idea sprzeczności, zmuszając je do redukcji, do konstrukcji; podstawić pod jego jedność logiczną z konieczności nabytą, jego jedność absurdalną, jedynie wrodzoną: taki cel przyświeca wszystkim piszącym dada, taki jest sens wszystkich ich elukubracji.

Nie należy sądzić, iż są tacy głupi, że nie wiedzą, na co się przeto to skazują. Wiedzą jak wszyscy, że sztuka jest synonimem środków, a więc chwytów, sztuczności, a więc także opuszczeń, kombinacji, przykrawania. Doskonale zdają sobie sprawę, że nie można stworzyć dzieła sztuki nie spożytkowując się i nie manewrując sobą w sposób równie metodyczny, jak arbitralny. Preferując ponad wszystko wybór własnej integralności, artyści dada rezygnują całkiem świadomie z tworzenia *dział*: »... trzeba by zastąpić *dzieło ekspresją* czy czymś w tym rodzaju« – powiedział mi jeden z nich. Świadomie, z własnej woli – i w tym tkwi ich prawdziwa odwaga i ich geniusz – opuszczając pole sztuki, wychodzą w nieokreśloną jakąś przestrzeń, o której tylko tyle można powiedzieć, że zanika w niej wszelka wartość estetyczna. »Powyżej reglamentacji Piękna i jego kontroli« – napisał Tzara w swej »Bezpretensjonalnej proklamacji«.

Nieporozumienie, które wciąż otacza przedsięwzięcia dada, rozwiłoby się w jednej chwili, gdyby chciano zrozumieć, że ci młodzi ludzie nie podają się za pisarzy czy artystów, że niczego absolutnie nie szukają, o niczym nie marzą, jak tylko o wyrwaniu się spod władzy wartości, jakie by one być miały. Usiłują wspólnie przy niechcianej, a jednocześnie śmiesznie ochoczej współpracy publiczności, dokonać eksperymentu równie szalonego i równie logicznego jak te, które codzień oglądamy w laboratoriach: doświadczenia absolutnej rzeczywistości psychologicznej. Aktualizują oni ofiarnie, bez wyboru, bez różnicy, bez jakiegokolwiek preferencji, wszystkie sfery swego ducha. Innymi słowy wyzwalają w sobie ową wszech-ekwiwalencję drzemającą potencjalnie w każdym z nas, którą zwycięża w praktyce jedynie zastanowienie i siła woli. Nie chcą widzieć, nie chcą przyjmować do wiadomości tej maleńkiej różnicy jedynie dzielącej to, w co wierzymy, od tego w co nie wierzymy, to co robimy od tego, czego nie robimy. Zakazują sobie stanowczo czynienia jakiegokolwiek wyboru i mają za punkt honoru utrzymywanie w sobie owego, jak ładnie to powiedział André Breton, pierwotnego »balotażu«.

(...) Nie chciałbym, by mnie podejrzewano, w obliczu wszystkich bezeceństw spowodowanych przez dada, że usiłuję ukryć swoje oburzenie czy wściekłość. Po paru słowach, które przed chwilą wypowiedziałem, można było mniemać, że sprawa sztuki jest dla mnie, jak powiadają, święta, i że mam zamiar ogłosić się na koniec jej rycerzem z mieczem archaniola w dłoni.

To nie zupełnie tak. Sztuka i Piekno nie są dla mnie żadnymi bóstwami i nie żywię żadnej niechęci do ikonoklastów. Przyznam wręcz, że wolę, jak się nimi pomiata niż jak się je bez pamięci adoruje, i że nic mnie tak nie złości jak opatrywanie ich zawsze dużymi literami. Jestem, przeciwnie, nader ujęty tą niezwykle skromnością, brakiem zrozumienia dla jakiegokolwiek wielkości ludzkiej, którą André Breton, w zakończeniu swojego artykułu, podkreśla jako dominującą cnotę dada. O ileż mi to bliższe niż napuszone kapłaństwo tyłu miernych literacjin. Solidaryzuję się całkowicie z delikatną i tragiczną świadomością z rozpaczliwą wstydlivością, każącymi temu samemu Bretonowi napisać: »Niedopuszczalne jest, by człowiek zostawił ślad swego pobytu na ziemi«.

Jakżeż mógłbym czuć się zgorszony całym tym nihilizmem, gdy przyznać muszę, że jest on naszym dziedzictwem i że nie ci, co go głoszą, są za niego odpowiedzialni? Zresztą, czy nie jest on na miejscu, po tym wszystkim co przeszliśmy w ostatnich latach?

Ale jest to doświadczenie, nie mogę go nie widzieć. Sztuka jest dla mnie rzeczą ludzką, nieuniknionym przeznaczeniem naszej natury: zawsze do niej będziemy powracać. Można mi przytaczać nieskończoną ilość dowodów na to, że jest niemożliwa: jest, była zawsze, więc i będzie. Nie ma zresztą, przyznając, żadnej innej racji istnienia niż ta. (...)

»Reconnaissance à dada« *La Nouvelle Revue Française*, nr 83, 1. VIII. 1920

tłum. J. Lisowski

André Breton Jestem za dada

(...) Zarzucają nam, że się wciąż nie spowiadamy. Szczęście Jacques'a Vaché jest to, że nic nie stworzył. Zawsze odpychał nogą dzieło sztuki, które jak kula wędzi duszę po śmierci. W chwili, gdy Tristan Tzara ogłaszał w Zurychu kapitalny »Manifest Dada«, 1918, Jacques Vaché, nawet tego nie podejrzewając, sprawdzał jego zasadnicze punkty. »Filozofia to pytanie: z jakiej strony oglądać życie, boga, idee, czy inne zjawiska. Wszystko co oglądamy jest fałszywe. Nie wydaje mi się, by względny rezultat tego był ważniejszy niż wybór pomiędzy ciastkiem a czereśniami po obiedzie« (Tristan Tzara). Gdy pojawi się jakieś zjawisko duchowe, śpieszymy zazwyczaj, by obserwować, jak przejawia się ono w obyczajach. »Ruszajcie się trochę« wołano do nas. Ale przyzna nam André Gide, »mierzona w skali Wieczności każda działalność jest próżna« (Tristan Tzara), dlatego też uważamy wysiłek, jakiego się od nas wymaga, za dziecinadę. A mówię to nie tylko z perspektywy czasu. Czerwona kamizelka zamiast głębokiego myślenia epoki, to niestety każdy rozumie.

Niezrozumiałość naszych słów jest uporczywa. Pozostawmy dzieciom zgadywanki. Czytanie książek, by wiedzieć cokolwiek, jest ambicją prostaczków. Tak niewiele dowiadujemy się o autorze, tak niewiele o czytelniku z najgłośniejszych książek, że powinniśmy bez żalu porzucić to doświadczenie. Teza nas rozczarowuje, nie ekspresja. Żałuję, że muszę przechodzić przez te źle oświetlone fazy, że muszę wysłuchiwać tych niepotrzebnych zwierzeń, że muszę odczuwać co chwila, z winy nieznośnego gaduły, to wrażenie, że już o tym wiedziałem. Poeci, którzy raz mieli to odczucie, zdecydowanie uciekają od zrozumiałości wiedząc, że dzieło ich nic na tym nie straci. Można przecież kochać kobietę nierozumną bardziej niż inną.

Świt spadł jak prysznic. Kąty sali są daleko i twarde. Biały plan. Tam i z powrotem nie mieszając, w porządku. Na dworze, w przejściu o brudnych dzieciach i pustych torbach a mówiącym wiele, Paryż za Paryżem, odkrywam. Pieniądze, droga, podróz czerwonoooka o błyszczącej czaszce. Dzień po to bym uczył się żyć i czas. Fasony-błędy. Wielkie działać stanie się nagie, chory miód, źle gra już syrop, głowa zatopiona, zmęczenie.

Myśli przypadkowa, stary kwiecie żaloby, nie pachnący, trzymam cię w obu rękach. Moja głowa ma kształt myśli. (Paul Eluard).

Niesłusznie utożsamia się dada z subiektywizmem. Żaden z tych, co zgadzają się dziś na tę etykietkę, nie ma na celu hermetyzmu. »Nie ma nic niezrozumiałego« – powiedział Lautréamont. Jeśli zgadzam się z opinią Paula Valéry'ego – »umysł ludzki wydaje mi się tak zbudowany, że nie może być dla siebie samego niekoherentnym« – to uważam także, że nie może być niekoherentnym dla innych. Nie muszę w tym celu wierzyć w niezwykle spotkanie dwu indywidualności, ani jednej indywidualności z tym, co przestał nią być, ale jedynie w serię dopuszczalnych nieporozumień, poza niewielką liczbą liczmanów.

Mówiono o systematycznej eksploracji podświadomości. Nie od dzisiaj poeci pisząc puszczali wodze fantazji. Słowo natchnienie, które dzisiaj nie wiem dlaczego wyszło z użycia, nie było nigdyś bynajmniej hańbiące. Prawie wszystkie znaleziska słowne wydają mi się, na przykład, kreacją spontaniczną. Guillaume Apollinaire sądził nie bez słuszności, że takie banały jak »koralowe usta« – a kariera ich może być przyjęta jako kryterium wartości – są produktem działalności, którą nazywał surrealistyczną. I same słowa nie mają zapewne innego początku. Uważał wręcz zasadę, że nigdy nie należy wychodzić od poprzedniego wynalazku, za warunek rozwoju naukowego i właściwie mówiąc »postępu«. Idea ludzkiej nogi, zagubiona w kole, tylko największym przypadkiem odnalazła się w tłoku lokomotywy. Tak samo w poezji zaczyna występować na nowo ton biblijny. Byłbym skłonny tłumaczyć to zjawisko mniejszą, lub wręcz żadną interwencją wyboru w nowoczesnych procesach pisania. (...)

»Pour dada«, *La Nouvelle Revue Française*, nr 83, 1. VIII. 1920

tłum. J. Lisowski

Tristan Tzara Georges Ribemont-Dessaignes

Pod lampą wielkości gwiazdy higieniczny owad zakorkował wejście do metra. Siedzący na blaszanej rurze ptak-noc zaprasza przechodniów do DADA. Tak się tłumaczą obrazy GRD, który jeden z pierwszych odwiedził ów pejzaż pozbawiony jeszcze tytułu. Pas transmisyjny przeniósł go do wiejskiego zdrowego akwarium gdzie zrobił wszystko co się słyszy, dotyka, widzi GRD.

Posługując się kliszą mrówki samochodowej i rośliną alpejską, która służy za metronom dla fontanny uruchomił wahadło »boga na rowerze«. Przeprowadził sekcję całego rezerwuaru materii nerwowej i wiał do kanału jedna po drugiej wszystkie nutli fox-trotta kaskada szabla grad.

DADA jest równie inteligentny równie nieinteligentny jak zwierzęta domowe, ciepłe mikroby niezbędne dla organizmu, sercowe rolnictwo tudzież racjonalna hodowla wygodnych mebli.

Chemiczne delicje nawozów estetycznych, zmęczenie samochodów pogrubiających głos, drzewa rosnące na czołach cyklopów cierpiących na chorobę morską i w ogólności fosfaty nadymają nasz balon cerebralny. Stajemy się coraz bardziej nocni i budujemy wokół siebie siatkę z nożyczek.

Z rysunków i słów GRD tylko wiatr filtruje swe codzienne raporty – lekkie pastylki miętowe położone na każdym stawie i połączone z siatkówką przenikają stronicę szarych komórek, narodową, ciężką: po co i dlaczego.

DRG mówi do GRD – w tym momencie śmieszności myśli i absurdałności działania – liczy się tylko zabawa. Kaskada budżet monopol nazywa się stopniem na tym samym placu od wydrukowania pierwszej komórki.

Używa się chirurgii krytycznej dla koła o skokach antylopy uszy pałą pod nacieraniem zaintrygowanych

GRD się bawi

DRG się bawi

RDG się bawi

DADA wyjeżdża ze zgrupowaniami matematycznymi i kształtuje cylindryczne baraki brwi i wasy.

DADA pożywia się klejem, kwiatami, znaczkami pocztowymi, kamieniami, żyletkami, niepokojem i cebulą.

Potwór o włosianym języku na ciele inteligentnego gramofonu z konewką zamiast członka zapładnia ludzi i pola przez które przechodzi.

Wiersz jest odpowiedzią na dlaczego deszczu w klatce a rysunek jest dlaczego zbrodni

gdy nerwy wystają przez paznokcie i zastawiają ślady

oko dotyka kontuaru i dlaczego widzi

Pan Aa antyfilozof ma pracownię haute-couture

mówi do GRE

Goerges Ribemont-Dessaignes

Przejeżdżał motor zabrał go w chmury

GRD mówi: ki ki ki

Mięsożerna roślina drapie po plecach pływającego DADA

DADA jest szczęściem na miętko

a my dadaści wyszliśmy z tych jajek zbyt dogotowani

Tekst w katalogu »Exposition dada, G. Ribemont-Dessaignes«,

Galerie au Sans Pareil, Paryż, 28. V. – 10. VI. 1920

tłum. J. Lisowski

Tristan Tzara Francis Picabia

Psia obroza z dzwoneczkami bawi się na stronie tytułowej obcina nosy tym co czują onanizujące się mięso.

Francis Picabia zjada ludzi jeśli mają w głowie gołe cukierki – mikroby i cukierki drapią im mózg – nazywają myślą sztuczną spermę otrzymywaną przy pomocy środków łatwych i rytmicznych.

Gdy pocierają główki swoich członków melancholijne dzwonienie rozwalnia się w głowie pana Saturna.

Ludojad przybywa na świeżą linię z wielką żelazną szczęką w rękach, z kołwatymi zębami, z miotłą, z dwoma kamieniami młyńskimi, z ciemnymi, silnymi kwasami by zniszczyć wszystko co trawi. Wszystko co kontynuuje słowo, kolor, radość jest naukowym trawieniem pogrzebowym: dyskusja, masturbacja, eksplikacja, egzageracja.

Francis Picabia wypycha napompanych nurków w muzyczny brzuch pana Cormona (znaleźć tam można propagandę na rzecz niebieskiego koloru oczu, błądź abażurów na brzegu kubistycznego morza i szarą materię zgniłych oczu, szerniałych ryb, oszalałych kamieni)

skrót

przeciwnik

dyspozycyjny

ustrój

użytek

deputowany

prognostyki

głęboko

hale

Kąpiel w kwasach żołądkowych niszczy papier – nie szukajcie niczego w tych obrazach, tematem ich i środkiem jest Francis Picabia.

Obraz DADA jest uniwersalnym prysznicem z czerwoną wodą. Natura jest tym co wychodzi – swobodnie – z oczu i palców, ma numer telefonu, mieszkanie na Polu Marsowym, samochód z silnikiem 85 KM, jak też przyjaźń i rozmowy przepuszczane przez filtr płynu mózgowego.

Sztuka jest poetą o połamanych żebrach – – Picabia łamie wszystkie kości i szklane róże – – sztuka jest bandażem i książką Oskara Wilde'a – – sztuka jest sztuką artystów – – sztuką bycia ugrzecznionym wobec wydarzeń dnia, drażliwym w towarzystwie, świnią we własnej kuchni.

We wszystkich czaszkach istnieją czyste linie i wyraz geografii w słońcu, nie ma sekretu by je zapisywać – – prostota nazywa się DADA – – teraz jej ruchy niszczą i zabijają – – zapala światło dla ludzi, którzy będą patrzeć i wiedzieć, że niczego nie znajdują. W żarówce kawałek zdezynfekowanego mózgu – – ofiarowuje się wam jedynie złość i dobroć jak deklarację celną na sośnie butonierkowej wieczna mądrość.

Tekst w katalogu »Exposition dada, Francis Picabia«, Galerie au Sans Pareil, Paryż, 16. – 30. IV. 1920.

tłum. J. Lisowski

André Breton
Max Ernst

Wynalezienie fotografii zadało śmiertelny cios dawnym środkom wyrazu, tak samo w malarstwie jak w poezji, gdyż zapis automatyczny, jaki pojawił się pod koniec dziewiętnastego wieku, jest prawdziwą fotografią myśli. Skoro ślepy przyrząd pozwalał na nieomylnie osiągnięcie celu, jaki sobie dotychczas stawiali, artyści postanowili, trochę lekkomyślnie, wyrzec się imitowania natury. Niestety jednak wysiłek ludzki, tak wprawny w ustawicznym zmienianiu układu elementów istniejących, zawodzi, gdy przyjdzie wymyśleć choć jeden element nowy. Pejzaż, który by nie zawierał niczego ziemskiego, przekracza możliwości naszej wyobraźni. Gdyby nawet powstał, to odmawiając mu *a priori* wszelkiej wartości emocjonalnej, nie chcielibyśmy go oglądać. Równie bezpłodne jest powracanie do przyjętego raz na zawsze obrazu danego przedmiotu (kliszy katalogowej) czy do sensu danego słowa, jakbyśmy mogli go odmłodzić. Musimy przyjąć te znaczenia, a potem możemy je układać i grupować w dowolnym porządku.

Niedostrzeżenie ograniczeń tej zasadniczej wolności zdecydowało o niepowodzeniu symbolizmu i kubizmu. Wiara w absolutny czas i w absolutną przestrzeń wydaje się bliska zaniku. Ruch dada nie twierdzi, że jest nowoczesny. Nie uważa też za stosowne poddawać się prawom określonej perspektywy. Z natury swej nie przywiązuje się ani trochę do materii ani też nie chce upajać się słowami. Ale cudowna zdolność, nie wychodząca poza pole naszego doświadczenia, osiągnięcia dwóch odległych od siebie rzeczywistości i spowodowanie iskrzenia z ich zaskakującego zbliżenia; ukazywania naszym zmysłom figur abstrakcyjnych obdarzonych tą samą intensywnością i tym samym reliefem, co inne; wreszcie, pozbawiając nas zwykłych systemów odniesień, dawanie nam poczucia wyobcowania we własnych wspomnieniach – oto, co go ostatnio szczególnie zajmuje. Czy ktoś obdarzony taką zdolnością nie może być czymś więcej wręcz niż poetą, szczególnie, że ten ostatni nie zawsze musi inteligencją dorównywać swoim wizjom, a tak czy owak skazany jest na utrzymywanie z nimi stosunków czysto platonicznych?

Musimy jeszcze rozprawić się z paroma regułami podobnymi do reguły trzech jedności. Dzięki kinu wiemy teraz, jak można sprawić, żeby lokomotywa wjechała do obrazu. W miarę jak upowszechnia się stosowanie aparatów do przyspieszania i opóźniania projekcji, jak przyzwyczajamy się, że na naszych oczach rosną dęby, a antylopy są unieruchomione w powietrzu, zaczynamy przeczuwać z ogromnym poruszeniem, czym mogą być te poszczególne czasy, o których tyle się teraz mówi. Wkrótce wyrażenie »na oko« wydać się nam będzie bezsensowne, bo obserwować będziemy bez mrugnienia okiem przejście od urodzin do śmierci, widząc jednocześnie najdrobniejsze, niedostrzegalne uprzednio zmiany i wahania. Jak łatwo się przekonać, stosując tę metodę do studiowania walk bokserskich, jedyny mechanizm, jaki to w nas może sparaliżować, to mechanizm bólu. Kto wie, czy tym sposobem nie przygotowujemy się powoli do umknienia któregoś dnia spod władzy zasady tożsamości?

Nie wahamy się stwierdzić, że Max Ernst jest właśnie człowiekiem tych nieskończonych możliwości, ponieważ, postanowiwszy skończyć wreszcie z szalbierczym mistycyzmem martwych natur, wysnuwa przed naszymi oczyma najbardziej pasjonujący film świata i nie tracąc uśmiechu na twarzy oświetla nam, głęboko i poważnie, jaskrawym bardzo światłem, całe nasze życie wewnętrzne.

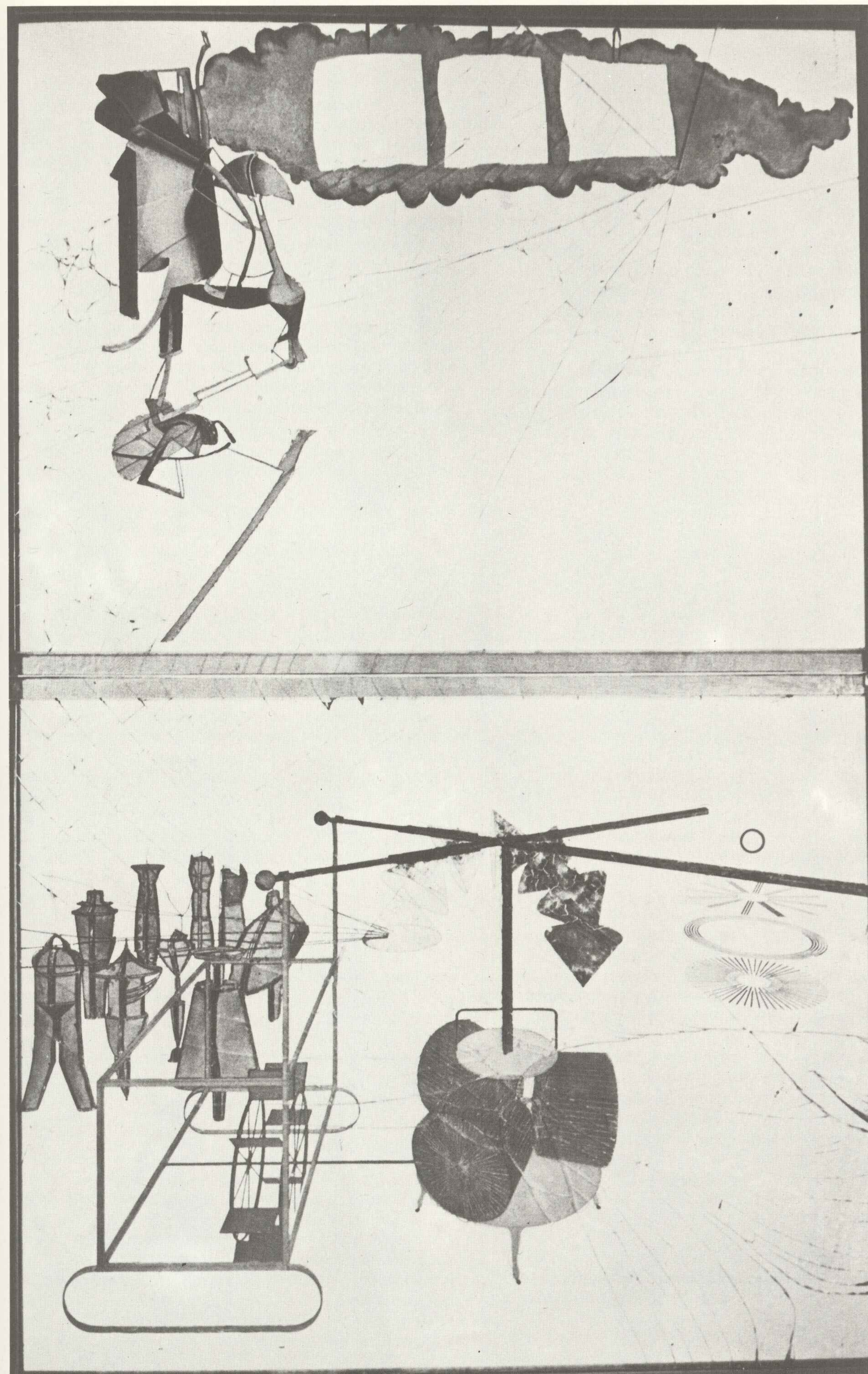
Wstęp do katalogu »Exposition dada, Max Ernst«
Galerie au Sans Pareil, Paryż, 3.V.-3.VI.1921
tłum. J. Lisowski

André Breton
Marcel Duchamp

Wokół tego właśnie nazwiska, prawdziwej oazy dla tych, co jeszcze *szukają*, może z niebywałą zjadłością rozegrać się ostateczna batalia, mająca uwolnić świadomość współczesną od owej nieznośnej manii fiksacyjnej, której nie przestaniemy zwalczać. Słynny mangowiec intelektualny, który zrodził w ostatnim półwieczu owoce zwane symbolizmem, impresjonizmem, kubizmem, futuryzmem, dadaizmem aż prosi się o ścięcie. Wypadek Marcela Duchampa ukazuje nam dzisiaj nader cenną linię podziału pomiędzy dwoma duchami, które będą przeciwstawiać się sobie coraz bardziej w samym tonie owego »ducha nowoczesności«, w zależności od tego, czy ten ostatni ogłosi się czy nie, jedynym, który posiadał prawdę, jaką przedstawia się słusznie jako nagą, idealnej piękności kobietę, wychodzącą po to jedynie ze studni, by zatopić się w swoim zwierciadle.

Bardzo piękna twarz, nie zostawiająca w pamięci żadnego wzruszającego szczegółu, tak samo jak wszystko, co się mówi do tego człowieka, zaciera się na gładkiej tafli, nie pozwalając dojrzeć niczego, co się tam w głębi dzieje; do tego oko uśmiechnięte, bez ironii ale i bez pobłażania, przepędzające bezlitośnie najmniejszy nawet cień koncentracji i świadczące o trosce, by wydać się na zewnątrz jak najuprzejmiej; elegancja w najlepszym wydaniu, a jeszcze ponad nią swoboda bycia iście królewska – takim objawił mi się za swym ostatnim pobytom w Paryżu Marcel Duchamp, którego nigdy przedtem nie widziałem, a o którego inteligencji, na podstawie paru doszłych mnie powiedzonek, roilem cuda.

Przed wszystkim więc stwierdzić trzeba, że sytuacja Marcela Duchampa w ruchu umysłowym naszej epoki jest zupełnie unikalna, a polega na tym, że najnowsze prądy powołują się z zasady na jego nazwisko, choć nikt nie jest w stanie z pewnością powiedzieć, że są do tego upoważnione, po czym Marcel Duchamp z największą swobodą odchodzi od nich, zanim jeszcze seria pomysłów, które jemu w głównej mierze zawdzięczały swą oryginalność, nie przekształciła się w usystematyzowaną doktrynę, która odepchnęła od niego innych twórców. Czy chodzi o to, że Marcel Duchamp szybciej niż ktokolwiek dochodzi do punktu krytycznego każdej myśli? Wydaje się w każdym razie, gdy obserwować uważnie rozwój jego twórczości, że jego akces od pierwszej chwili do kubizmu nie był wolny od pewnych awansów w stronę futuryzmu (1912: »Król i królowa w otoczeniu aktów, szybko«) jak też, że uczestnictwo w jednym i drugim z tych prądów bardzo wczesnie zrodziło pewne rezerwy z gatunku dadaistycznych (1915: »Młynek do czekolady«). Dada też nie oswoi go całkowicie: najlepszy dowód, że w 1920 roku, kiedy już niczego po tym ruchu nie można się spodziewać i kiedy Tzara, organizujący Salon Dada, sądzi, iż może sobie pozwolić na umieszczenie prac Duchampa w katalogu wystawy, ten telegrafuje z Ameryki – »Figa z makiem«, co zmusza organizatorów do zastąpienia oczekiwanych obrazów tablicami z powiększonymi numerami z katalogu, co z trudem pozwala im zachować twarz. Proszę nas źle nie rozumieć, nie mamy bynajmniej zamiaru kodyfikować ducha nowoczesności i dla samej przyjemności zagadki odwracać się tyłem od tych, co próbują ją rozwiązać. Niechże przyjdzie ten dzień, gdy, odgadnięty, sfinks rzuci się z rozpacz do morza. Ale na razie to są tylko udawania. Zebraliśmy się i nadal będziemy się zbierać w nadziei na uczestniczenie w doświadczeniu wiodącym do konkluzji. Bądźmy, jeśli chcecie, równie śmieszni i wzruszający jak spirytyści, ale strzeżmy się, przyjaciele, wszelkich możliwych materializacji. Kubizm jest materializacją z tektury falistej, futuryzm z kauczuku, dadaizm z bibuły. Zresztą zastanówcie



Marcel Duchamp, Panna młoda, rozebrana przez swych kawalerów, jednak, 1912-1926

się, proszę, czy jest coś, co mogłoby nam bardziej zaszkodzić niż *materializacja*?

Mówcie sobie co chcecie, wiara w niematerialność nie jest żadną materializacją. Ale zostawmy naszych przyjaciół w sidłach tych groteskowych tautologii, a sami powróćmy do Marcel Duchampa, który, jako żywo, ze świętym Tomaszem nie ma nic wspólnego. Widziałem jak Duchamp zrobił coś niebywałego, rzucił do góry monetę, mówiąc »Orzeł, wyjeżdżam wieczorem do Ameryki, reszka – zostaję w Paryżu.« I *żadnej* w tym obojętności, niewątpliwie wolał wyjechać czy zostać. Ale osobowość wyboru, której Duchamp pierwszy przyznał statut absolutnej niezależności, podpisując, na przykład, przedmiot wykonany fabrycznie, jest najbardziej tyrańska i należy ją poddawać takim próbom, byle tylko nie zamieniać jej na mistycyzm przypadku.

Ach, gdyby tak moneta mogła opadać przez miesiąc, czy przez rok, jak łatwo byłoby nas zrozumieć, prawda? Na szczęście decyduje się to w czasie krótszym niż oddech – oczywiście należy to natychmiast wykonać – i jeszcze nie powinno zabraknąć tlenu w płucach, by od nowa podobne doświadczenie rozpocząć. (Zrozumiałe to będzie w pełni tylko dla niewielu, im też, gwoli niestety rozrywki, dedykuję zdanie napisane przez człowieka, który na ogół wystrzegał się podobnych spekulacji, Guillaume Apollinaire'a, zdanie potwierdzające w pełni zdolności prorocze, którymi tak się chlubił: »Będzie, być może, udziałem tego artysty, tak oddalonego od wszelkich zainteresowań estetycznych, tak wyłącznie zajętego energią, jak Marcel Duchamp, pogodzenie Sztuki z Ludem«).

Pisząc te słowa, mimo ambitnego tytułu, jaki pozwoliłem sobie im nadać, nie obiecywałem sobie bynajmniej wyczerpania tego tematu, jakim jest Marcel Duchamp. Zamiarem moim było jedynie zapobieżenie błędowi podobnym do tych, jakie w stosunku do Duchampa popełnili Apollinaire i dada, więcej, uniemożliwienie na przyszłość wszelkiej systematyzacji *zachowań* Duchampa, do jakiej niewątpliwie tęsknić będą liczni prostaczkowie ze swoim »umitowaniem nowości«. Wiem, że Duchamp już tylko gra w szachy i że wystarczy mu, gdy się w nich kiedyś okaże mistrzem nad mistrze. Powiedzą więc, że przystał na tę dwuznaczność intelektualną: zgadza się w oczach publiczności uchodzić za artystę w sensie człowieka, który niewiele może stworzyć ale *nie mógł inaczej*. Tak więc ten, kto wyzwolił nas od lirycznego szantażu komunalów, do czego jeszcze kiedyś powrócimy, miałby się zgodzić na odgrywanie dla szerokiej publiczności roli symbolu? Nigdy nie zgodzę się, że z jego strony może to być coś innego niż nowa pułapka. Dla mnie, powiedziałem już, olbrzymią siłą Duchampa, tym co pozwoliło mu ująć z życiem z wielu podejrzanych spelunek, jest przede wszystkim jego *pogarda dla tezy*, która zawsze zdumiewać będzie mniej zdolnych biedaków.

Myszę, że zważywszy to, co powiem dalej, najlepiej będzie, gdy skoncentrujemy naszą uwagę na tej pogardzie właśnie, a w tym celu wystarczy wspomnieć o obrazie ze szkła, któremu Duchamp poświęcił już bez mała dziesięć lat życia, a który nie jest bynajmniej nieznanym arcydziełem, bo jeszcze przed ukończeniem kursują o nim legendy, albo przypominieć sobie któryś z tych przedziwnych kalamburów, podpisywanych przez niego *Rose Selavy* i wymagających dokładnej analizy:

Rada dla higieny intymnej:

Il faut mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée.

Dla Marcela Duchampa pytanie o sztukę i życie, jak też każde inne, które mogłoby nas w obecnej chwili rozdzielić, w ogóle nie staje.

»Les Pas perdus, Marcel Duchamp«, *Littérature*, nr 5, 1922

tłum. J. Lisowski

André Breton Manifest surrealizmu

(...) Niezliczone typy obrazów surrealistycznych wymagałyby klasyfikacji, o którą na razie nie będę się kusił. Podział na grupy według szczególnego pokrewieństwa wciągnąłby mnie w zawile rozważania; chcę pokrótce scharakteryzować ich wspólną właściwość. Nie ukrywam, że dla mnie najsilniejszy jest obraz, który przedstawia najwyższy stopień dowolności, który trzeba najdłużej tłumaczyć na język praktyczny, bądź dlatego, że zawiera potężną dawkę pozornych sprzeczności, bądź że jeden z dwóch składników jest jakoś dziwnie zamaskowany, bądź że zapowiadając się sensacyjnie obraz jak gdyby słabnie w zakończeniu (gwałtownie zwiera kąt magnetyczny kompasu), bądź że sam przez się znajduje jakieś niepoważne uzasadnienie formalne, bądź że należy do rzędu halucynacji, bądź że z wielką naturalnością nakłada na abstrakcję maskę konkretnego, albo na odwrót, że pociąga za sobą negację jakiejś elementarnej własności fizycznej, bądź że wywołuje śmiech. Oto parę przykładów w odpowiedniej kolejności:

Rubin szampana. Lautréamont.

Piękny jak prawo zatrzymania rozwoju klatki piersiowej u dorosłych, których skłonność do wzrostu nie zależy od ilości przyswajanych przez organizm molekuł. Lautréamont.

Kościół się wznosił błyszczący jak dzwon. Filip Soupault. Naszej Rose Sélavy się wymarzył studzienny karzeł, który wyskoczył, by placek pszenny zjeść sobie w nocy. Robert Desnos.

Na moście kołysze się rosa o główce kocicy. Breton.

Nieco na lewo na moim domyślnym firmamencie dostrzegam – ale to pewno była kurzawa krwi i mordu – zmatowiały blask zakłócanej wolności. Aragon.

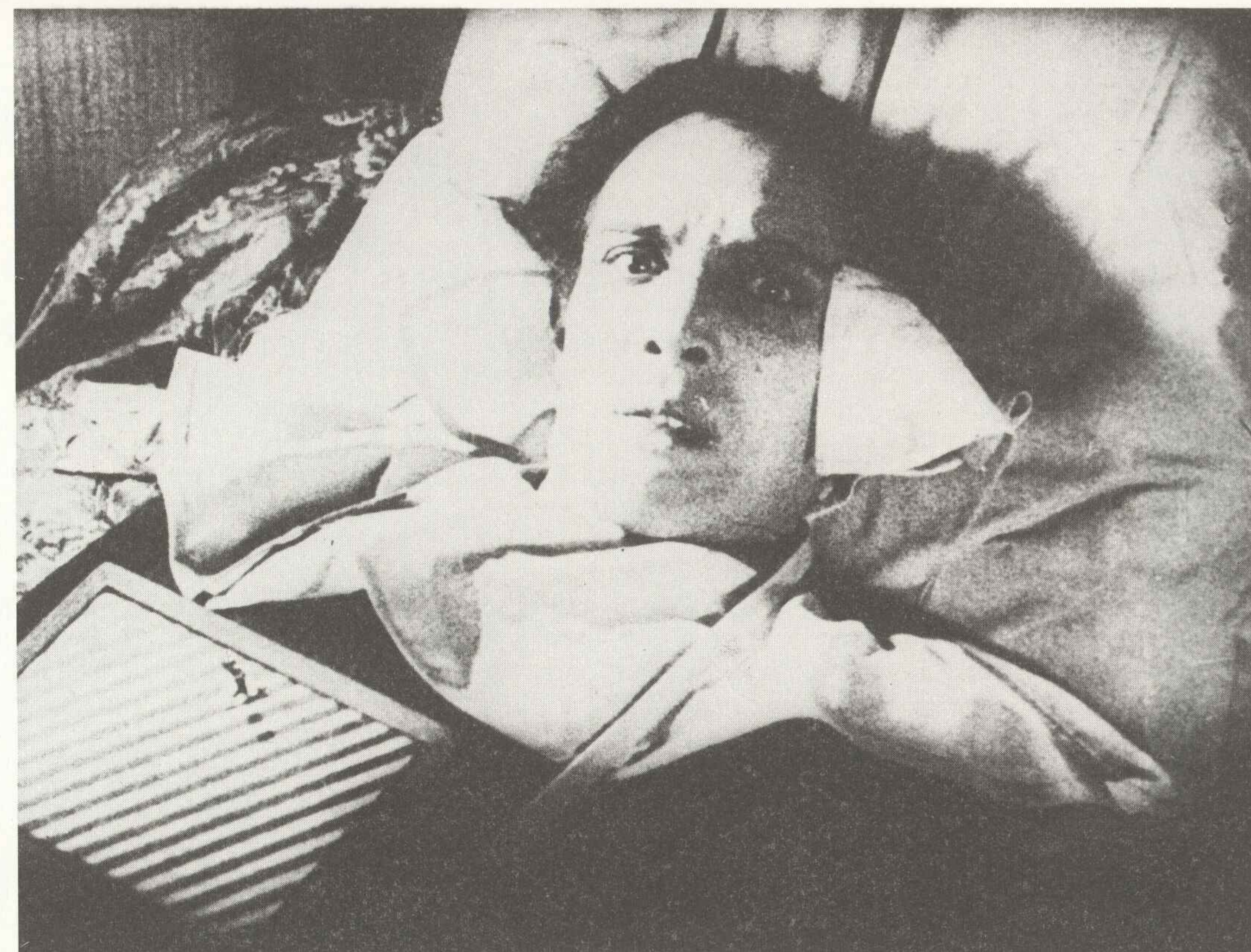
W podpalonym lesie.

Lwy były chłodne. Roger Vitrac.

Kobieta nie musi mieć koniecznie pończoch w kolorze swoich oczu, co też skłoniło pewnego filozofa, którego nie warto wymieniać, do powiedzenia: »Głównogi mają więcej powodów, by nienawidzić postępu niż czworonogi.« Maks Morise.

1. Czy się to komu podoba czy nie, jest przecież czym zaspokoić różne wymagania umysłu. Wszystkie te obrazy świadczą, że umysł dojrzał do czegoś innego, niż do sentymentalnych przyjemności, jakie mu się na ogół sprawia. To jedyny zresztą sposób obrócenia na jego korzyść idealnego zasobu zdarzeń, które w sobie dźwiga. Te obrazy dają mu poznać, do jakich rozmiarów dochodzi jego codzienne marnotrawstwo i wynikające stąd szkody. Nie jest to złe, że go ostatecznie rozstrajają, bo rozstroić umysł, to znaczy sprowadzić go z prostej drogi. Zacytowane zdania bardzo się do tego nadają. Ale umysł, który w nich zasmakował, czerpie stąd pewność, że znalazł się na właściwej drodze; nigdy nie będzie siebie oskarżał o igranie słowami; nie ma się czego lękać, bo przecież czuje się na siłach ogarnąć sobą wszystko.

2. Umysł zanurzony w surrealizmie przeżywa w uniesieniu najlepszą część swojego dzieciństwa. Przypomina to po trosze jasność, z jaką człowiek tonący przebiega w ciągu niespełna minuty wszystko, co w jego życiu było nie do ujarzmienia. Powie mi kto, że to niezbyt zachęcające. Ale nie zależy mi na zachęcaniu tych, którzy mi to powiedzą. Ze wspomnień dzieciństwa i kilku innych wspomnień wywiązuje się poczucie, że coś się wymknęło z rąk, i w konsekwencji poczucie wykolejenia, które uważam za najplodniejsze, jakie tylko można sobie wyobrazić. Być może



»Centrala surrealistyczna«: od lewej Jacques Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, u dołu Pierre Naville, Simone Colliner-Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault, 1924

Kadr z filmu »Pies andaluzyjski« Luisa Buñuela i Salvadora Dalí, 1928-1929

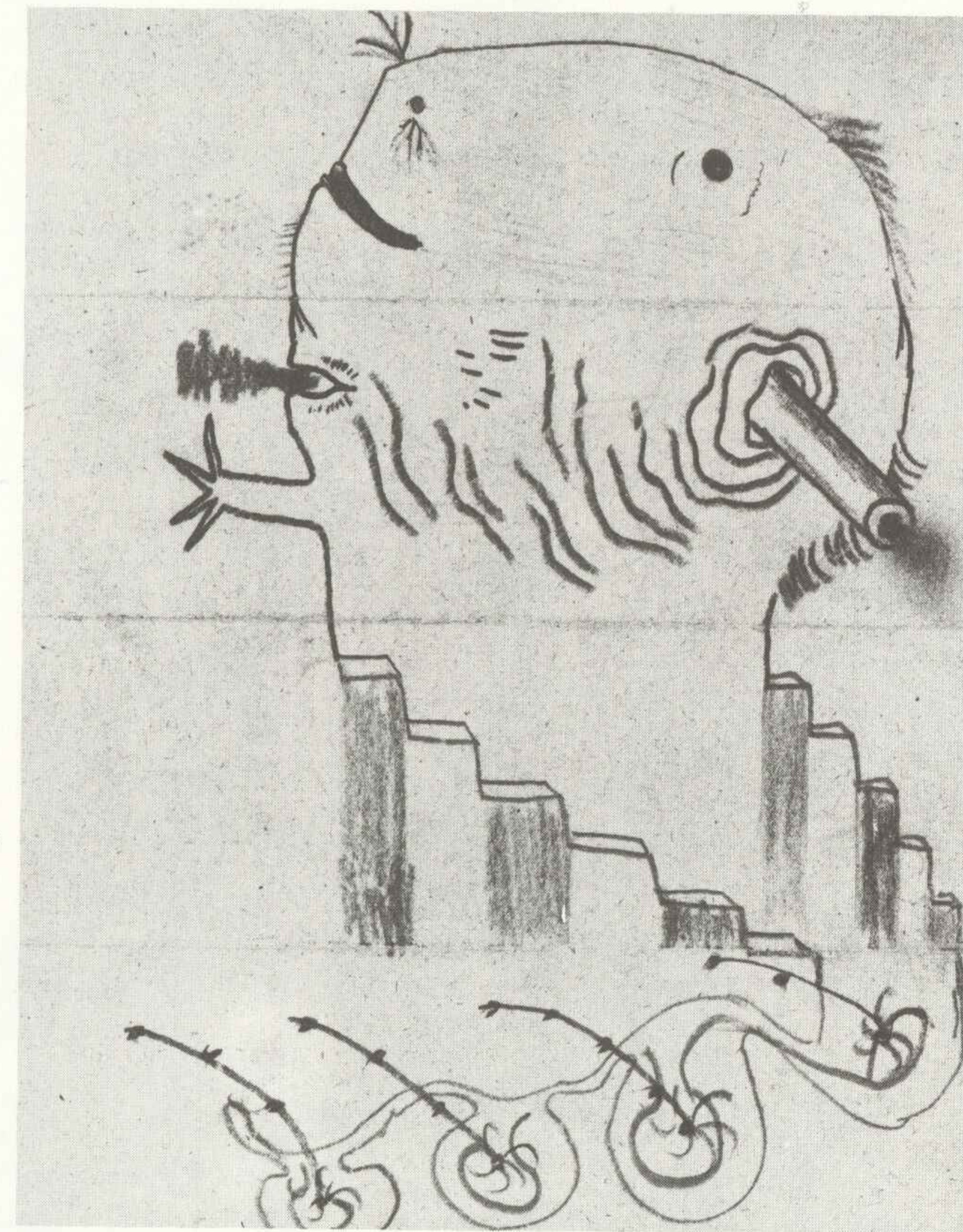
dzieciństwo najbardziej zbliża się do »prawdziwego życia«; dzieciństwo, poza którym człowiekowi pozostaje już tylko prawo swobodnego poruszania się, no i kilka bezpłatnych wejściówek; dzieciństwo, w którym się wszystko jednak składało na to, aby skutecznie i bez ryzyka być panem siebie. Wydaje się, że surrealizm przywraca tę szansę. To tak jakby się jeszcze ciągle szukało zbawienia albo zguby. W mroku się czai bezcenna groza. Chwała Bogu, to jeszcze tylko Czyściec. Trzęsąc się ze strachu przechodzimy przez coś, co okultyści nazywają niebezpiecznymi krajobrazami. Każdym stąpieniem budzę czyhające potwory; nie mają jeszcze wyraźnie złych zamiarów wobec mojej osoby i nie jestem jeszcze zgubiony, skoro się ich boję. Oto »słonie o kobiecych głowach i latające lwy«, które Soupault i ja niedawno baliśmy się spotkać, oto »rozpuszczalna ryba«, która mnie jeszcze trochę przeraża. Rozpuszczalna ryba, czy to nie ja jestem rozpuszczalną rybą, urodziłem się pod znakiem Ryb, a człowiek jest rozpuszczalny w swojej myśli! Fauna i flora surrealizmu są wstydlive. (...)

»Manifeste du surréalisme«, 1924, Wyd. pol. *Surrealism* (antologia, wybrał i przełożył A. Ważyk), Warszawa 1973

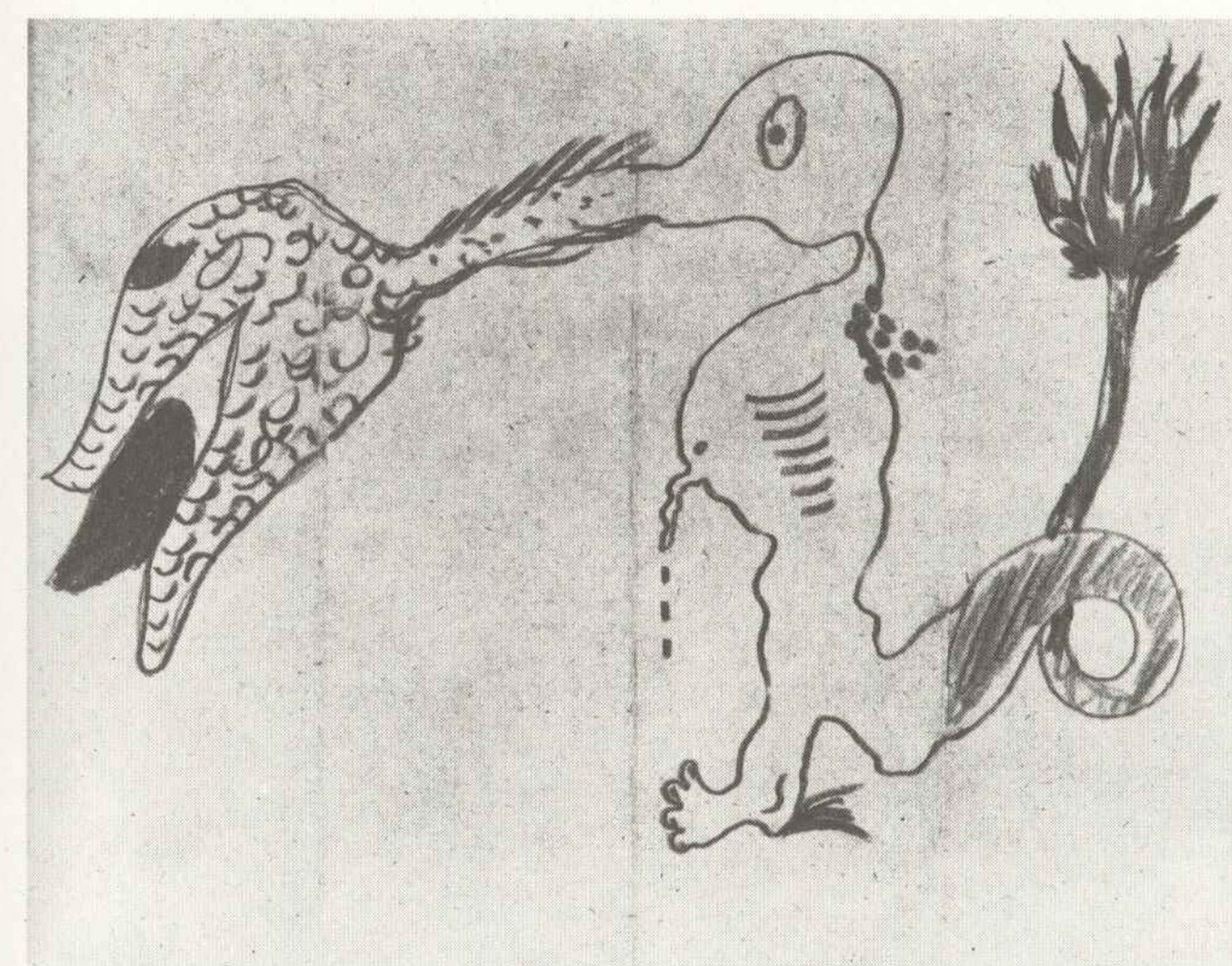
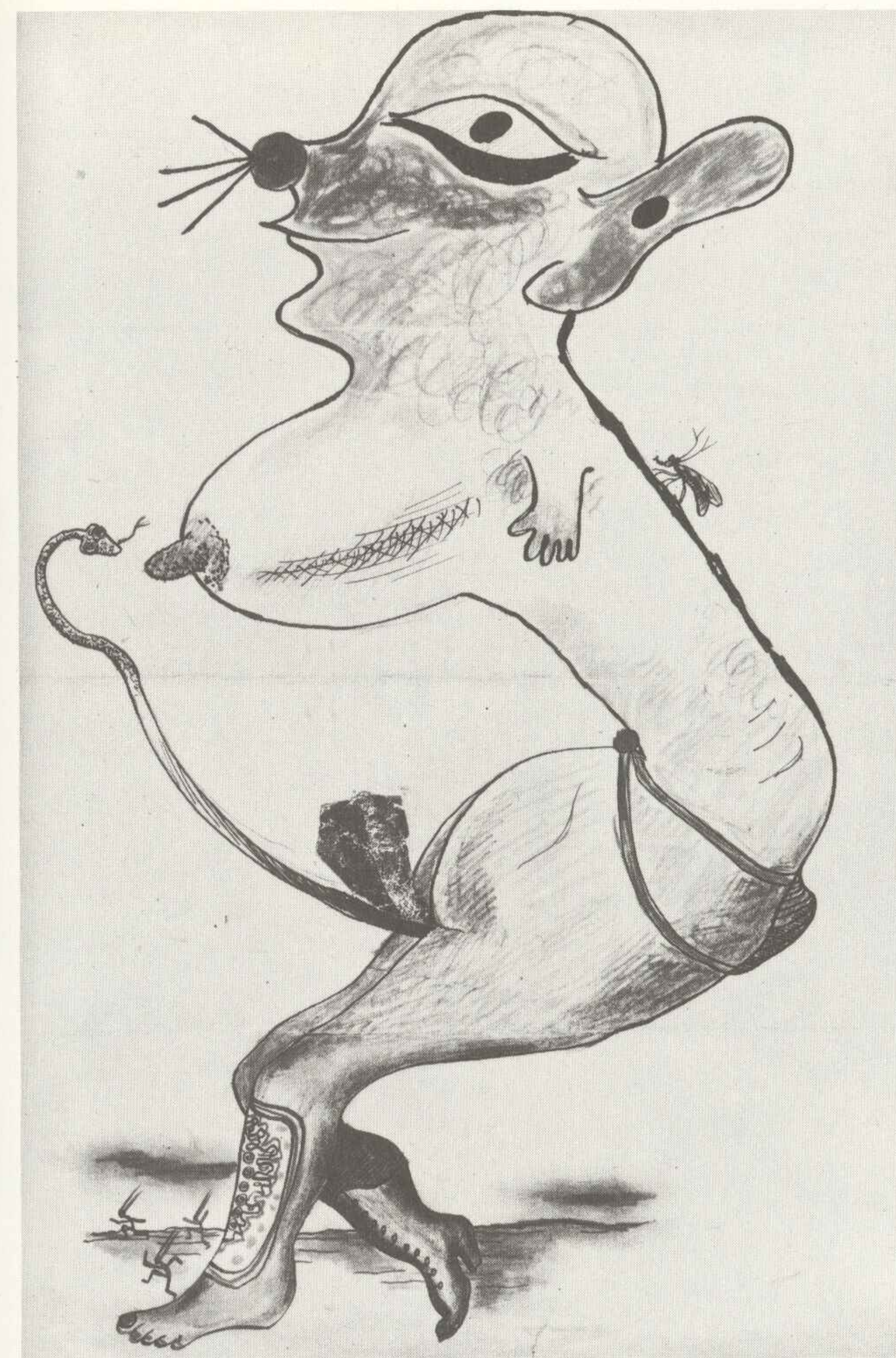
André Breton Surrealizm i malarstwo

Oko istnieje w stanie dzikim. Cuda ziemi na wysokości trzydziestu metrów, cuda morskie na głębokości trzydziestu metrów mają za świadka surowe oko, które wszystkie barwy sprowadza do tęczy. Oko kieruje konwencjonalną wymianą sygnałów, której wymaga nawigacja umysłu, tak się przynajmniej wydaje. Ale kto ustali skalę widzenia? Są rzeczy, które widziałem już nie jeden raz, i rzeczy, o których mi wiadomo, że inni je tyleż razy widzieli, są rzeczy, które chyba łatwo poznam, czy mi na tym zależy, czy nie zależy, na przykład fasada paryskiej Opery, albo koń, albo horyzont; jest to, co widuję bardzo rzadko i co nie zawsze wolę zapomnieć albo też zapamiętać, zależnie od wypadku; to, co daremnie oglądam, a czego nie śmiem zobaczyć, to jedyne, co kocham (i w obecności czego przestają również widzieć wszystko inne), to, co inni widzieli, o czym mówią, że widzieli, i co im się udaje przez sugestię albo się nie udaje i mnie ukazać; jest również to, co widzę inaczej, niż widzą to wszyscy inni, i nawet to, co zaczynam widzieć, a co nie jest widzialne. To nie wszystko.

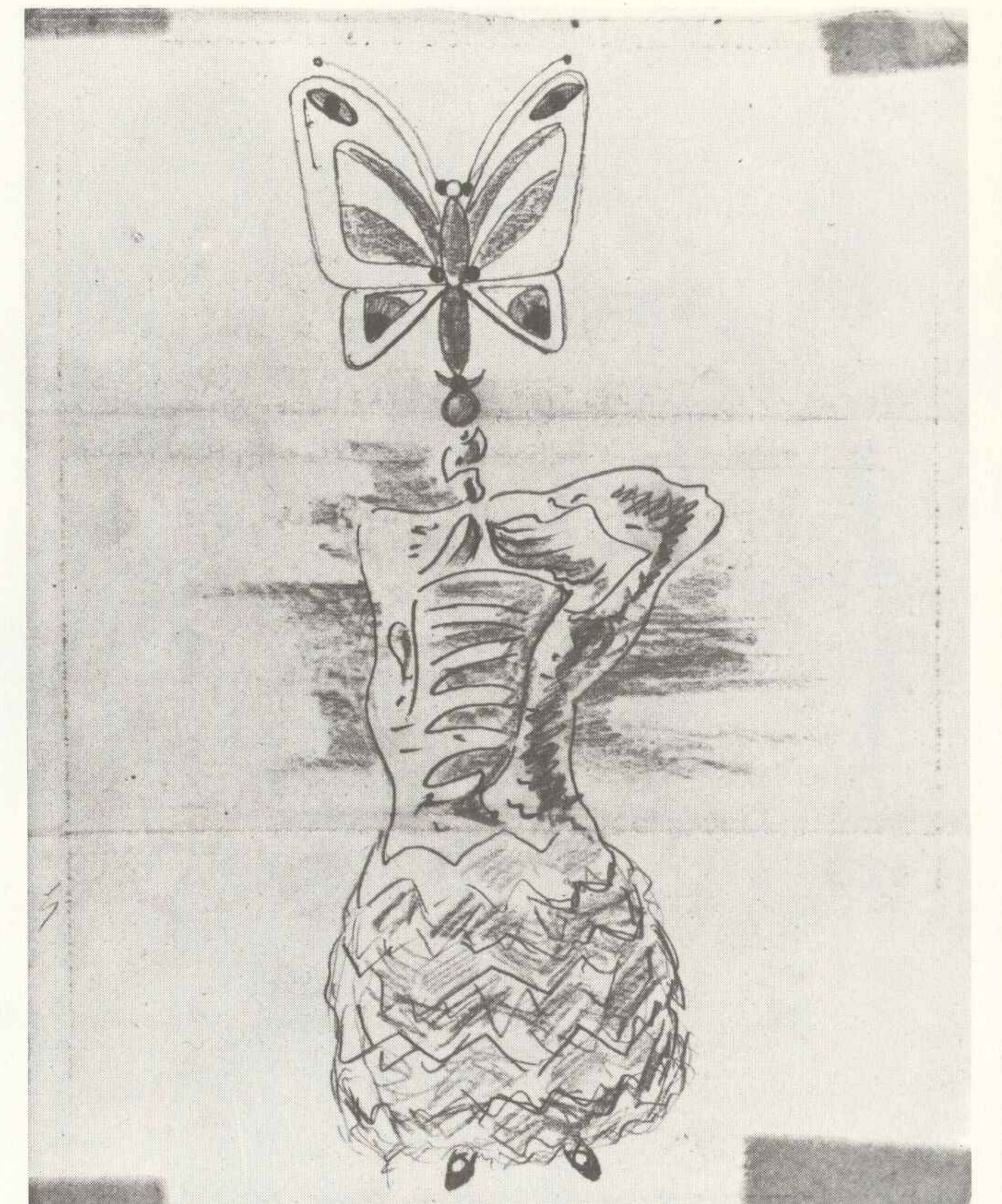
Tym różnym szczeblom doznań odpowiadają dość dokładne i dość odrębne realizacje duchowe, tak że śmiało mogę przypisać wypowiedzi plastycznej wartości, której nie przestanę odmawiać wypowiedzi muzycznej, jako dogłębnie mglistej. W istocie obrazy słuchowe ustępują obrazom wzrokowym nie tylko pod względem czystości, ale i ścisłości, i choćby się to nie spodobało kilku melomanom, niczym nie umacniają wyobrażenia o wielkości człowieka. Niech więc orkiestra dalej pogrąża się w mroku i niech mi wolno będzie, mnie, który szukam jeszcze czegoś na świecie, niechaj mi wolno będzie z oczami otwartymi, z oczami zamkniętymi – jest teraz jasny dzień – pozostać w mojej cichej kontemplacji. (...) Zacieśniona koncepcja imitacji, wyznaczona jako cel dla sztuki, tkwi u źródła poważnych nieporozumień, które ciągną się aż do naszych czasów. Przyjmując na wiarę, że człowiek potrafi jedynie z większym lub mniejszym powodzeniem odtwarzać obraz, który go przejmie, malarze okazali się zbyt ugodowi w wyborze modeli. Błąd polegał na uznaniu, że model trzeba brać ze świata zewnętrznego i że tylko stamtąd można go brać. To prawda, że wrażliwość ludzka może nadać przedmiotowi o najbardziej pospolitym wyglądzie całkiem nieprzewidzianą dystynkcję; niemniej jest



Cadavre exquis, rysunek zespołowy, 17 maja 1927
Cadavre exquis, rysunek zespołowy, 7 marca 1927



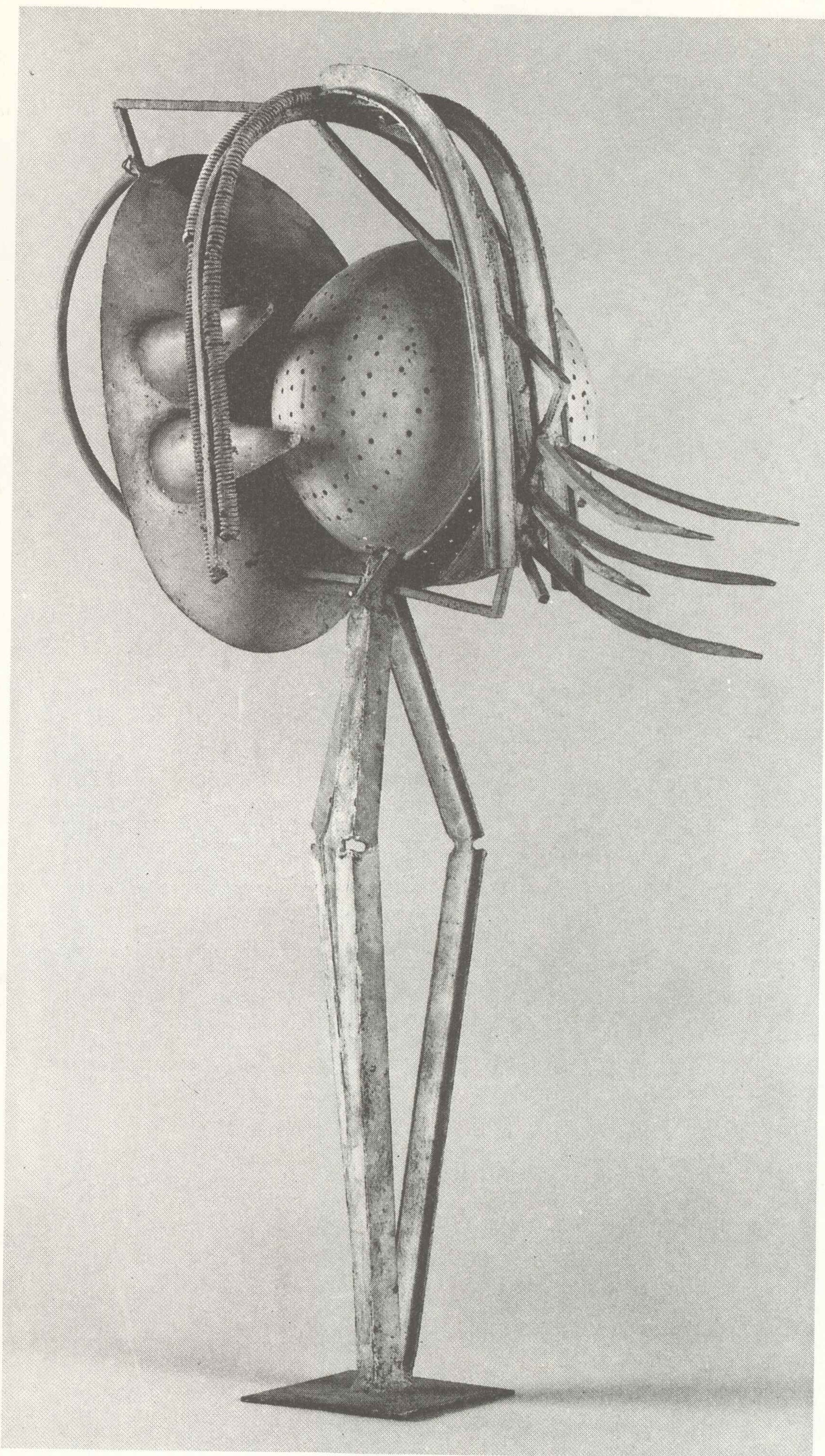
Cadavre exquis, rysunek zespołowy, b.d.
Cadavre exquis, rysunek zespołowy, 7 marca 1927



prawdą, że nędzny robią użytek z magicznej władzy tworzenia kształtów, jaka im została użyczona, ci, którzy ją przeznaczają na konserwację i umocnienie czegoś co istniałoby bez nich. Jest w tym jakaś niewybaczalna abdykacja. W każdym razie niepodobna w obecnym stanie myśli, zwłaszcza kiedy charakter świata zewnętrznego wydaje się coraz bardziej podejrzany, zgodzić się na tego rodzaju ofiarę. Jeśli dzieło plastyczne ma odpowiadać potrzebie całkowitej rewizji realnych wartości, co do której wszystkie umysły są dzisiaj zgodne, to albo przeistoczy się w model czysto wewnętrzny, albo go nie będzie. (...)

»Surréalisme et la peinture«, 1928. Wyd. pol. *Surrealism* (antologia, wybrał i przełożył A. Ważyk), Warszawa 1973

Cadavre exquis, 18 marca 1927



Pablo Picasso, Głowa kobiety, 1929-30



Pablo Picasso Wypowiedzi

Wiemy już teraz, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala zbliżyć się do prawdy, przynajmniej do tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna. Artysta winien pochwycić sposób przekonania publiczności o pełnej prawdzie swoich kłamstw. Nie bardzo rozumiem wagę, jaką przywiązuje się do słowa poszukiwania. Nie wierzę, żeby to cokolwiek znaczyło. Nikt nie może być zainteresowany w śledzeniu człowieka, który ze wzrokiem wbitym w ziemię patrzy, czy aby los nie podrzucił na jego drodze portfela. To ten, który coś znajduje, cokolwiek by to było, nawet wtedy, gdy nie miał intencji szukania, przyciąga w końcu naszą ciekawość, a nawet podziw. Usiłuję malować to, co znalazłem, a nie to, czego szukam. W sztuce intencja liczy się mało. Przysłowie hiszpańskie mówi: »Miłości dowodzi się czynami, a nie racjami«. Idea poszukiwań często wtrącała sztukę w abstrakcję. W tym leży być może największy błąd sztuki nowoczesnej. Duch poszukiwań zatruł tych, którzy nie zrozumieli całej pozytywnej strony sztuki nowoczesnej i chcą malować to, co jest niewidzialne i niemalarskie.

(...) Mówi się o naturalizmie jako przedstawieniu sztuki nowoczesnej. Czy ktokolwiek kiedy widział dzieło naturalne? Natura i sztuka to dwie rzeczy całkowicie różne i nie można ich przypisywać jednemu przedmiotowi.

Sztuka pozwala nam wyrażać koncepcję tego, czego natura nie reprezentuje w formach absolutnych. Od prymitywów, których dzieła są od natury tak bardzo odległe, aż po artystów takich, jak David, Ingres i nawet Bouguereau, wiadano zawsze, malując z natury, że sztuka jest sztuką, nie naturą. A z punktu widzenia sztuki nie ma form konkretnych lub abstrakcyjnych, są tylko tłumaczenia mniej lub więcej konwencjonalne. Kłamstwa ta są niezbędne, żeby zachować naszą myśl, to one pozwalają nam wytworzyć sobie estetyczny punkt widzenia wobec życia.

(...) Kubizm nie różni się niczym od zwyczajowych szkół malarskich. Te same zasady i te same elementy wspólne są wszystkim. Fakt, że kubizm długo był nie rozumiany i że jeszcze teraz ludzie nic z niego nie pojmują, nie świadczy o jego bezwartościowości. Fakt, że nie czytam po niemiecku, że książka niemiecka to dla mnie coś czarnego na białym, nie dowodzi, że język niemiecki nie istnieje, i na myśl by mi nie przyszło ganić z tego powodu autora zamiast samego siebie.

Kubizm nie jest zarodkiem albo sztuką w ciąży, lecz stadium form pierwotnych, i formy te, zrealizowane, mają prawo do własnej egzystencji. Jeżeli kubizm jest w stadium przejściowym, to nowa forma kubizmu wyjdzie z niego samego. Tłumaczono kubizm przez matematykę, geometrię, psychoanalizę itp. To czysta literatura. Kubizm ma swoje cele plastyczne. Widzimy w nim jedynie środek wyrażania tego, co dostrzegają nasze oczy i umysł wraz ze wszystkimi możliwościami, jakie zawierają się we własnych jakościach rysunku i koloru. To właśnie stało się dla nas źródłem nieoczekiwanych przyjemności, odkryć.

(...) Zdumiewa mnie używanie i nadużywanie słowa: ewolucja. Ja nie ewoluuję, ja jestem. W sztuce nie ma ani przeszłości ani przyszłości. Sztuka, która nie istnieje w teraźniejszości, nie zaistnieje nigdy. Sztuka Greków czy Egipcjan nie należy do przeszłości; są oni bardziej żywi dziś

Pablo Picasso, Pracownia modystki, 1925

niż kiedykolwiek. Zmiana to nie znaczy ewolucja. Jeżeli jakiś artysta zmienia swój sposób wyrażania, to znaczy, że zmienił on swój sposób myślenia, co zawsze wolno człowiekowi, nawet jeśli jest artystą.

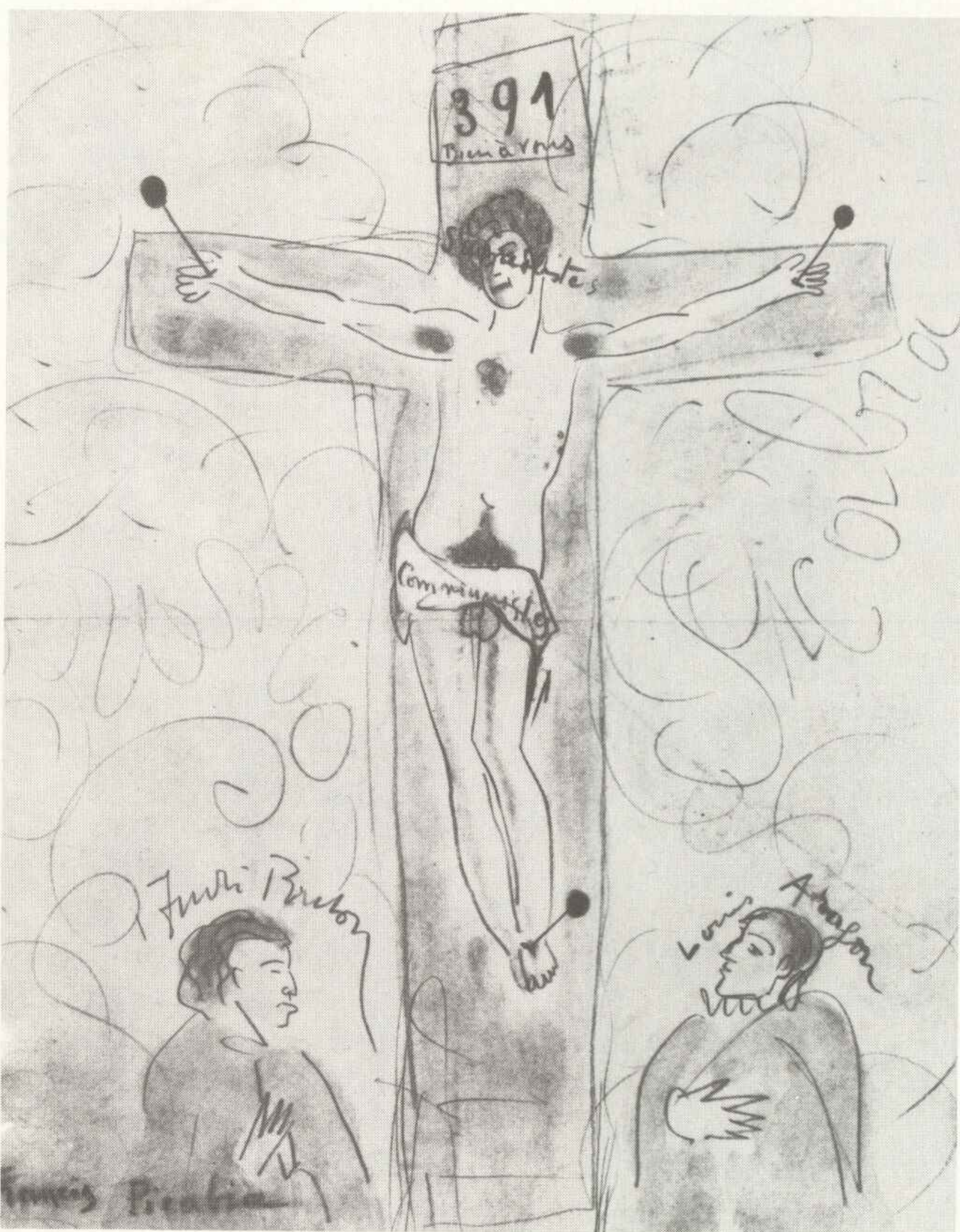
Malowałem zawsze dla swojego czasu. Nie obchodził mnie nigdy duch poszukiwań. To, co widzę, wyrażam, czasami na różne sposoby. Nie sądzę ani nie eksperymentuję. Gdy mam coś do powiedzenia, mówię to tak, jak uważam, że powinno być powiedziane. Nie ma sztuki przejściowej. Są tylko artyści lepsi lub gorsi.

(...) Już Panu mówiłem, że nie mogę nic więcej powiedzieć o »sztuce murzyńskiej«. W poprzedniej ankiecie odpowiedział Pan za mnie: »Sztuka murzyńska – nie znam«. Po prostu stało się to dla mnie zbyt powszednie; rzeźby murzyńskie, których u mnie wszędzie pełno, są raczej świadkami aniżeli przykładami. Lubilem piękne jarmarczne obrazy, główki fryzjerskie i lalki modystek. Rzeczy ciekawe i czarujące podobają mi się stale.

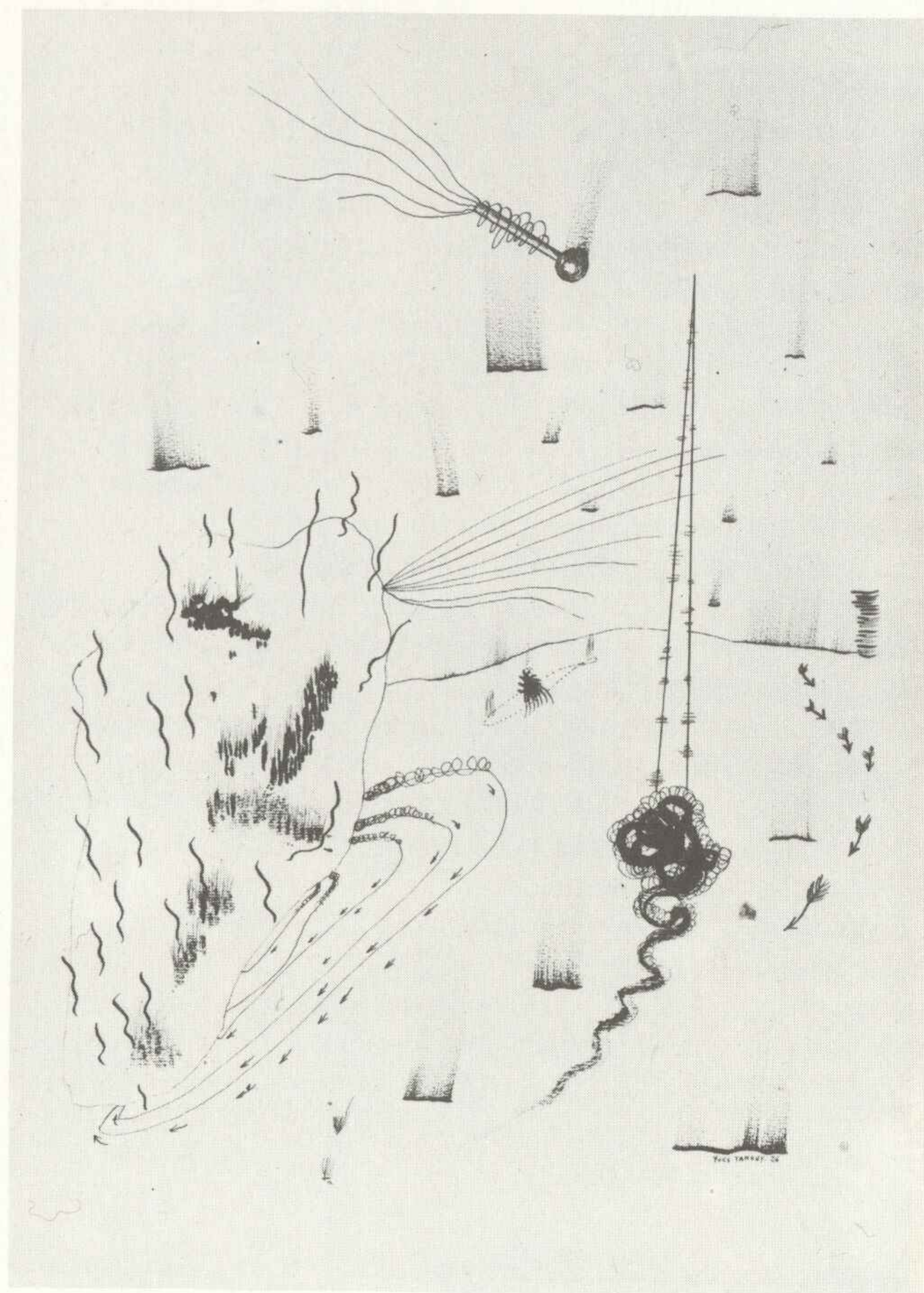
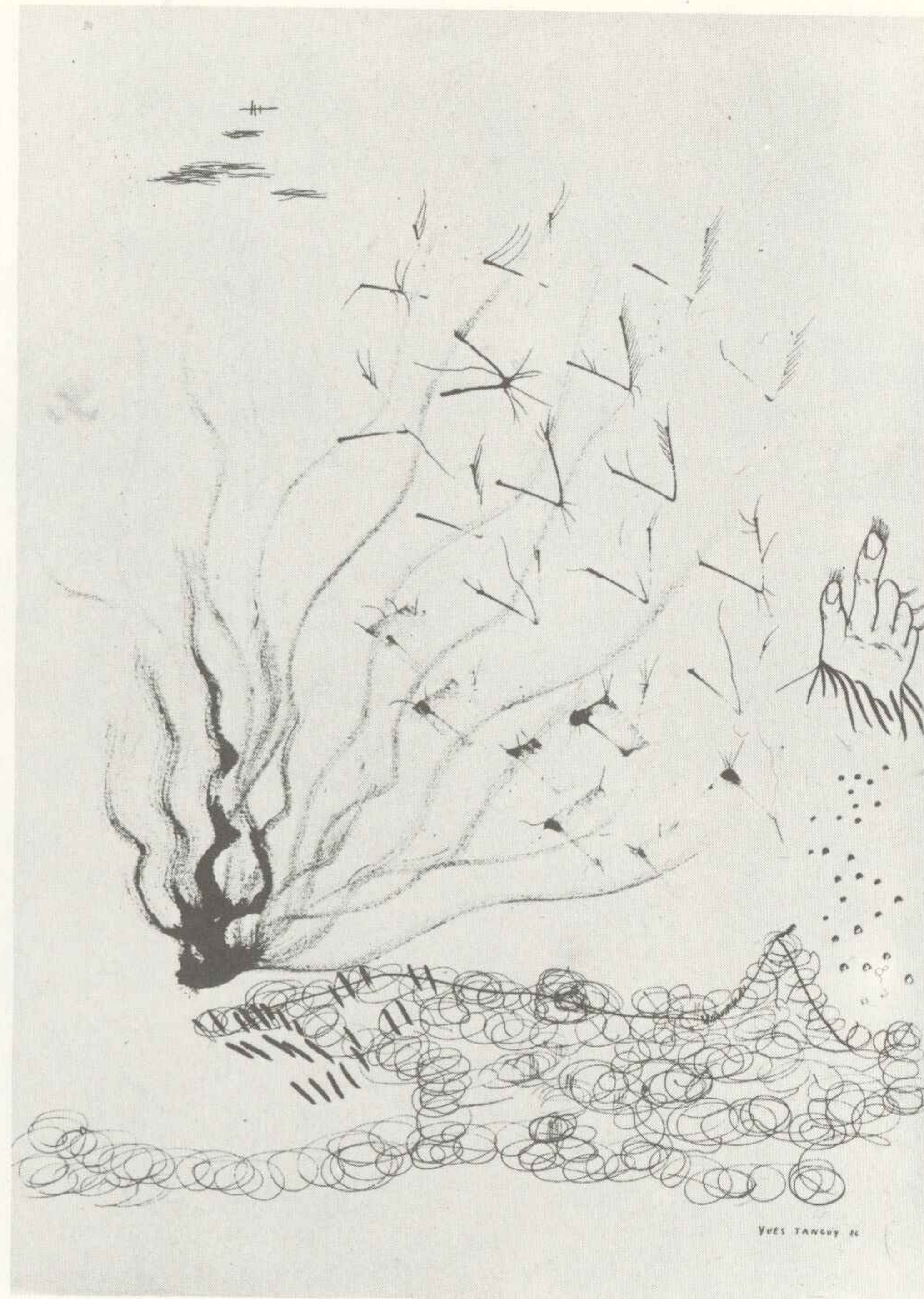
(...) W literaturze znani są Panu pisarze odpowiedzialni za nowy stan umysłów, za nowe myślenie. Najostroźniejsi nawet nie odważają się już pisać »Wenus, córka gorzkiej fali«, a »wargi z koralu« mają wygląd postarzały i wyświechtany nie do zniesienia. Inspiratorzy i zarazem inspirujący się kubizmem – Max Jacob, Apollinaire, Salmon – dążyli do tej precyzji formy zrodzonej z jasności myśli, która określa nową postawę w stosunku do języka.

Wg wypowiedzi artystów, zebranych przez F. Felsa. *Les Nouvelles Littéraires*, nr 32. 1923

tłum. M. Porebski



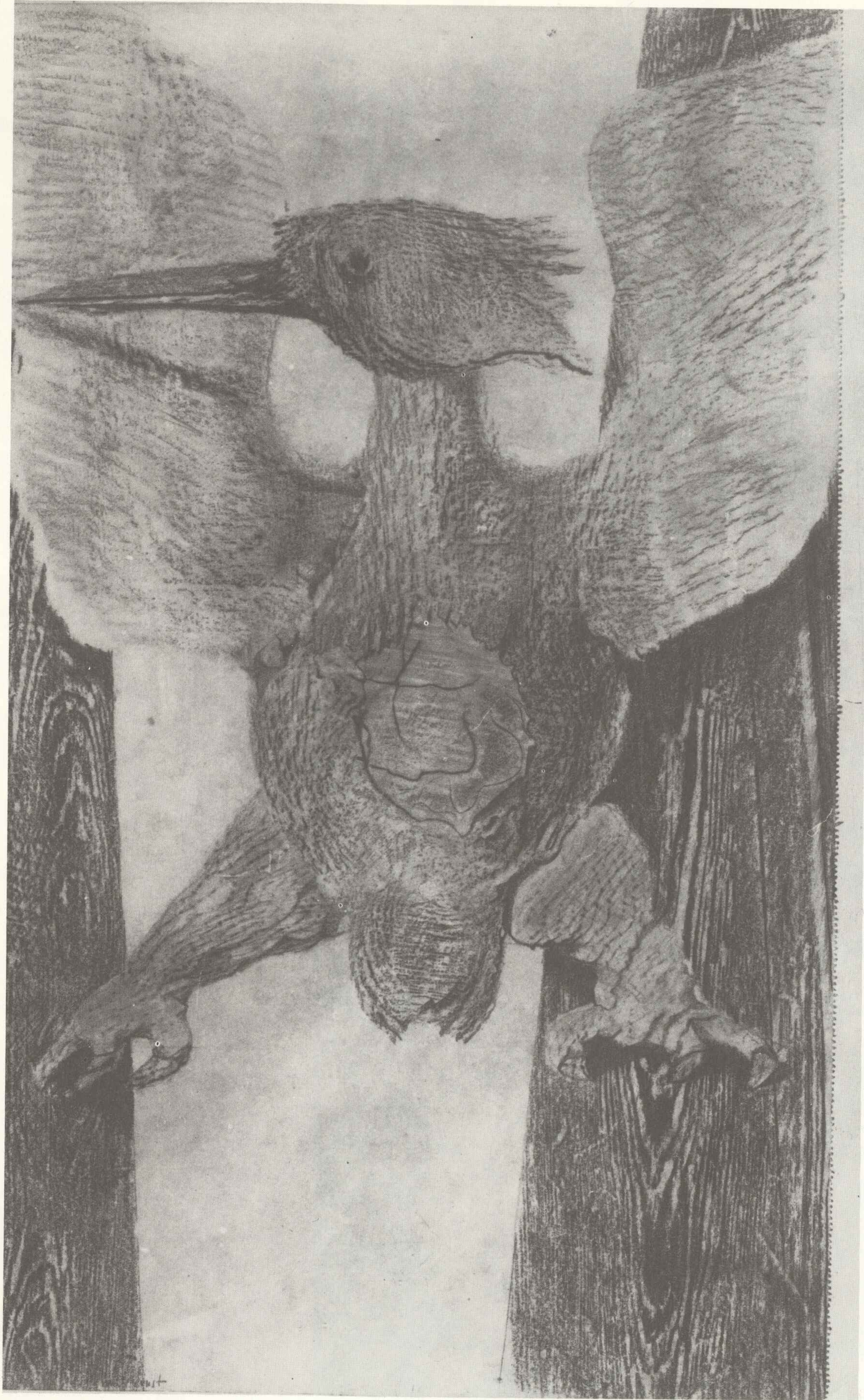
Francis Picabia, Surrealism ukrzyżowany, 1924-1925



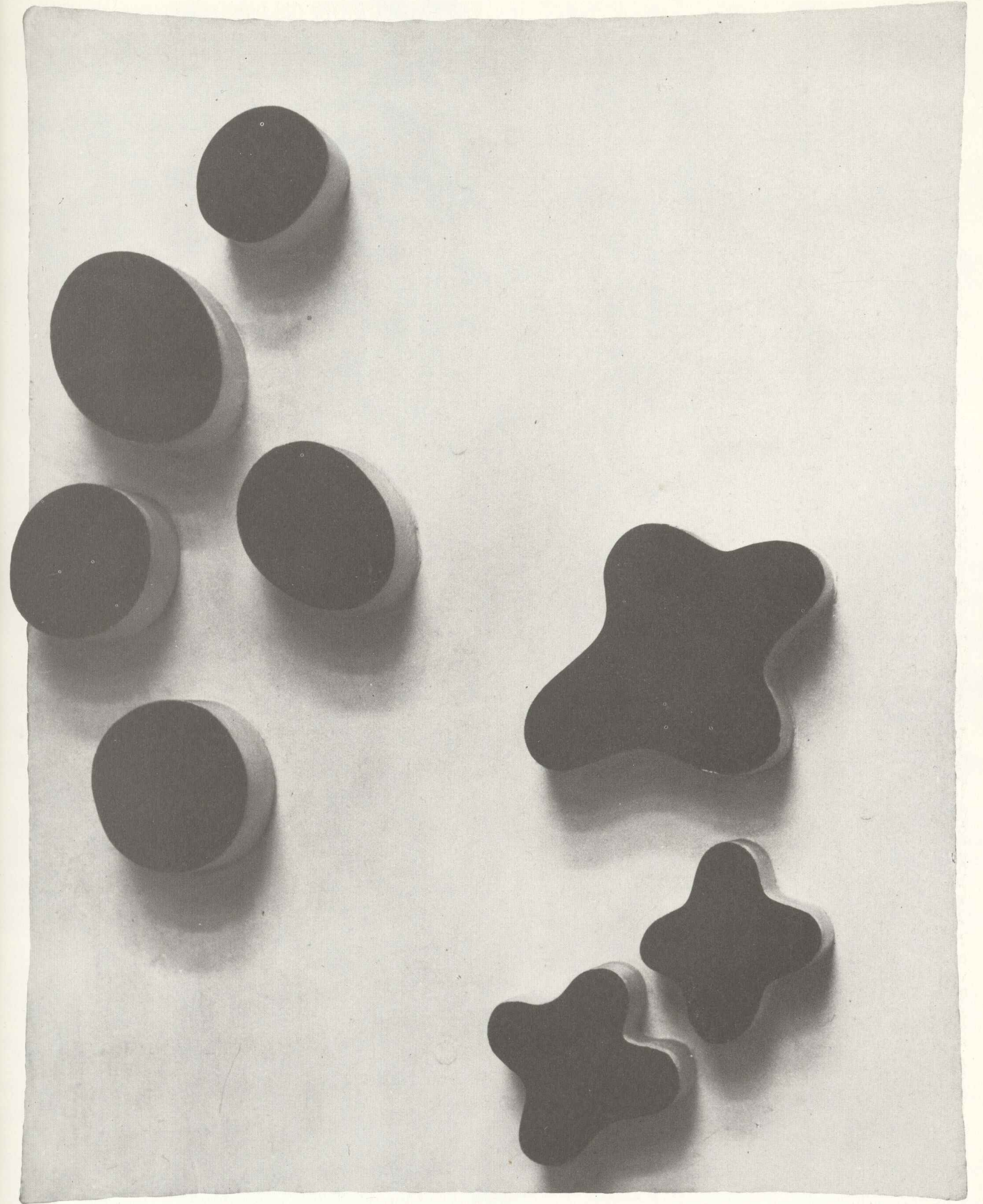
Yves Tanguy, Bez tytułu, 1926
Yves Tanguy, Bez tytułu, 1926



Yves Tanguy, Bez tytułu, 1926

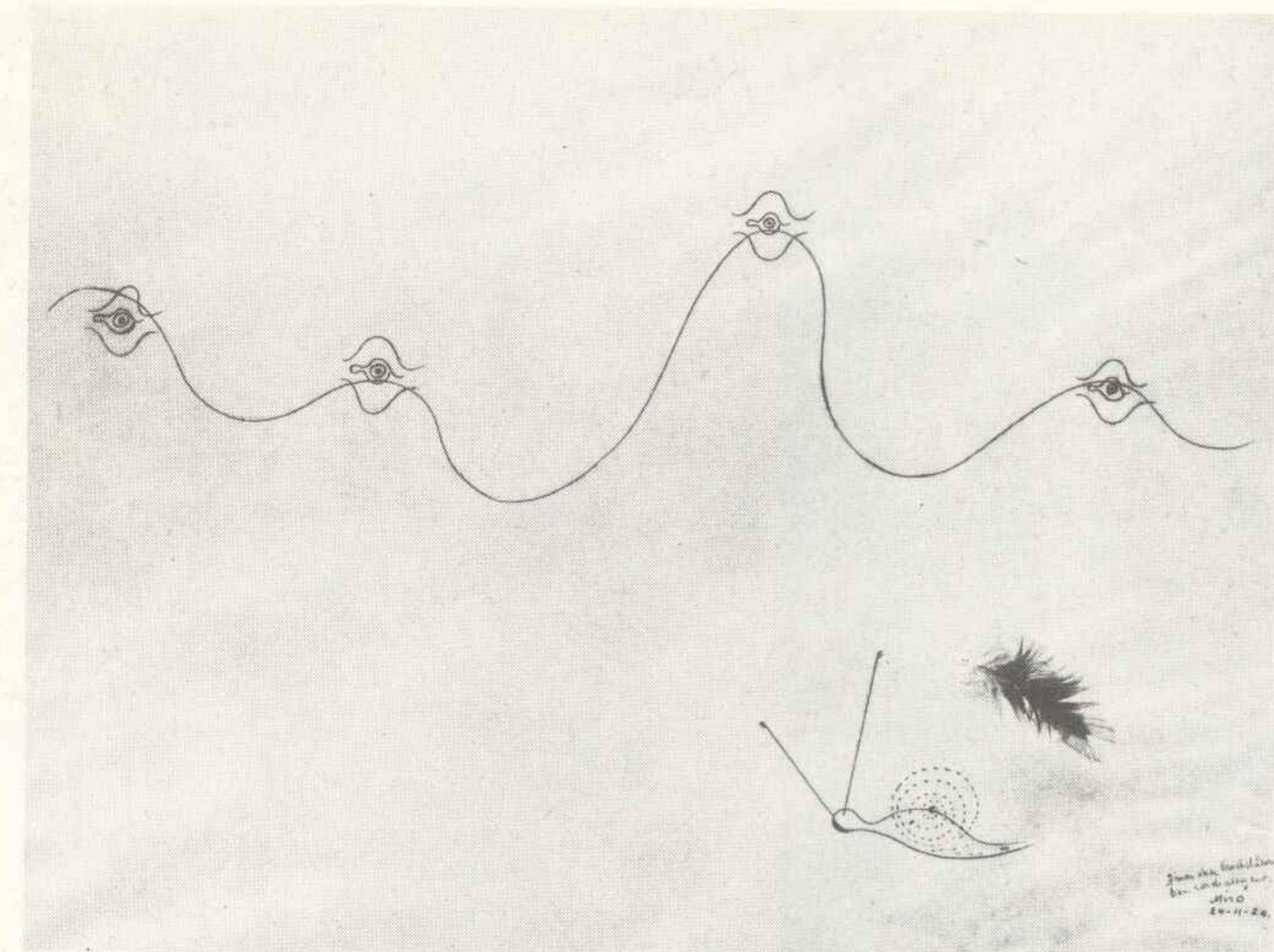


Max Ernst, Początek wahadla, 1925



Jean Arp, Konfiguracja, 1931

1925



**Paul Eluard
Joan Miró**

Słońce tupu, więźniu mojej głowy
Odejmij wzgórze, odejmij las,
Niebo będzie piękniejsze niż kiedykolwiek

Łątki winogron
Nadają mu precyzyjne kształty,
Które jednym gestem rozwiewam

Obłoki pierwszego dnia
Niewzruszone, niczym nieusprawiedliwione
Wasze ziarno płonie
W słomianym ogniu moich spojrzeń

By, na koniec, przykryć się świtem
Niebo będzie musiało być czystsze od nocy

1926

tłum. J. Lisowski



**Paul Eluard
Man Ray**

Burza opadającej sukni
Potem zwykłe ciało bez obłoków
Tak mi opowiedz pani o swoich wdziękach
Ty która miałaś swój udział w szczęściu
I nieraz płaczesz nad smutnym losem człowieka
co dał ci tyle radości

Nie masz ochoty rezonować
Nie potrafiłaś uformować mężczyzny
Aby nie kochać w nim kogoś innego

W morskich przestrzeniach ciała które uwalnia
się od ubrania

Do sutki zmierzchu podobne
Oko układa niedbale wydmy w łańcuch
Gdzie gołe ręce w szponach wodotrysków
Ślad od gołego czoła blade policzki pod rzęsami
horyzontu

Łza błyskająca zaręczona z przeszłością
Trzeba nam wiedzieć że światło było płodne
Dziecinne jaskółki biorą ziemię za niebo

Ciemnia gdzie chłód przenika wszystkie kamienie
Nie mów że nic się nie boisz
Twoje spojrzenie na wysokości mojego barku
Jesteś za piękna na głoszenie cnoty

W ciemni gdzie zboże
Samo się rodzi z łakomstwa

Nie ruszaj się
Jesteś sama

tłum. A. Ważyk



Kawiarnia »Les Deux Magots« fot. Willy Ronis

9 listopada 1947 Aimé Maeght, już wówczas uważany za jednego z najaktywniejszych właścicieli galerii paryskich okresu powojennego, w liście do Fredericka Kiesslera, współautora koncepcji wystawy surrealizmu w Galerie Maeght, zwrócił się do niego z prośbą o zdobycie dla swej rodziny mąki i cukru. Trudno dziś sobie wyobrazić, jakich trudności narażało codzienne życie w owym 1947 roku. Pozostająca jeszcze w kartkowym systemie zaopatrzenia Francja uwalniała się wówczas z atmosfery niepewności, która nastąpiła po ogromnej euforii, wiążącej się z momentem wyzwolenia Paryża, a potem miała powoli wkraczać w okres zimnej wojny.

Rodzącą się wówczas sztukę, ukształtowaną w latach wojny, odmienną od propozycji lat dwudziestych i trzydziestych, widzimy z perspektywy dnia dzisiejszego jako wyjątkowo silną, bogatą w wyrażnie określone stanowiska, różnorodną i przejmującą, wielkoduszną lub radykalną, jeszcze do dziś podną dla twórczości współczesnej.

Wiadomo, że w okresie okupacji Paryż mógł po części zachować swoją aktywność artystyczną, że ośrodki oporu intelektualnego skupiały się wokół salonów wystawowych i galerii, że ukształtowało się nowe pokolenie artystów, dążące do odnowy duchowej tradycji francuskiej, szukające oparcia w obecności francuskich mistrzów – Bonnard, Matisse'a, Braque'a, Laurensa, oddające zarazem hołd dionizyjskiej i uniwersalnej postaci Picassa, który tworząc w swojej pracowni przy rue des Grands Augustins spełniał wciąż rolę symbolu wolności duchowej i siły twórczej.

Ruch surrealistyczny, nazajutrz po wystawie w *Galerie des Beaux Arts* w 1938 roku, uległ rozproszeniu po Francji i zagranicą, lecz jego diaspora pozostawała wciąż żywa. Niektórzy, jak André Breton, Marcel Duchamp, Wilfredo Lam, André Masson, Max Ernst, Benjamin Péret, po okresie przejściowym spędzonym w Marsylii, odnaleźli się w Ameryce, gdzie mieli odegrać ważną, zapładniającą rolę w formowaniu się abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Inni, jak Victor Brauner, Hans Bellmer, Jean Arp, Francis Picabia, Camille Bryen czy Wols, przebywający wówczas we Francji, dali dowody, iż charakteryzuje ich siła twórcza zdolna wpłynąć na sztukę powojenną. W owym czasie ożywione związki łączyły Belgię i Francję. Jedną z najważniejszych orientacji surrealizmu – zainteresowanie sztuką prymitywną i twórczością psychopatów – dodawała rozmach nowym poszukiwaniom i inspirowała kontakty z naukowcami z Hôpital Sainte-Anne. Znalazły też akceptację takie indywidualności, jak Michaux, a ponadto artyści dalecy od surrealizmu, tacy jak Bissière, Dubuffet, Atlan czy Chassac.

Większość artystów dążyła do odnalezienia się na nowo w zbiorowych przedsięwzięciach, uczestnicząc w tradycyjnych salonach i wystawach urządzanych w galeriach, skupiając się pod bojowymi sztandarami nierzadko zaangażowanych krytyków, jak Léon Degand, Charles Estienne, Pierre Descargues, René Guilly, czy Madelaine Rousseau. Jednakowoż z perspektywy obecnej doby wydaje się, że epoka ta pozostanie przede wszystkim epoką

indywidualności, głęboko naznaczonych przez ciężenie ówczesnych problemów i prądy umysłowe powojennego świata intelektualnego. Rzeczywiście, tacy artyści, jak Fautrier, Dubuffet, Giacometti, Artaud, Balthus, Michaux, Arp, Calder, Lam i Matta, Bram Van Velde, Hartung i Mathieu, Staël – nie licząc »mistrzów« ery przedwojennej, w owym czasie imponująco twórczych – potwierdzają swymi wybitnymi dziełami aktywną jedność z wielkimi pisarzami, zapraszani, by dać temu świadectwo przez pisanie wstępów do katalogów wystaw i podejmowanie wspólnych publikacji. André Malraux, Jean Paulhan, René Char, Francis Ponge, Marcel Arland, Georges Duthuit, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre i inni znakomici przedstawiciele świata literackiego w ten sposób potwierdzili swoją bezpośrednią więź z rozwojem sztuki okresu powojennego.

Paryż, przygnębiony przez czasy okupacji, a następnie pochłonięty gorączką wyzwolenia, odnalazł się na powrót jakby niezmienny; odrodziło się też życie nocne. Wokół Saint-Germain-des Prés i Montparnasse'u odnajdywał Paryż swych artystów powracających z zaciemnionych uliczek ku światłom małych i wielkich kawiarni, nierzadko otwartych aż do świtu. Czas wydawał się trwać w zawieszaniu, dopiero zmiany gospodarcze lat pięćdziesiątych miały położyć kres temu na pozór romantycznemu obrazowi paryskiego życia artystycznego. To życie organizowało się na nowo na terytoriach, które się nie zmieniły od czasów *Bateau Lavoir*, *La Ruche*, *Impasse Ronsin*.

Jego centrum intelektualnym stała się dzielnica Saint-Germain-des Prés, ośrodek dominującego w tych latach egzystencjalizmu. Przesilenie w kategoriach filozoficznych – od surrealizmu do egzystencjalizmu – oznaczało dla malarstwa i rzeźby ważną zmianę. Podjęcie problematyki osamotnienia, wrażliwość na ból, wyraziły się dziełami, w których akt malowania stawał się wyrazem zmagania się z wizją swojej własnej osoby, swego wewnętrznego życia, alienacji, jakiej wydaje się być poddany artysta. Stąd wzrost zainteresowania elementarną, uogólnioną »figurą«, jak to ma miejsce n.p. w dziele Giacomettiego, a w niedługim czasie pojawienie się »abstrakcji lirycznej«, która miała być echem wewnętrznego temperamentu, niepokoju, poczucia niepewności, co znalazło najpełniejszy wyraz w twórczości Wolsa, de Staëla, Fautriera, zanim nie przerodziło się w latach późniejszych w niemal obowiązującą powszechnie manierę.

Z drugiej strony doświadczenia wojenne i popularność lewicy przyczyniły się do wzrostu zainteresowania sztuką realistyczną, o której sądzono, że powinna ułatwić człowiekowi lepsze zrozumienie problemów współczesności.

Salon Jesienny, który uświetnił wyzwolenie Francji – według słów André Lhote'a – »potwierdzeniem prawdy, że mimo przeżytego ucisku wielkie malarstwo francuskie pozostało żywe i żarliwe« (*Les Lettres Françaises*, 16.IX.1944) – miał stać się wkrótce miejscem, gdzie do głosu doszła francuska propozycja realizmu socjalistycznego, co nadało od razu ton dyskusjom ideologicznym okresu powojennego. W roku 1947



André Fougeron wystawia tam płótno »Włoszki na targu«, a w roku następnym »Paryżanki na targu« – oba obrazy utrzymane w znanej konwencji stylistycznej, ukazujące sceny z życia codziennego. Odtąd Salon Jesienny jest przez kilka lat widownią polemik podtrzymywanych przez walczącą sztukę lewicy, podobnie, jak *Salon des moins de trente ans* i *Salon des Tuileries*. W owym czasie *Salon des Indépendants* stanowi jedynie przegląd drugorzędnych artystów. Pozostałe salony dążą do przyciągnięcia młodych, którzy nie znajdują gdzie indziej możliwości wystawiania. *Salon des Surindépendants* w większości skupia surrealistów, zaś *Salon de Mai*, popierany przez kustoszy z muzeów i wysokich funkcjonariuszy instytucji kulturalnych, wystawia artystów, pozostających w połowie drogi między kubizmem i fowizmem.

Z zamierzenia abstrakcyjny charakter ma twórczość artystów uczestniczących w *Salon des Réalités Nouvelles*, otwartym 19 lipca 1946, który swym programem nawiązywał do przedwojennych wystaw grupy *Abstraction-Création* i grupy *Renaissance Plastique*. Szeroko dostępny dla artystów zagranicznych i zbuntowany przeciwko centralizmowi *École de Paris*, salon ten miał się potwierdzić jako jeden z najbardziej wpływowych i żywotnych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Stojący na jego czele Komitet Artystów, poczynając od czasów wiceprezydentury Herbina w 1947 roku, miał podjąć – zgodnie z politycznymi tradycjami konstruktywizmu i z utopijnymi poglądami wyznawców tego kierunku – aktywną działalność na rzecz czynnego uczestnictwa artysty w życiu społecznym.

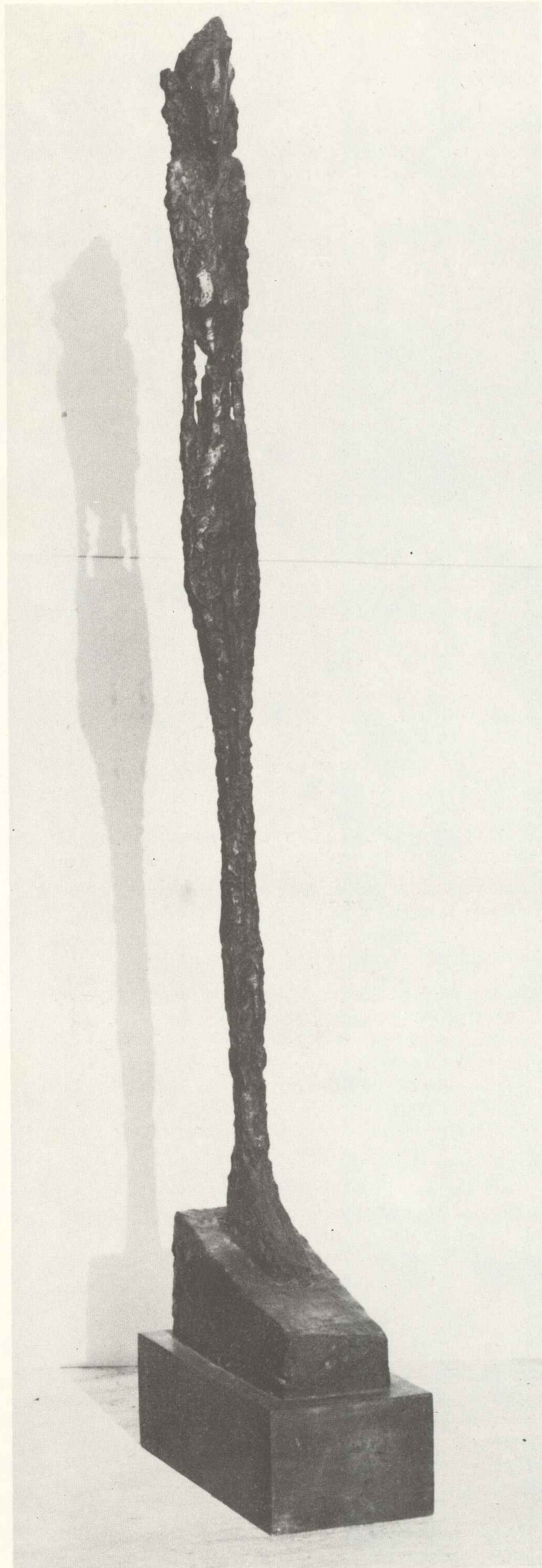
Fernand Léger, Adieu New York, 1946

Natychmiast po wojnie zainicjowały swą działalność liczne galerie sztuki. Już w roku 1945 nowojorski marszand F. Perls telegrafował do pisma *Art Digest*: »no change« – jako jedyny komentarz na temat »Francja artystów i galerii«.

Galerie de France nadal przywiązana do tradycji fowizmu i kubizmu oddawała swe sale »młodym artystom wiernym tradycji francuskiej« (m.in. Estève, Gischia, Pignon, Fougeron). Louis Carré też kroczył podobną drogą przyciągając tak wybitnych artystów, jak Léger, Dufy, Picasso czy Villon. Wkrótce udostępnił on swoją galerię abstrakcjonistom, wystawiali tu Lansky, Hartung, Schneider, Staël.

René Drouin na Placu Vendôme organizował niezapomniane wystawy opracowywane przez tak świetnych doradców, jak Nelly van Doesburg – sztuka konkretna; Henri Pierre Roch – Wols, Michaux; Jean Paulhan – Fautrier, Dubuffet; Breton – Matta, czy Marcel Arland – Bissière.

Szczególnie ważną rolę odegrał Aimé Maeght, przybyły z Południa Francji z dziełami Bonnard i Matisse'a. W swej galerii przy rue Téheran wystawił w maju i czerwcu 1947 Braque'a, a w następnym miesiącu zorganizował wielką powojenną Międzynarodową Wystawę Surrealizmu przy współpracy i według idei Bretona i Duchampa. Wystawa stała się jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń Paryża, trwała kilka miesięcy, przyciągając tłumy zwiedzających, głównie młodzieży. Podobnie jak Louis Carré i René Drouin, Maeght przywiązywał wagę do tego, by jego wystawom towarzyszyły luksusowe publikacje artystów i pisarzy.



Alberto Giacometti, Kobieta (Léoni), 1947

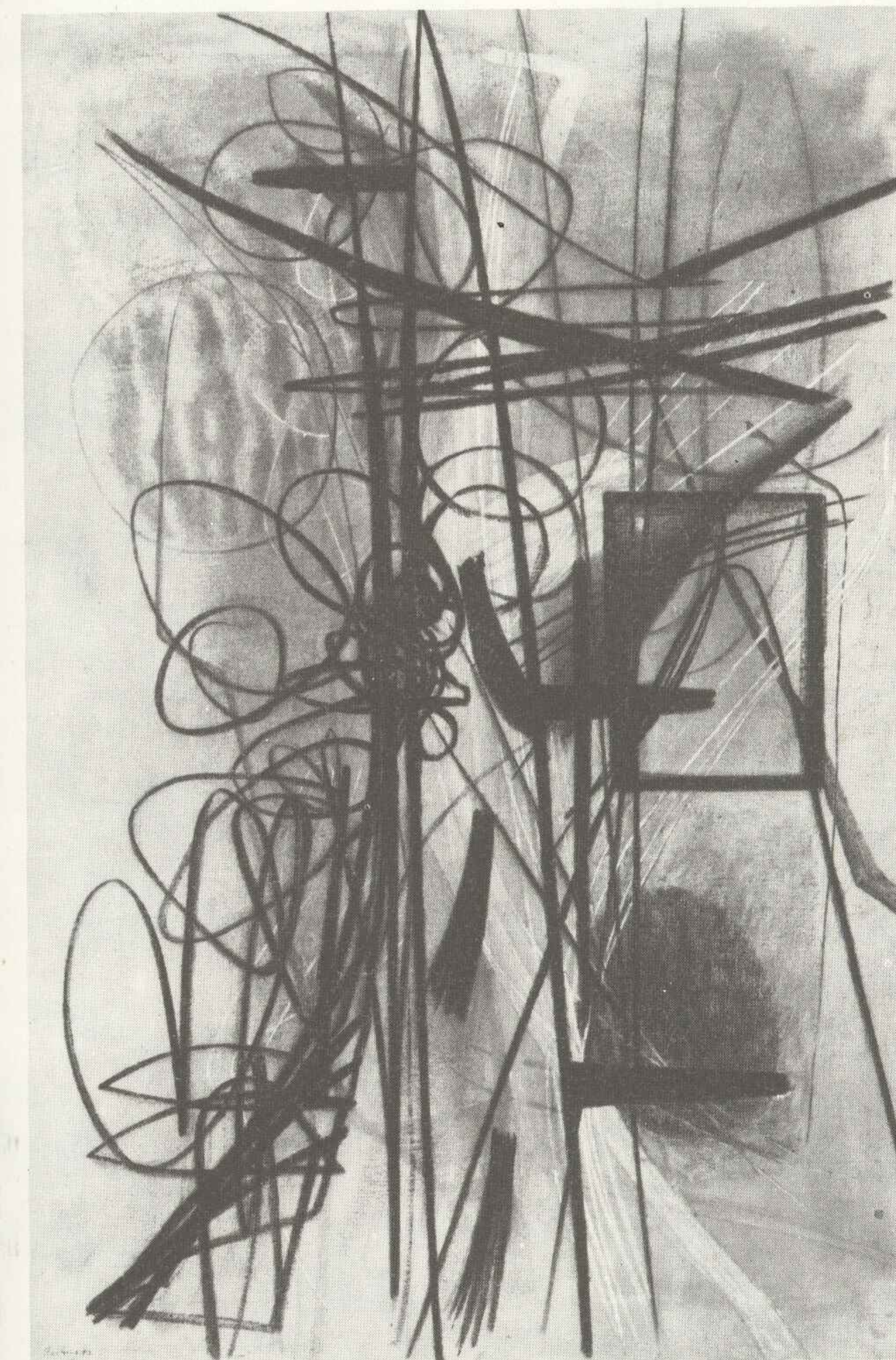
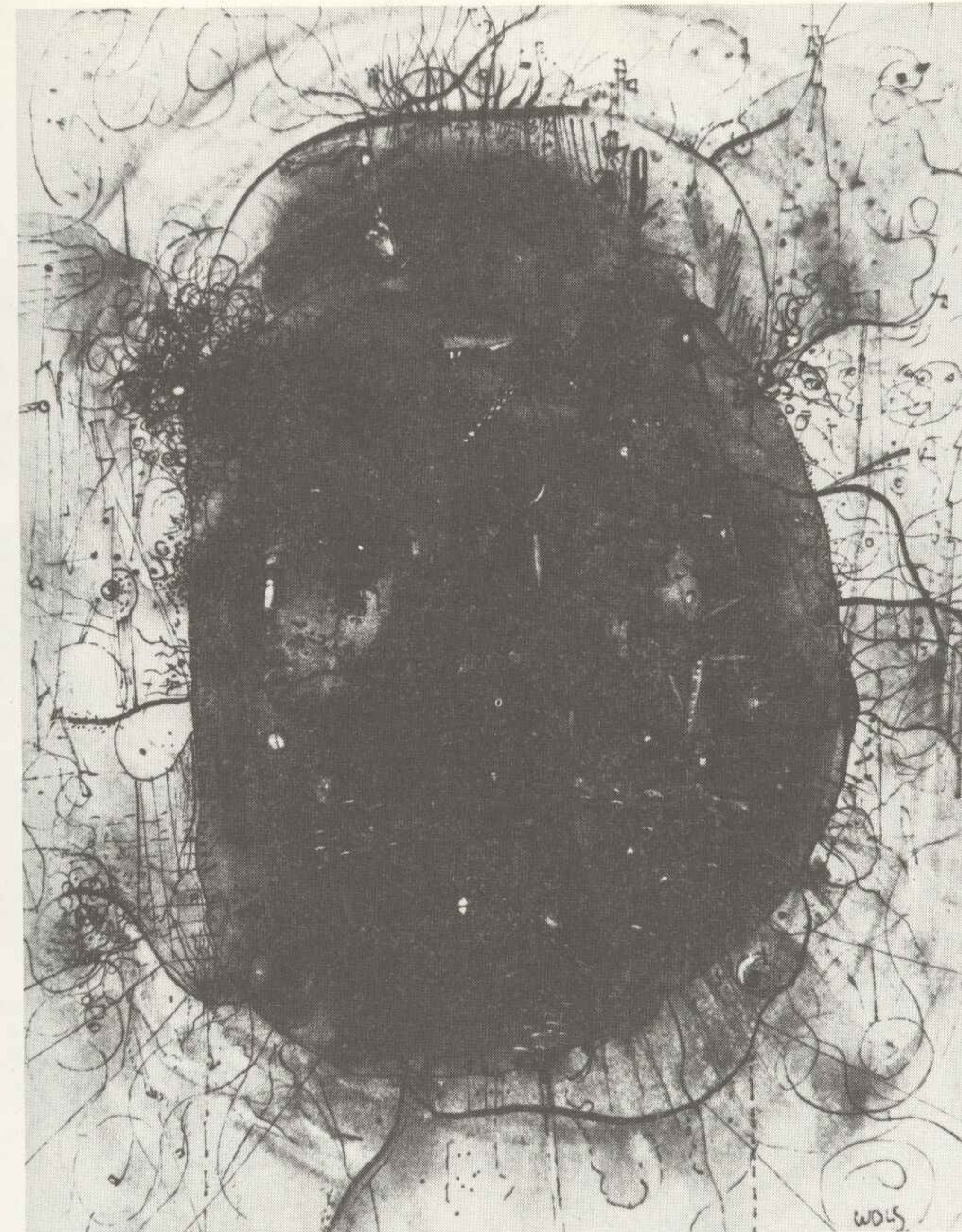
La Maison de la Pensée Française, galeria prowadzona przy rue de l'Élysée przez *Union Nationale des intellectuels* z inspiracji Komunistycznej Partii Francji i Louis Aragona, prezentowała wystawy zaliczające się w tamtym czasie do najpiękniejszych, szczególnie z udziałem Picassa, Matisse'a i Légera.

Małe galerie na prawym brzegu Sekwany już wówczas potwierdziły swoje opcje, które miały pozostać aktualne przez następne dziesięciolecie: Denise René, przez krótki czas pozostająca pod urokiem zjawisk dokonujących się na marginesie surrealizmu, wyraźnie skryształizowała swój wybór, opowiadając się od 1948 na rzecz międzynarodowego konstrukttywizmu, którego rzecznikiem był *Salon des Réalités Nouvelles*. Podobną drogę obrała też Colette Allendy, niegdyś uczennica Gleizes'a, żona René Allendy, słynnego psychoanalityka czynnego w latach międzywojennych; będzie ona od 1946 opowiadać się za nonkonformizmem Picabii, natomiast w maju 1948 wprowadziła do swej galerii Hartunga, Wolsa, Picabie, Stahly'ego, Mathieu, Tapié, Bryena, a następnie zainteresowała się tendencją określaną jako »abstrakcja liryczna«. Colette Allendy w 1948 roku zaprezentowała przy rue de l'Assomption pierwszą wystawę Raymond Hainsa, a w 8 lat później, w lutym 1956, przyczyniła się do odkrycia i promocji »propozycji monochromatycznych« Yves Kleina.

Działalność galerii na lewym brzegu była równie żywa. Christian Zervos, którego siedziba czasopisma *Cahiers d'art* przy rue du Dragon służyła w okresie okupacji za miejsce spotkań pisarzy związanych z Ruchem Oporu, nadal pozostał prawdziwym sumieniem wielkiej przygody sztuki nowoczesnej. Pierre Loeb powrócił w 1945 do swej galerii na rogu rue des Beaux Arts i rue de Seine, demonstrując w 1947 wspaniałą wystawę portretów i rysunków Antonina Artaud, która miała opróżnić ostatnie miesiące życia tego pisarza. Grupę malarzy, skupioną wokół Pierre Loeba tworzyli Maria Helena Vieira da Silva, Zao Wou Ki, Riopelle i Mathieu. Podobnie jak Zervos, Jeanne Boucher miała przez całą okupację możliwość kontynuowania swej galerijnej działalności w małym domu przy bulwarze Montparnasse, w którym mieszkał Georges Hugnet i który służył za skrynkę kontaktową Ruchu Oporu. W lutym 1944 Jeanne Boucher przedstawiła prace młodego Nicolas de Staëla, wraz z kilkoma obrazami Kandinsky'ego i Domeli. Po jej śmierci, podjęta przez jej siostrzeńca Jean-François Jaegera i przeniesiona na rue de Seine, ta zasłużona galeria utrzymywała swą orientację, realizując wystawy Vieira da Silvy, Szenesa, Hajdu i przede wszystkim Bissière'a, którego »obrazy bez tytułu«, w październiku 1951, stały się prawdziwą sensacją.

W styczniu 1945 Bernard i Jacqueline Gheerbrant pokazem dzieła graficznego Marcoussisa zainaugurowali wystawę grafiki w księgarni *La Hune* w Paryżu, która rozpoczęła działalność we wrześniu 1944 przy rue Monsieur Le Prince, a następnie w 1949 przeniesiona została na Boulevard Saint-Germain.

W kontekście takiej sytuacji artystycznej w czerwcu 1947 odbyło się w Paryżu otwarcie Muzeum Narodowej Sztuki Nowoczesnej. Już 10 lat wcześniej Jean Cassou projektował jego organizację i opracowywał zbiory, przewidując wykorzystanie kolekcji przechowywanej w Pałacu Luksemburskim i Muzeum *Jeu de Paume*. Napotykając przychylną reakcję ze strony artystów – Chagalla, Matisse'a, Légera, Braque'a, Brancusiego, Laurensa i innych, i zyskując pomoc ze strony dyrektora Zarządu Muzeów Francuskich,

Wols, Kompozycja, 1946
Hans Hartung, Kompozycja, 1946

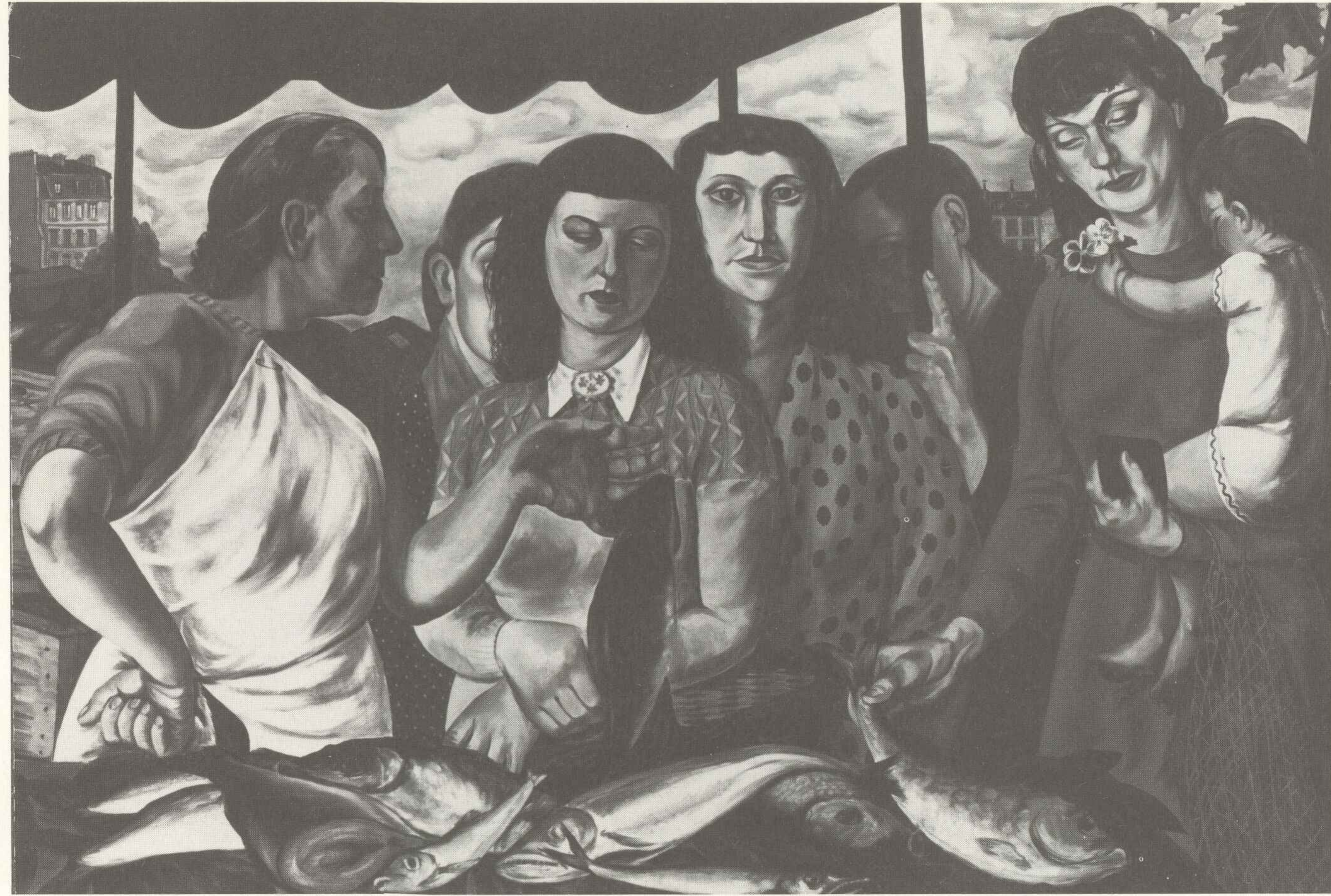
Georges Salles'a, Cassou podjął trud zgromadzenia świadectw historii dwudziestowiecznej sztuki, której zasady wartościowania i klasyfikacji określili Bernard Dorival w swej książce »Etapły współczesnego malarstwa francuskiego«. Owa historia sztuki była jeszcze nacechowana pewną jednostronnością, zawężeniem kryteriów i przesadą w ocenie znaczenia narodowych cech sztuki francuskiej, co wynikało pośrednio z nastrojów panujących zaraz po wojnie.

Doniosłe dokonania sztuki o charakterze międzynarodowym, związane na przykład z konstrukttywizmem i surrealizmem, pozostawały jeszcze długo praktycznie nieobecne w salach muzeum, podczas kiedy kustosze mieli za zadanie gromadzić prace uczestników bieżących salonów i dzieła przedstawione na wystawie »Sztuka i Ruch Oporu«, która w lutym 1946 zainaugurowano w tych samych salach przyszłego Muzeum.

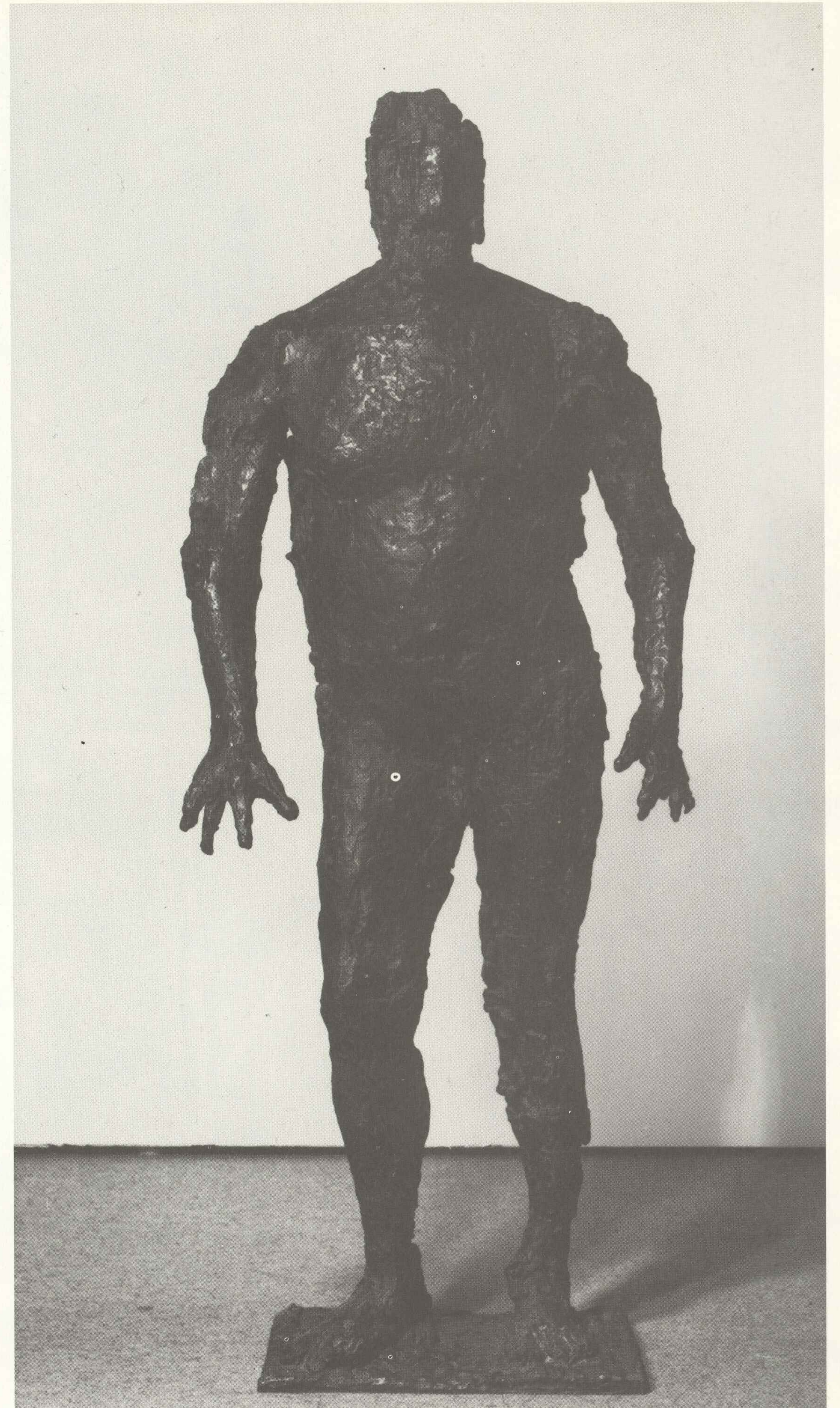
Skępowane doniosłością zadań do wypełnienia, Muzeum nie podjęło roli dokumentowania sztuki żywej, było zatem niedostępne dla artystów, którzy mogli być uważani za wybitnych już w tamtej epoce. Nieobecni zatem byli – Balthus, Giacometti, Fautrier, Wols, Soulages, Hartung, Calder, Matta, Herbin, Magnelli czy Dubuffet oraz wielu innych, na to zasługujących. Jednakowoż otwarcie Muzeum Sztuki Nowoczesnej oznaczało wreszcie etap, gdy zaangażowanie państwa na rzecz ruchu artystycznego i popularyzacji przybrać miało formę instytucjonalną, o co czynił starania już przed wojną Jean Zay w epoce Frontu Ludowego.

Francja, która tradycyjnie była zawsze krajem, dającym możliwość twórczej pracy wielu artystom, podejmowała teraz zadanie udzielania realnego poparcia ich działalności. Dzięki temu istotnemu przedsięwzięciu, jakim było otwarcie muzeum sztuki XX w., które udało się przeprowadzić dzięki energii Jean Cassou i Georges'a Salles, stało się wkrótce możliwe – pomimo istniejących przeciwieństw, a nawet na przekór celowym oporom – przekroczenie progu nowego etapu w stosunkach między koncepcją państwowego mecenatu a środowiskiem artystycznym.

Artysty mieli wkroczyć w okres szczególnie wyrazistej i przynoszącej ożywienie ruchu artystycznego polaryzacji postaw. Wkrótce miało wśród nich zabraknąć Wolsa i de Staëla, po nich Fautriera, a spośród starszych artystów – Légera i Braque'a, ale wyrastała już nowa generacja tych, którzy zajęli wybitne pozycje w latach pięćdziesiątych: artystów wypowiedzi spontanicznej z jednej strony i wyznawców twórczości racjonalnej – z drugiej.

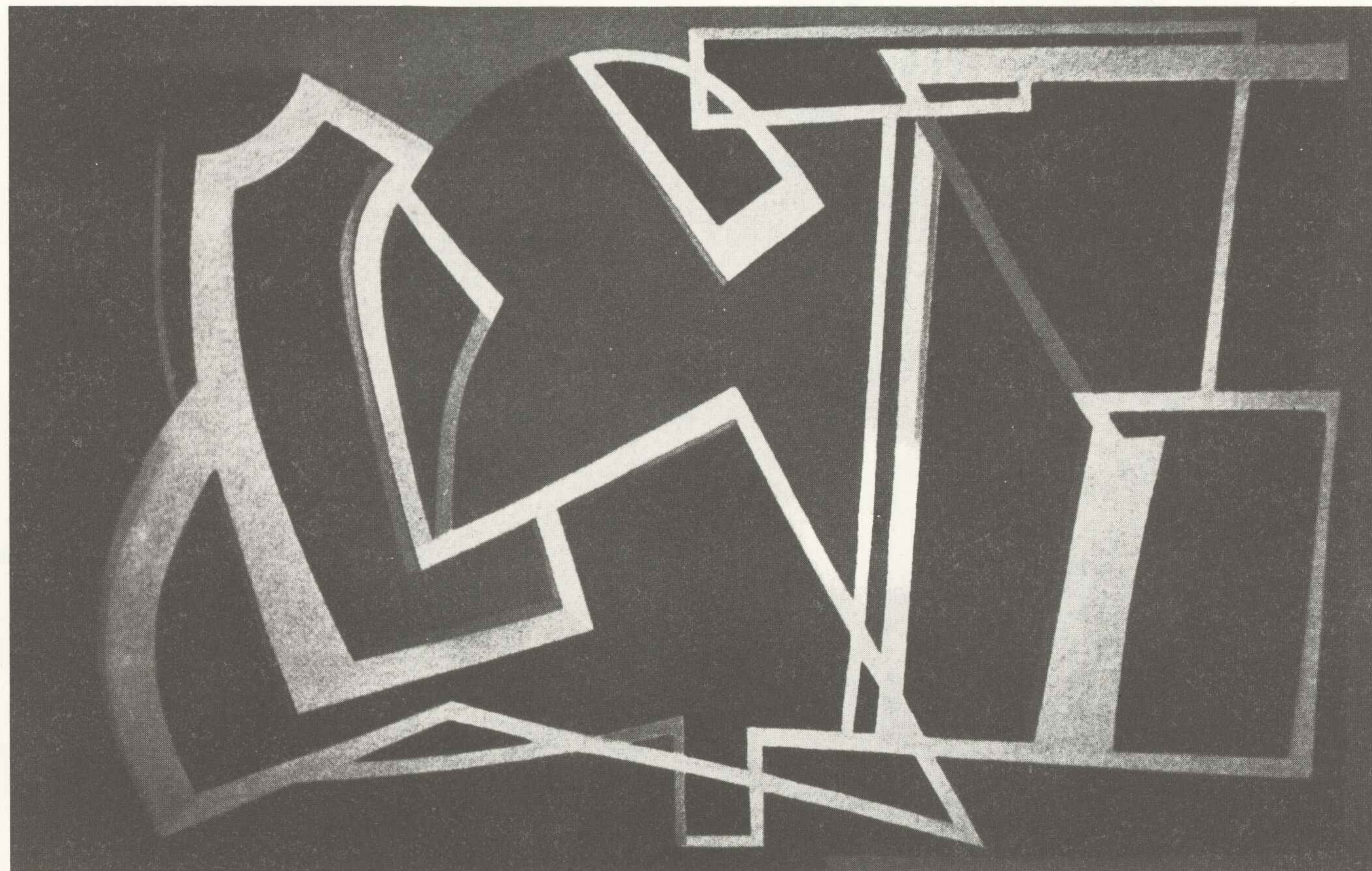
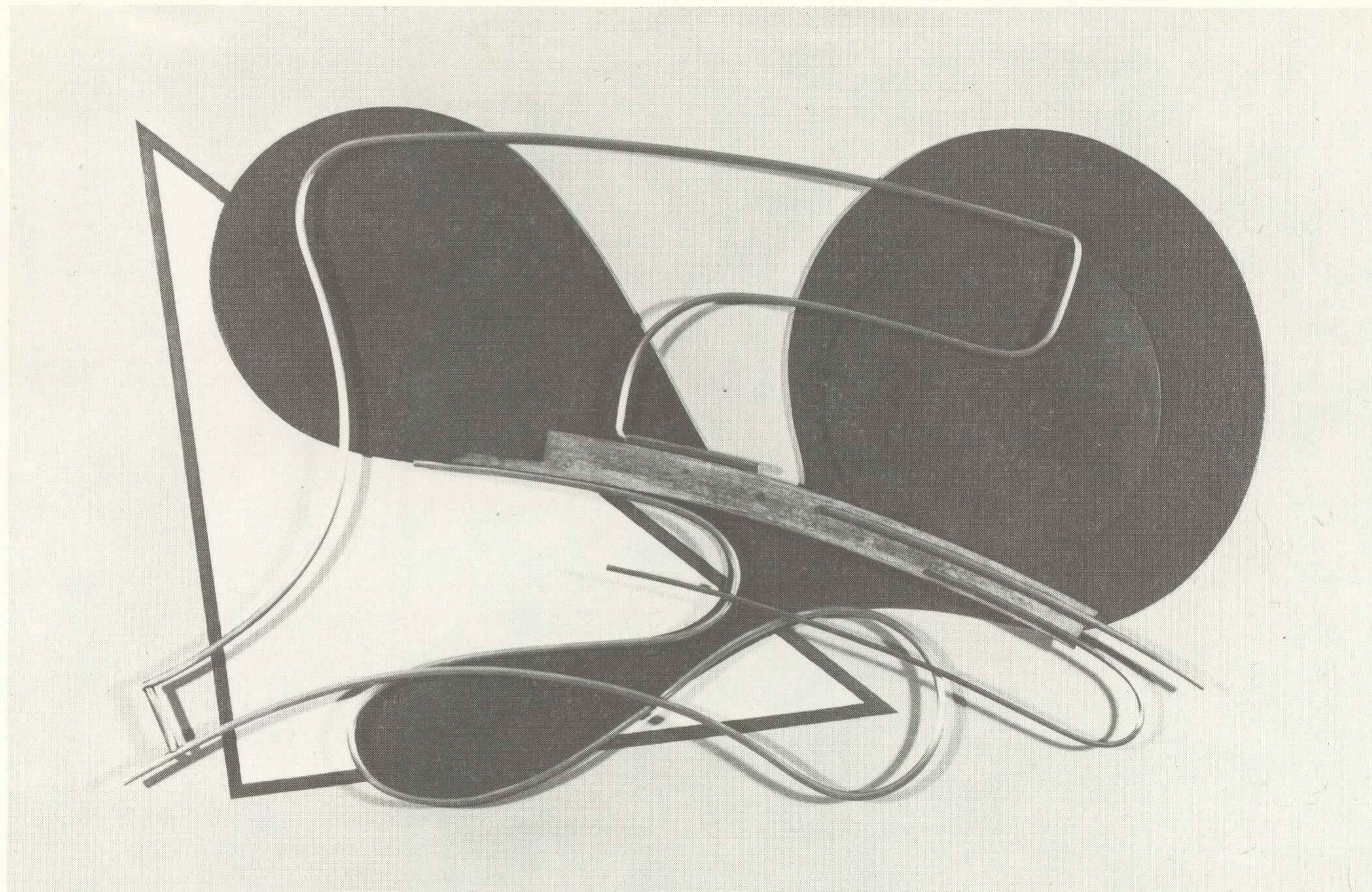


André Fougeron, Paryżanki na targu, 1948
Edouard Pignon, Dwaj górnicy, 1948



Germaine Richier, Burza, 1947-1948

1947



César Domela, Dźwięczność, 1946-1947
Alberto Magnelli, Prawie surowy, 1947

W 1947 roku nie wiele się już ostało z euforii zwycięstwa i wyzwolenia. Przyszło ono we Francji wcześniej niż u nas – Warszawa płonęła jeszcze pożarami rozpoczynającego się powstania, gdy Paryż tańczył już na ulicach i świętował wolność. Pierwsze miesiące i lata po wyzwoleniu, choć biedne i głodne, cechuje niesłychana erupcja żywotności we wszystkich dziedzinach, także intelektualnej. Jeszcze książki wychodzą na niesłychanie podłym papierze, ale jest ich wiele i nowych. Zaczyna się wielki *boom* literatury amerykańskiej, przyswajanej jeszcze i przed wojną, ale bez powodzenia. Wielkim sukcesem tych lat jest »Komu bije dzwon« Hemingwaya, przetłumaczony zresztą na francuski podczas wojny w Anglii i kolportowany we Francji przez angielskie wydawnictwo. Wznawiane są pod właściwymi nazwiskami autorów tajne wydawnictwa okupacyjne. »Milczenie morza« Vercorsa, wiersze Aragona, kroniki Mauriaka.

Wszechwładnie króluje nowy prąd literacki objawiony wraz z końcem wojny i ukazaniem się we wrześniu 1945 roku pierwszego numeru sartr'owskich *Les Temps Modernes* – egzystencjalizm. To, co było przez następne dwa lata przedmiotem nieustających debat intelektualistów, w 1947 roku opanowało modę. Teraz egzystencjalizm to już nie szkoła filozoficzna, nie prąd literacki, ale strój, uczesanie, muzyka, taniec. Mnożą się na Saint-Germain piwnice i piwniczki, w których słucha się jazzu, tańczy *be-bop* i wraz z Sartrem oklaskuje dwie nowe muzy egzystencjalistycznej piosenki, czarną – Juliette Gréco i białą, Corę Vaucaire. Największym sukcesem wydawniczym jest tom wierszy Jacques Préverta *Paroles*, który osiąga niebawem jak na tom wierszy nakład pół miliona egzemplarzy w pierwszym roku sprzedaży!

Na instytucjonalnym życiu literackim ciąży jeszcze czystka przeprowadzona zaraz po wyzwoleniu wraz z ogłoszeniem przez *Comité National des Écrivains*, grupującym pisarzy z Ruchu Oporu, czarnej listy pisarzy kolaborantów. Najczarniejsze zresztą owce opuściły już scenę. Drieu la Rochelle, urzeczony ideologią faszystowską redaktor *La Nouvelle Revue Française*, która ukazywała się przez cały czas okupacji, zastrzelił się, Robert Brasillach został rozstrzelany, Louis-Ferdinand Céline uciekł wraz z Niemcami i rządem Pétaina za Ren, skąd przedostał się do Danii i tam uwięziony czekał na ekstradycję w przekonaniu, że i jego czeka rozstrzelanie. (W rzeczywistości, jak się po wielu latach miało przekonać, ten wściekły w swych pismach antysemita był człowiekiem nader łagodnym – jak markiz de Sade wyżywał się w literaturze – i podczas okupacji nawet... pomagał w ukrywaniu Żydów!) Pomniejsi sympatycy kolaboracji wśród najwybitniejszych pisarzy, jak Henri de Montherlant czy Jean Giono, przycupnęli cicho jak mysz pod miotłą. Sztucznie kreowane wielkości literackie, jak Jean de la Varende czy Alphonse de Chateaubriant, zmiecione zostały w nicość, z której nie miały się już nigdy wygrzebać. Paul Claudel na prędcie ogłasza »Ode do generała de Gaulle'a«, by mu zapomniano niedawny »Hymn do marszałka Pétaina«. Na ogół zaczyna przeważać zgaga, bowiem ci, co ustalają teraz czarne listy, sami nierządkiem o kolaborację otarli a czystkę wykorzystują do wyrównania

rachunku zawiści i prywatnych uraz. Wszak pod okupacją kwitło we Francji normalne życie literackie, czynne były teatry i wydawnictwa, wystawiano sztuki, kręcono filmy. Bezpośrednią kolaboracją z okupantem lub udziałem w pétainowskiej *Révolution Nationale* splamiły się wszystkie autorytety moralne Francji – Akademia Francuska, *Institut de France*, uniwersytet, dyplomacja, sądownictwo, armia, episkopat. Stąd wyzwolenie przynosi naturalny jak gdyby powiew anarchii, której piewcą w lirycznym wydaniu staje się właśnie Prévert.

I bliski anarchii, z dawien dawna kontestujący wszelkie autorytety moralne surrealizm, o dziwo, sam takim autorytetem moralnym się staje. Jedynie bowiem surrealizm i pisarze surrealistycznej proweniencji wychodzą z okupacji czyści. Spośród założycieli ruchu tylko Breton i Péret pozostali wierni doktrynie, obydwa zresztą przebywali na emigracji. Ale w opinii czytelników, mało zorientowanych w wewnętrznych sporach i rozdziewkach, za surrealistów uchodzą wciąż Aragon i Eluard, Soupault i René Char. Nikomu z nich nic zarzucić nie można, a najmłodszy z surrealistów, René Char walczył wśród makizardów *Vercorsu* z bronią w ręku przeciwko Niemcom.

Nienaruszony swój autorytet moralny zachowali Georges Bernanos i André Malraux. Ale ten pierwszy już się właściwie wypisał (po powrocie z Południowej Ameryki wyda już tylko jedną powieść, niezrozumianą zresztą i przemilczaną przez krytykę, *Monsieur Ouine* i jedną sztukę), drugi żegna się z fikcją literacką dla polityki najpierw (słynny *cadavre exquis* ukuty przez surrealistów w 1946 roku: »Kim jest André Malraux? – ministrem Informacji«), dla historii sztuki następnie.

Wszystkie tytuły prasowe ukazujące się podczas okupacji zostały zlikwidowane a ich majątek przejęty przez nowe zespoły redakcyjne mniej lub więcej z Ruchem Oporu związane. Przetrwiała *L'Humanité* i jedyny z prasy prawicowej *Le Figaro*, który sabordował się razem z flotą francuską po wkroczeniu Niemców do nieokupowanej Francji w 1942 roku i dzięki temu zyskał teraz prawo wychodzenia. *Le Monde* zajął lokal redakcyjny *Le Temps* i przejął jego klientelę, jak *France-Soir* zastąpiła *Paris-Soir*, gadzinówkę obraźliwie przezywaną podczas okupacji *Pariser-Zeitung*. Ale gazety autentycznie z Ruchem Oporu związane i z niego wyrosłe, jak *Franc-Tireur* czy redagowany przez Alberta Camusa *Combat* zaczynają już w 1947 roku przeżywać trudności finansowe, wędzną i zemrą wkrótce śmiercią naturalną. Tak samo jak wspaniałe miesięcznik literacki *Fontaine*, wydawany w Algierze od 1942 roku przez Max-Pol Foucheta, który przez wszystkie te trudne lata bronił honoru literackiego Francji.



Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir, 1939
André Gide i Jean-Paul Sartre w Cuverville, 1945
René Char i Albert Camus



Les Temps Modernes

2^e année REVUE MENSUELLE n° 16

Janvier 1947

RICHARD WRIGHT. — Black boy (I).
NATHALIE SARRAUTE. — Paul Valéry et l'enfant d'ébéniste.
SIMONE DE BEAUVOIR. — Pour une morale de l'ambiguïté (II).
MADELEINE BOURDIN-BOUXE. — Les jours de la femme Louise.
MAURICE MÉREAU-PONTY. — Le Yogi et le Proletaire (I).

TÉMOIGNAGES

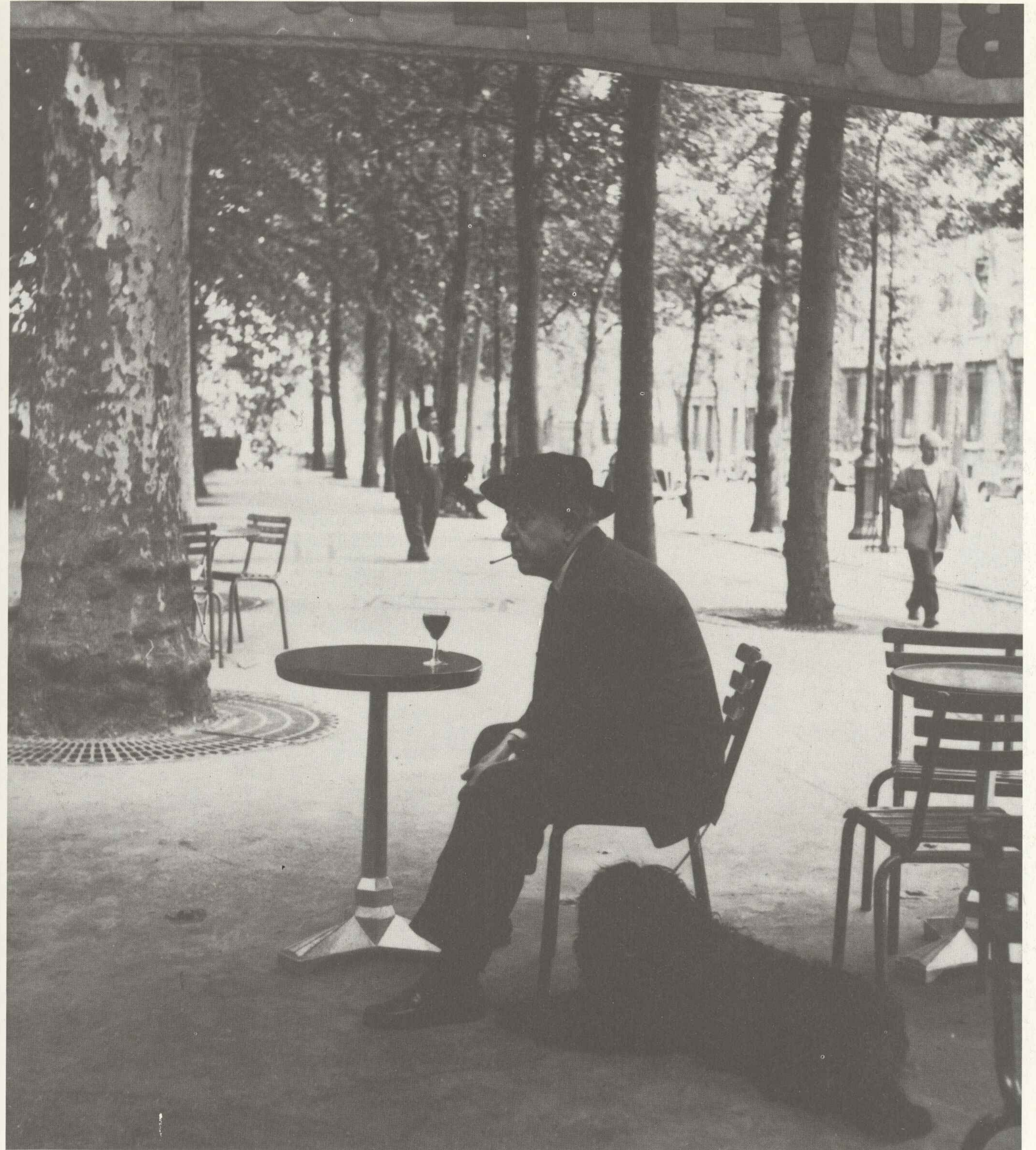
CONSTANT MALVA. — Ma nuit au jour le jour.
(Journal d'un mineur).

EXPOSÉS

ETEMBLE, JEAN H. ROY, CLAUDE CHONEZ,
D.-H. KAHNWEILER, COLETTE AUDRY

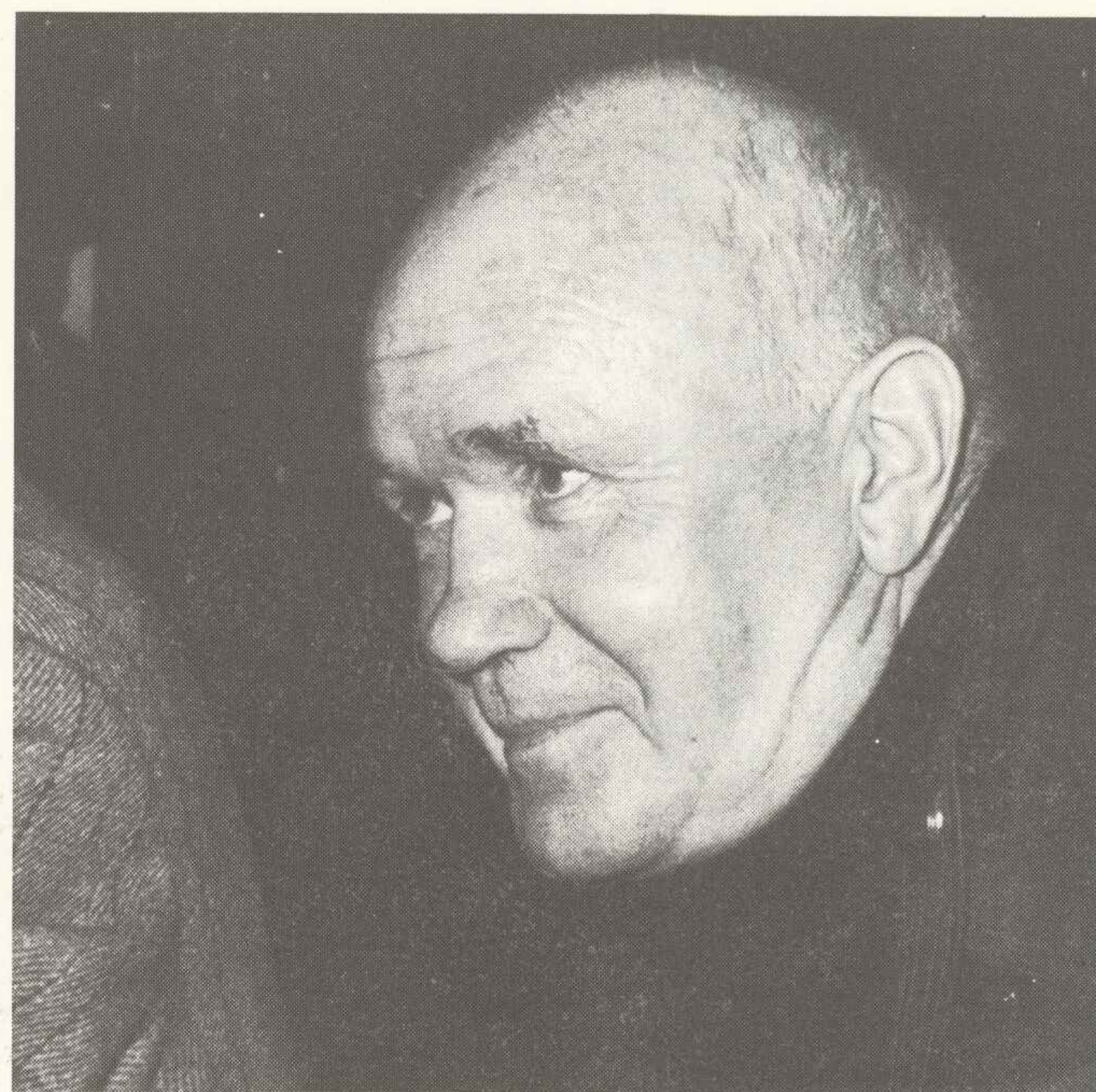
Redaction, administration : 5, rue de la Harpe, Paris

Juliette Gréco, 1947
Les Temps Modernes, 1947



1947

Jacques Prévert, fot. Robert Doisneau



Jean Genet
André Malraux



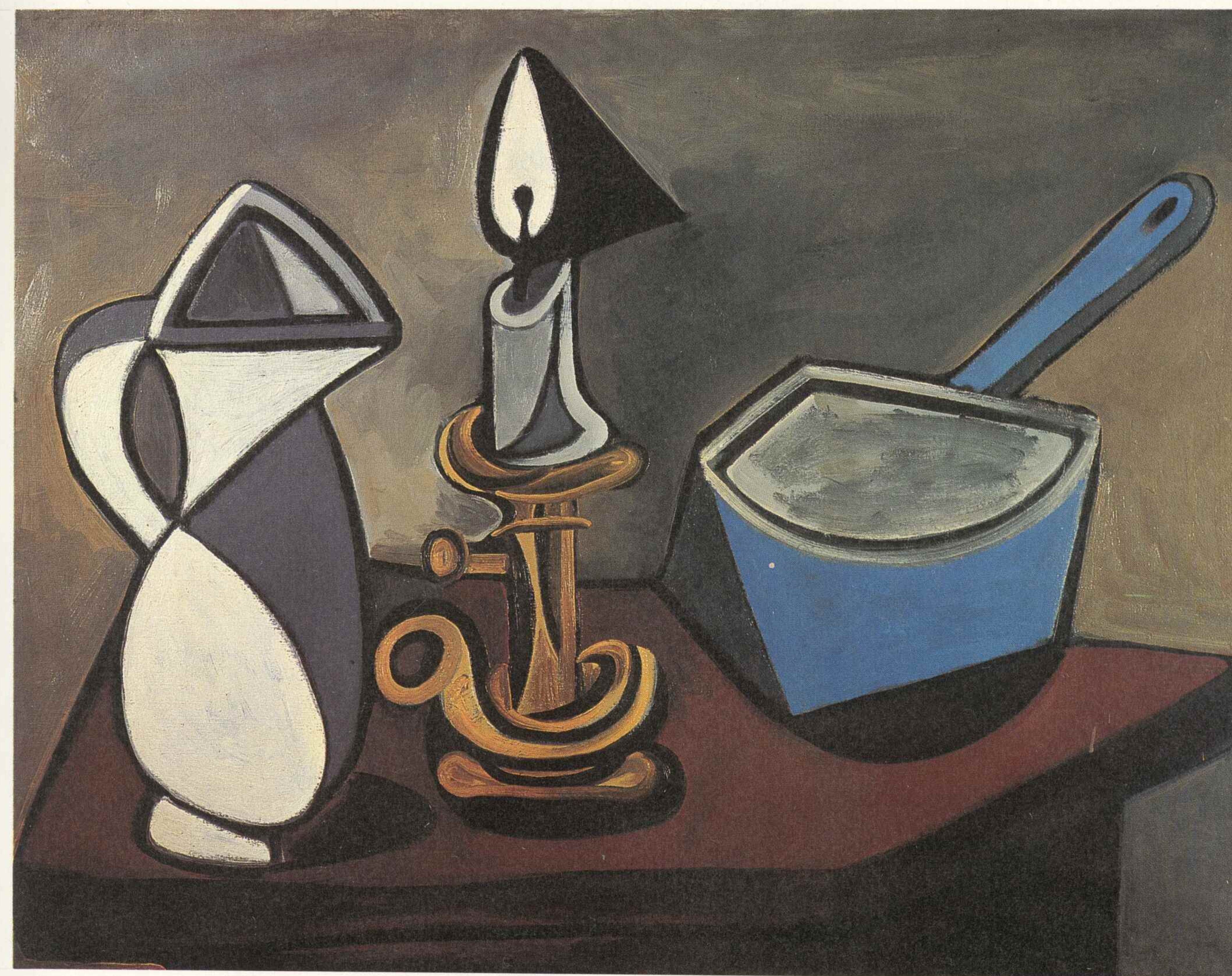
W teatrze święci nieustanne triumfy teatr Jeana Giraudoux, zmarłego na krótko przed końcem wojny, którego wystawia z nieustrudzonym zapałem, znajdujący się we wspaniałej formie artystycznej, Louis Jouvet. Pojawiły się też, obok znanych już dramatopisarzy, jak Armand Salacrou, nowe nazwiska: Jean Anouilh, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. Ci trzej ostatni autorzy popularyzują na deskach scenicznych egzystencjalizm uprawiając znowu tzw. »*pièce à thèse*«. Z wielkim powodzeniem są grane nie znane dotychczas publiczności paryskiej sztuki amerykańskie, »Ludzie i myszy« Steinbecka, »Droga tytoniowa« Caldwell, w której triumfuje cudowne dziecko tych lat, aktor, piosenkarz i prozaik, młody Marcel Mouloudji.

Ale jest już zdecydowanie po euforii. Zaczynają się rozdźwięki między sojusznikami, które wkrótce spowodują zimną wojnę, komuniści opuszczają rząd i jesienią 1947 roku Francję paraliżuje potężna fala strajków. Nie uporano się jeszcze z ograniczeniami żywnościowymi i kartkami, są wciąż wielkie trudności z energią elektryczną i Paryż – *la ville lumière*, słabo oświetlony nocą, nie bardzo zasługuje na swą nazwę.

Blasku dodaje mu tylko coraz bardziej się rozwijające życie intelektualne i artystyczne.



Louis-Ferdinand Céline, 1955



Pablo Picasso, Garnek emaliowany, 1945

1947



Jean Bazaine, Wysokie drzewo na wsi, 1947
Nicolas de Staël, Życie trwa, 1946

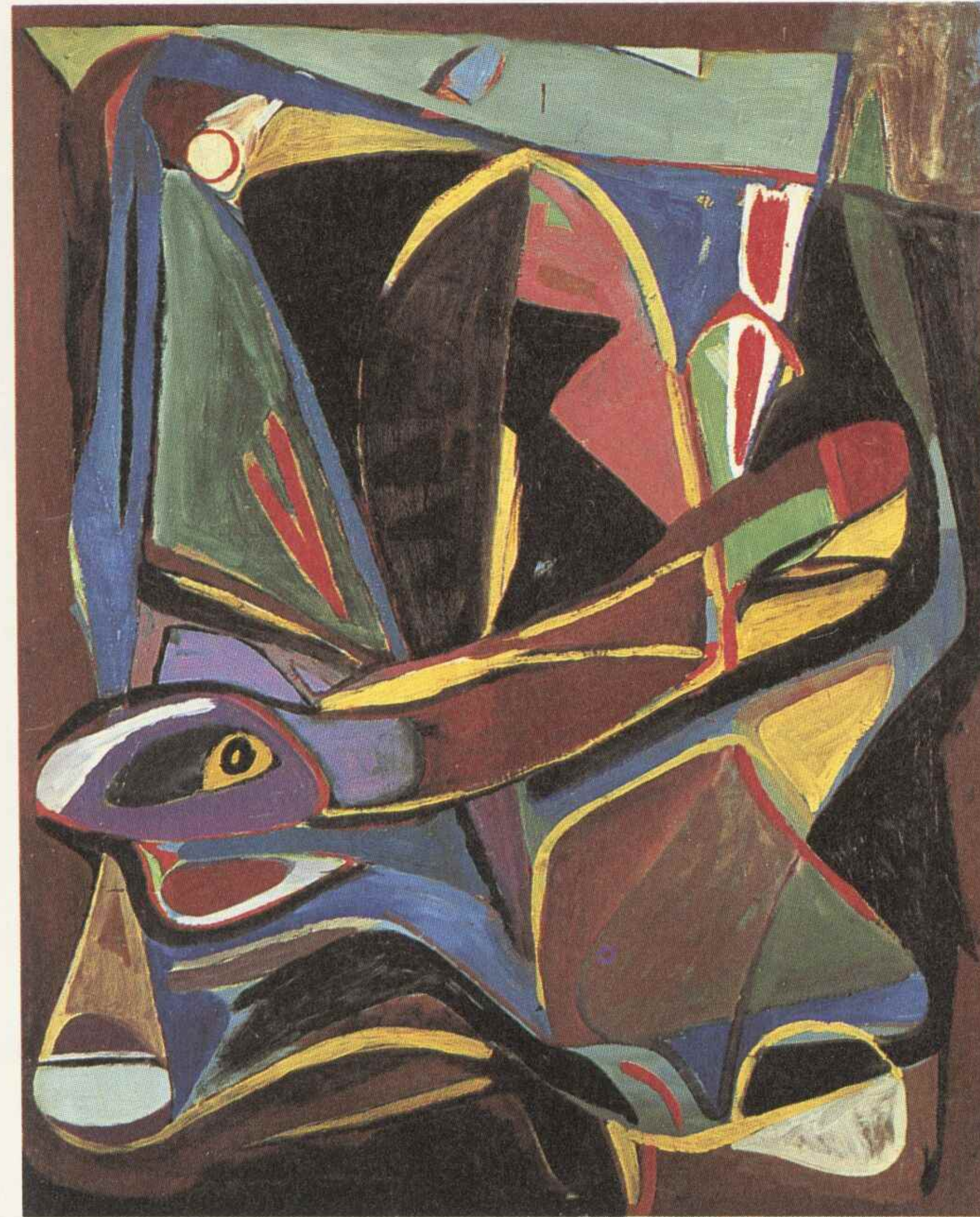


Henri Matisse, Wnętrze żółto-niebieskie, 1946

1947



Karel Appel, Totem, 1948



Bram van Velde, Kompozycja, 1949

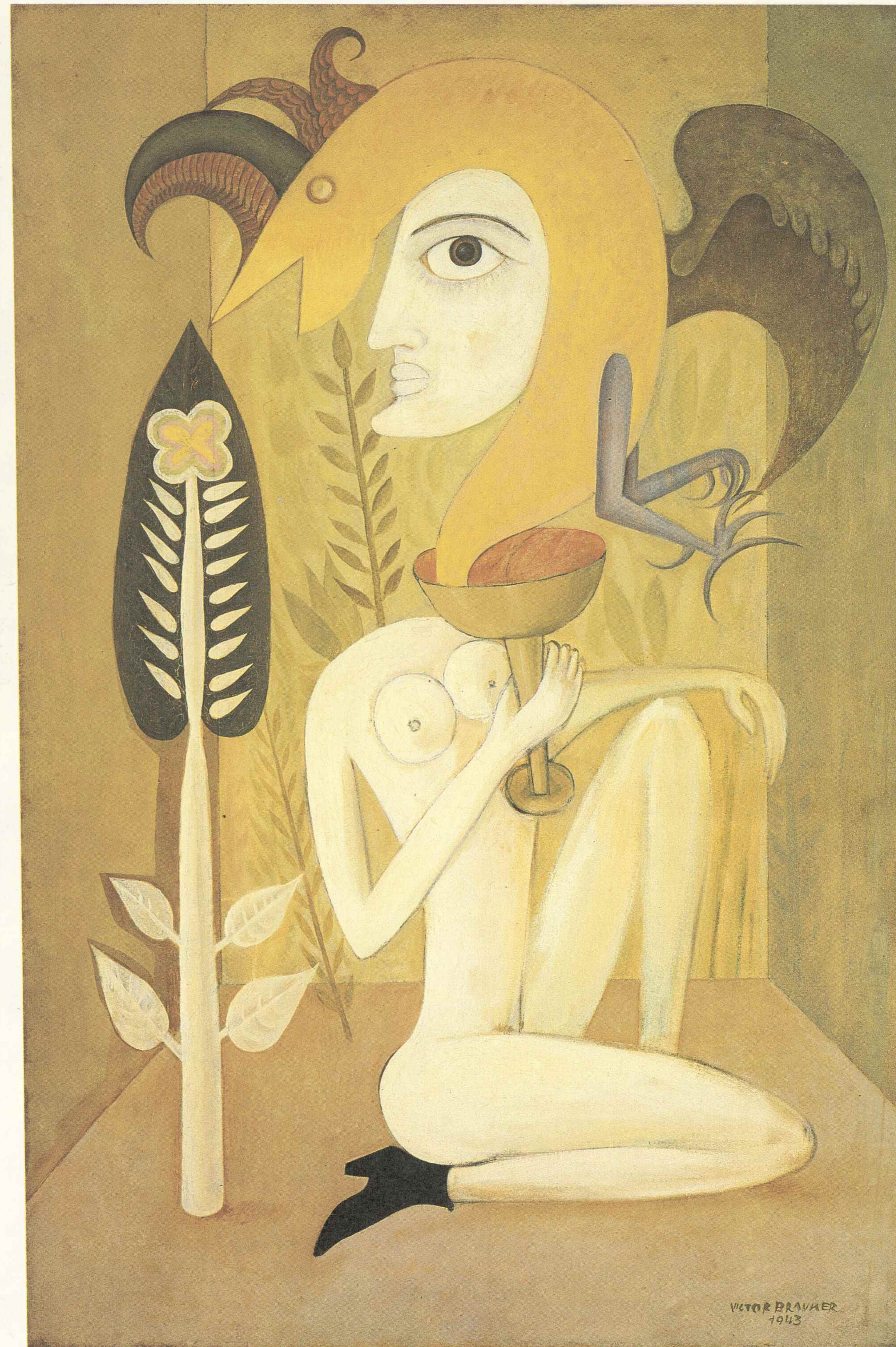
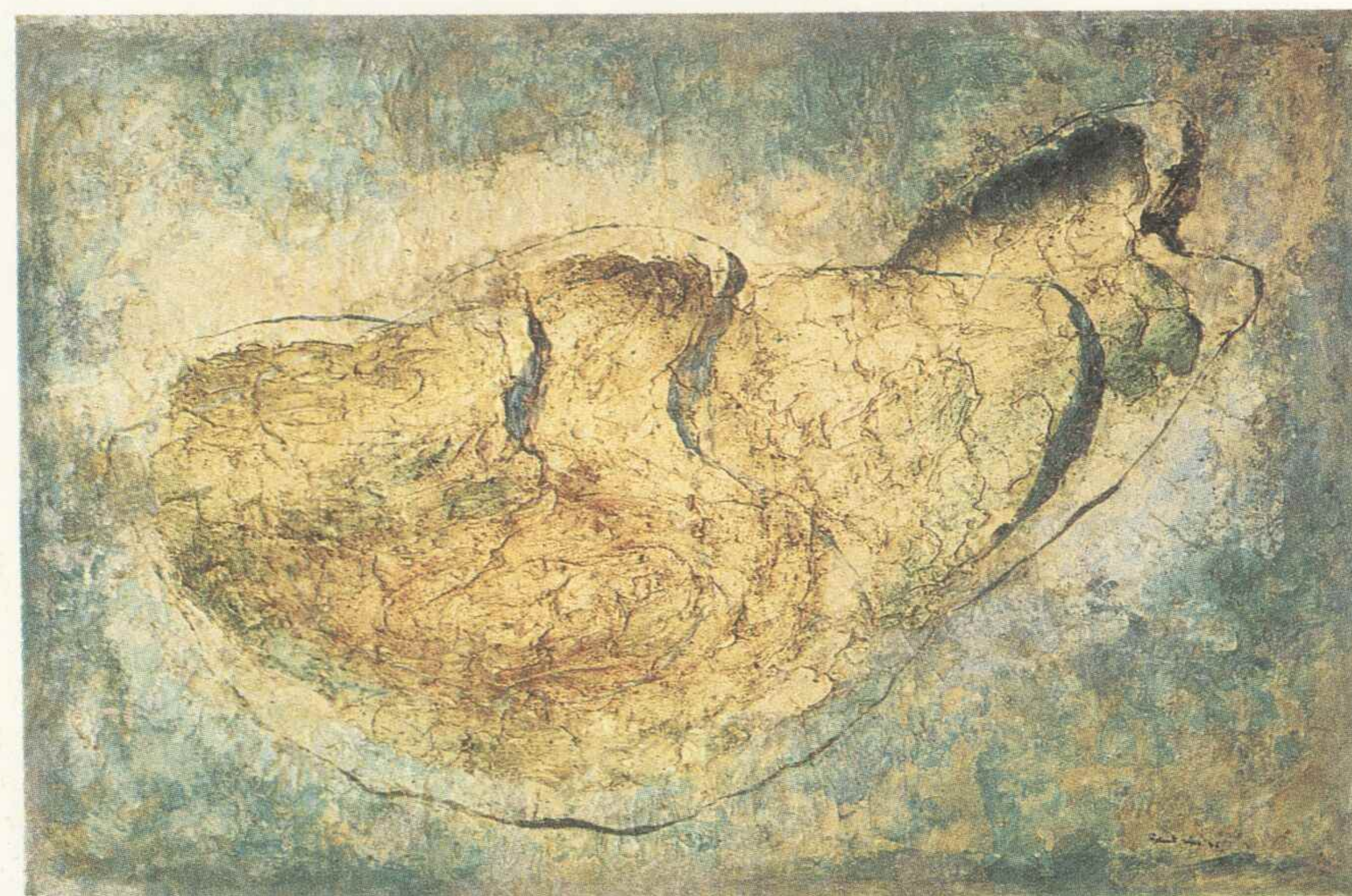


Maurice Estève, Akwarium, 1944

1947



Jean Dubuffet, Jazz-band, czarny blues, 1945
 Jean Fautrier, Łagodna kobieta, 1946



Victor Brauner, Instynkt roślinny, 1943

1947



Roberto E. S. Matta, Kompozycja, ok. 1957

W dwa lata od zakończenia wojny Paryż raz jeszcze zdołał odzyskać swoją pozycję najważniejszego ośrodka europejskiej i światowej kultury i raz jeszcze stał się tym miejscem, gdzie intelektualści i artyści spotykają się najchętniej i czują się najlepiej, które ma swoją atmosferę pobudzającą i swój pejzaż niepowtarzalny, z którego rozchodzą się znowu żywe myśli i znaczące inspiracje, które podaje ton, dyktuje styl i modę, i sposób bycia, i typ wrażliwości, i sposób przeżywania świata. W całym tym ruchu i pejzażu, który określa w najszerszym znaczeniu kulturowe oblicze Paryża anno 1947 – Paryża czarnych swetrów i piosenek Juliette Greco, którego dominantą będzie przez kilka lat egzystencjalizm na wszystkich poziomach swego kulturowego funkcjonowania, a epicentrum kawiarnia *Deux Magots*, gdzie zasiada sam Jean-Paul Sartre – teatr współczesny bardziej może intensywnie niż kiedykolwiek przedtem.

Następujące po sobie w gęstym szyku premiery Sartre'a i Camusa, Anouilha i Montherlanta, to najbardziej znamienne dla atmosfery pierwszych lat powojennych paryskie nowości repertuarowe. Ale nie one albo nie one tylko – choć wciąż istotne dla dzieł dramatu i znacząco wpisane w kontekst swego czasu – decydują o obliczu teatru. Podstawowym atutem francuskiego teatru jest bowiem w owym czasie trwałość i żywotność jego najlepszych tradycji, splatająca się wyjątkowo harmonijnie i owocnie z poczynaniami młodszych twórców dziedziczących i przeobrażających te tradycje.

Tę sytuację tłumaczy przede wszystkim fakt, że wśród kilku krajów europejskich przodujących w ruchu Wielkiej Reformy i awangardy teatralnej lat międzywojennych Francja jest tym jedynym krajem, w którym cały ów ruch i proces – chociaż w ogóle przebiegał tu spokojniej niż gdzie indziej – znalazł tę przecież szansę historyczną, że nie został nigdy przerwany, zahamowany czy ukrócony z jakichkolwiek powodów. Tutaj więc, w naturalny sposób, mogły się gromadzić, nawarstwiać i owocować – chociaż nie śpiesznie i nie gwałtownie – wszystkie kolejne i wielorakie doświadczenia sztuki teatru lat dwudziestych i trzydziestych. Takim właśnie okresem owocowania staną się zatem pierwsze paryskie lata powojenne.

Tradycje słynnego Kartelu Czterech (Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty i Georges Pitoëff) kontynuuje więc bezpośrednio ostatni z tej wielkiej czwórki Mohikanin, sam Louis Jouvet (1887-1951), który u schyłku życia – i jako aktor, i jako reżyser – osiągnął absolutne mistrzostwo swojej sztuki. Rycerz bez skazy francuskiego teatru – bodaj jedyny z wybitnych artystów, który nie występował w okupowanej Francji i przez całe cztery lata tułał się z zespołem po Ameryce Południowej – w lutym 1945 obejmuje ponownie swój *Théâtre de l'Athénée* i przez kolejnych siedem sezonów rozwija w nim formułę dojrzałego, mądrego i przenikliwego, a zarazem wykwiutnego na swój sposób artyzmu. Z doświadczeń Kartelu i z wcześniejszych doświadczeń Jacques'a Copeau, którego był uczniem, pielęgnuje zasadę prostoty, wyrazistości i skuteczności środków, zorganizowanych wszakże w nienaganną i znaczącą

1947 – kontynuacje i „teatr absurdu”

strukturę rytmiczną, której doskonałość zyskuje zarazem cechy elegancji, a nierzadko – przy całkowitej funkcjonalności – staje się właśnie wykwiutna i błyskotliwa, w czym walny udział ma znakomity scenograf Jouveta, Christian Bérard. Przy tym wszystkim Jouvet preferuje zdecydowanie teatr aktorski – sam jest może największym francuskim aktorem tej epoki – ale w jego teatrze aktorskim owocują funkcjonalnie i na poziomie wysokiej perfekcji istotne zdobycze nowoczesnej sztuki reżyserii.

Serię powojennych sukcesów Jouveta i teatru *Athénée* otwiera błyskotliwe przedstawienie »Wariatki z Chaillot«. Jeana Giraudoux (grudzień 1945), który w testamencie przeznaczył Jouvetowi tę ostatnią swoją sztukę – tak jak przeznaczał mu wszystkie poprzednie, od roku 1928 – i wyznaczył mu nawet datę pośmiertnego »spotkania« na premierze. Kolejne wybitne dzieła Jouveta związane są przede wszystkim z jego przenikliwą i nowoczesną reinterpretacją sceniczną Moliera: to znakomity »Don Juan« (1947) i bardziej sporny, ale niezwykle »Świętoszek« (1950). Istotne są tu także wznowienia najświetniejszych przedstawień z lat trzydziestych, a wśród nich zwłaszcza legendarna »Szkola żon« (premiera 1936, wznowienie 1947) z tragicznym i śmiesznym Arnolfem-Jouvetem, mistrzowsko komentującym swoją postać i wyposażającym ją w całą wiedzę o człowieku, dostępną artyście XX wieku.

Jouvet z zespołem podejmuje także w tych latach, parokrotnie, wielotygodniowe podróże artystyczne po Europie. Dociera i do Polski: w maju 1948 gra »Szkolę żon« w Warszawie i w Krakowie, wzbudzając podziw i entuzjazm polskiej publiczności. Ale jeszcze jeden fakt istotny należy zanotować: między Molierem i Giraudoux, dosyć nieoczekiwanie pojawiają się na scenie *Athénée* »Pokojówki« Geneta (1947), które Jouvet inscenizuje wprawdzie bez szczególnego przekonania do autora odsiadującego jeszcze wtedy karę dożywotniego więzienia, ale z mistrzowskim wyczuciem wszystkich scenicznych walorów tego tekstu. »Pokojówki« w *Athénée* to pierwsza jaskółka znamienitego i dominującego w latach pięćdziesiątych nurtu dramaturgii, nazwanego potem »teatrem absurdu«, a zarazem – w teatrze francuskim pierwszych lat po wojnie – bardzo niezwykle świadectwo przymierza między dawnymi a nowymi laty.

Żywym świadectwem tego przymierza będzie, z kolei, twórczość młodszego od Jouveta o ćwierć wieku prawie (ur. 1910) Jean-Louis Barraulta. Wychowanek Charles Dullina i Etienne Décroux, w młodości bliski przyjaciel i opiekun Antonina Artaud, jako artysta teatru wszechstronnie zatem uformowany (aktor, mim i reżyser), a zarazem spontanicznie otwarty na wszelkie twórcze inspiracje – Barrault jest tym, który na gruncie francuskim najpełniej ukształtuje formułę »teatru totalnego«. Albo inaczej: »całkowitego«. A więc teatru wielkiej inscenizacji, w której wszystkie kody i wszystkie środki teatralnej wypowiedzi, w bogato instrumentowanej i złożonej strukturze, zostają w pełni zintegrowane artystycznie. Ale Barrault-inscenizator pozostaje zarazem o tyle wierny tradycji Jacques'a Copeau i tradycji Kartelu, że w jego teatrze »całkowitym« doskonale mieści się aktor! A

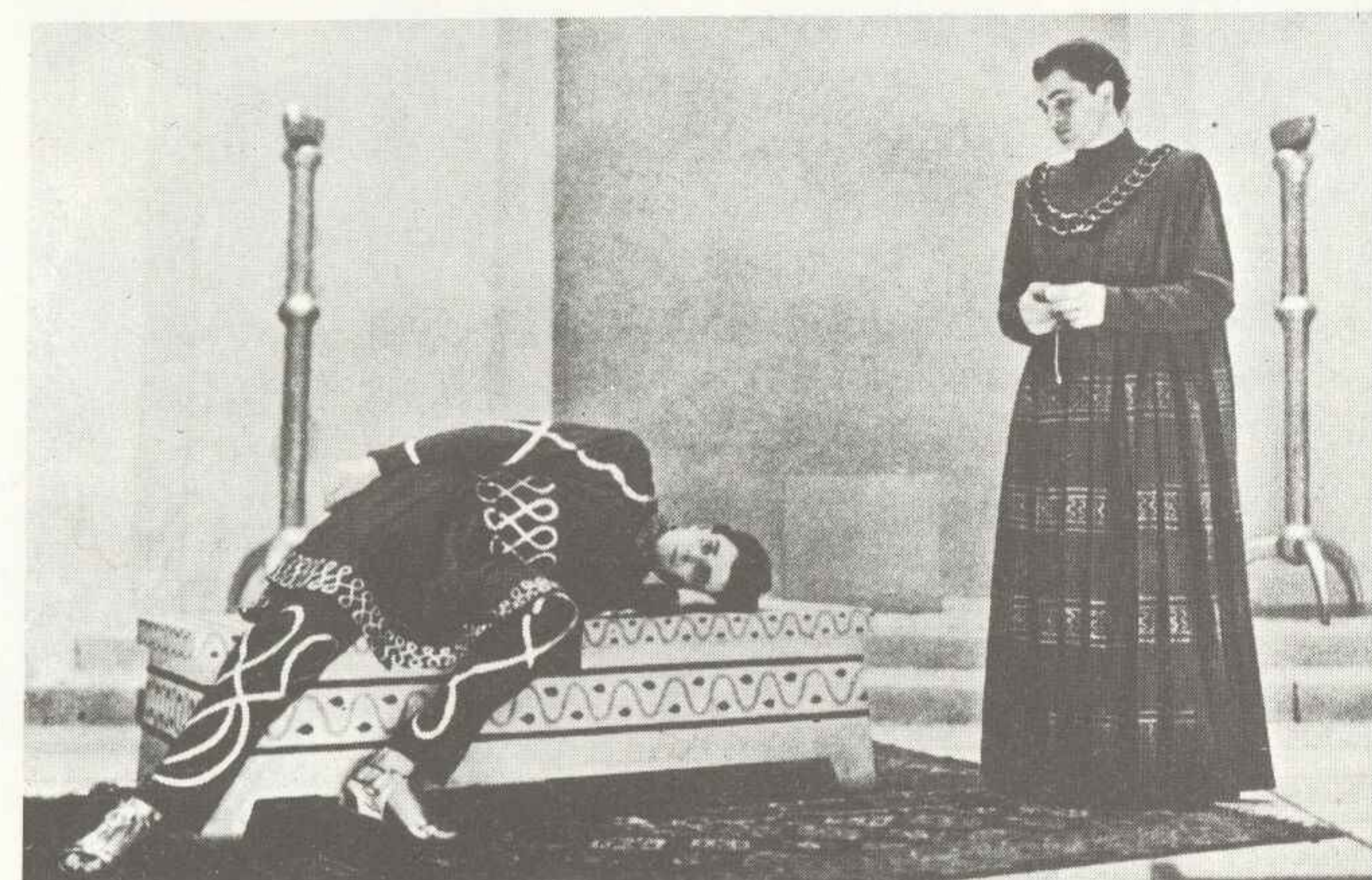
także autor ze swoim tekstem! Barrault jest więc jednym z pierwszych powojennych artystów teatru, którym udało się wejść na drogę twórczej syntezy i w znacznym stopniu przewyżczyć widoczny w okresie międzywojennym (bardziej jednak widoczny w innych krajach Europy) swoisty rozdział pomiędzy tak zwanym teatrem inscenizacji a »teatrem aktorskim«.

Pierwszym z głośnych sukcesów Barraulta jest wielki spektakl »Atlasowego trzewiczka« Claudela w *Comédie Française*, jeszcze w latach wojennych (1943). W roku 1946 Barrault wraz z żoną, znakomitą aktorką – Madeleine Renaud – tworzy istniejący do dzisiaj słynny zespół *Compagnie Renaud-Barrault* i osiada na lat dziesięć w teatrze *Marigny*. Najważniejsze osiągnięcia Barraulta w omawianym tutaj okresie to kolejno: »Hamlet« z Barraultem w tytułowej roli (1946), potem pierwsza w światowej skali sceniczna adaptacja »Procesu« Franza Kafki (adaptacja André Gide'a, Barrault w roli Józefa K., 1947), dalej »Stan oblężenia« Camusa (1948) i »Punkt przecięcia« Claudela (1948), i błyskotliwa nobilitacja artystyczna starej farsy bulwarowej (»Zajmij się Amelią« Feydeau, 1948), i »Malatesta« Montherlanta (1950), i »Zamiana« Claudela (1951). I jeszcze przez lat trzydzieści Barrault będzie współuczestniczył niestrudzenie w kształtowaniu nowych dróg francuskiego teatru, w lansowaniu śmiałych scenicznych dokonań kolejnych pokoleń reżyserów i niekonwencjonalnych propozycji kolejnych pokoleń dramaturgów.

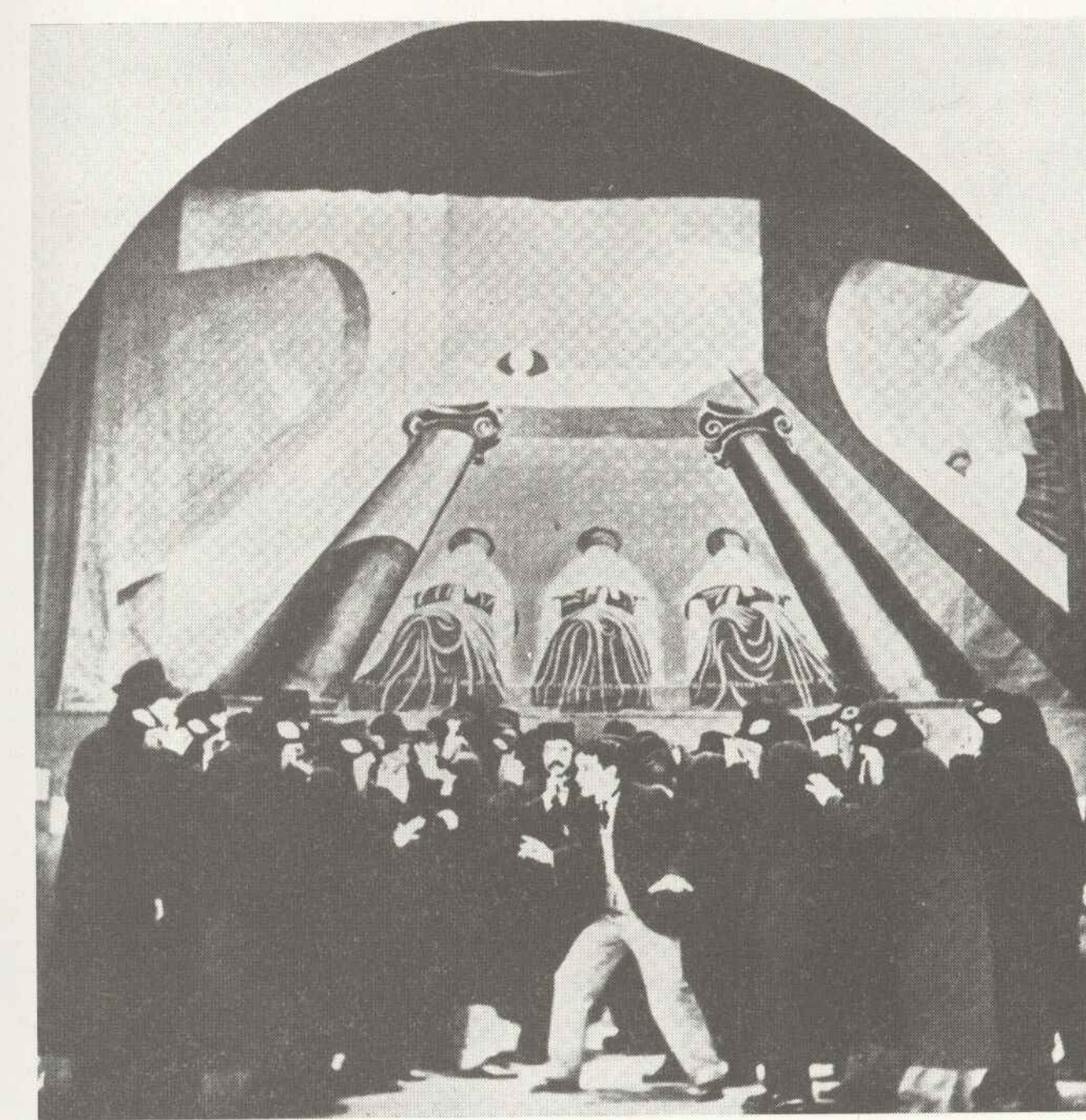
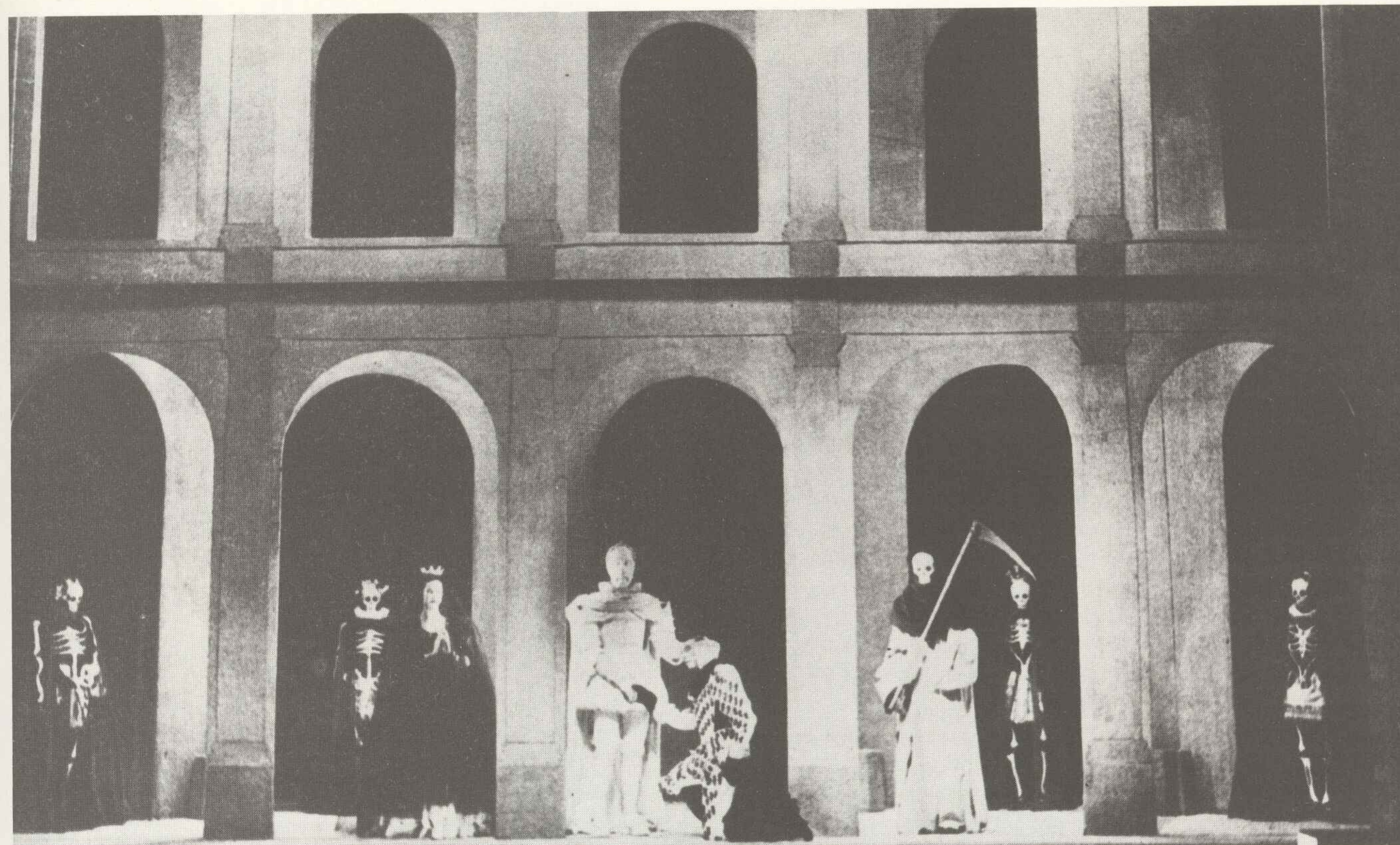
Warto też dodać, że z zespołu Barraulta wywodzi się najwspanialszy po wojnie artysta i odnowiciel wielkiej sztuki mimu, legendarny Marcel Marceau (ur. 1923), który właśnie w roku 1947 usamodzielnia się, tworząc własny zespół i postać Bipa – przejmując śmiesznego i tragicznego Arlekina swojej epoki. Tak też zostaje wytyczona linia życia odnowionej francuskiej pantomimy XX wieku, mająca swój początek jeszcze w fascynacjach i doświadczeniach samego Copeau, a znacząca tymi trzema nazwiskami: Décroux – Barrault – Marceau.

Rok 1947 pamiętny jest wreszcie pierwszą z niezmiernie doniosłych dla przyszłości francuskiego teatru artystycznych i społecznych inicjatyw Jean Vilara (1912-1971). Ten kolejny uczeń Dullina i spadkobierca idei Copeau zapisał się w powojennych dziejach jako wyznawca skrajnej ascezy teatralnych środków działania i zarazem najbardziej zasłużony we Francji działacz na polu najrzetelniej pojętego upowszechnienia teatralnej kultury. Tak więc, w roku 1947 Jean Vilar powołuje do życia trwający odtąd przez wiele lat doroczny festiwal teatralny w Awinionie: pod gołym niebem, na dziedzińcu dawnego pałacu papieskiego, inscenizuje na początek »Ryszarda II« Szekspira, grając też rolę tytułową. Sławny niebawem i znakomity festiwal w Awinionie ma wielorakie implikacje kulturowe: wyprowadza teatr i z tak zwanego »pudełka« sceny, i z budynku, i poniekąd z całej tradycyjnej struktury instytucjonalnej: próbuje dotrzeć do masowej widowni i ożywić wspomnienie niegdysiejszych teatralnych festynów pod gołym niebem: daje początek dynamicznie rozwijającemu się w następnych latach ruchowi wielorakich teatralnych festiwali w Europie i na świecie.

W kilka lat później – 1951 – Vilar staje też na czele słynnego *Théâtre National Populaire (T.N.P.)*. Tutaj, na płyciej, ale szerokiej scenie, dla masowej widowni, z maksymalną dbałością o czystość tekstu i nienaganną modulację słowa, prezentuje wybitne aktorsko i ascetyczne inscenizacje – jak gdyby »reliefowe«, często na tle czarnych kotar i przy użyciu wyraziście eksponujących aktora światła –



»Wariatka z Chaillot« J. Giraudoux, Théâtre de l'Athénée, Louis Jouvet, 1946
»Kaligula« A. Camusa, Théâtre Hébertot, Gérard Philipe, 1945



przedstawienia klasyków francuskich (»Cyd«, 1951) i Brechta (»Matka Courage«, 1951). W październiku 1954 odwiedza Polskę: gra w Warszawie i w Krakowie »Cyd« Corneille'a, »Ruy Blas« Wiktora Hugo, »Skąpca« i »Don Juana« Moliera. Kontakt z Vilarem przyczynia się też znacząco, w tym momencie, do mającej nastąpić niebawem generalnej reorientacji estetyki polskiego teatru. Ale tu już wykraczamy daleko poza wyjściowe dla tej notatki hasło »Paryż 1947«.

»Don Juan« Moliera, Théâtre de l'Athénée, reż. Louis Jouvet, scen. Christan Bérard, 1947
»Proces« opr. André Gide wg. Franza Kafki, Théâtre de Marigny, reż. Jean-Louis Barrault, scen. Felix Labisse, 1948

»Falszywe zwierzenia« P. de Marivaux, Théâtre de Marigny, Madelaine Renaud, Jean-Louis Barrault, 1946

René Char

Balthus albo żądło w kwiecie

Urzeka mnie przede wszystkim w malarstwie Balthusa obecność tego utajonego gila, będącego jego arterią i esencją. Tajemnica, nazywana przeze mnie gilem, jest pilotem ukrytym w sercu tego dzieła, którego sytuacje i *dramatis personae* obnażają przed naszymi oczami swą niepokojącą wolę. Dekalog rzeczywistości, którym się kierujemy, poddany jest tu weryfikacji. Ptak, *wyspiwujący swoje imię* kończy się nicią Ariadny. W tym miejscu grupują się wszystkie możliwe zachowania istot ludzkich wynikające z ich podzielonej natury. Ukazując naszym oczom w ich rozumiałej jeszcze fazie, różne możliwości tragedii intymistycznej, Balthus otwiera przed nami przyszłość. Do nas należy zapalać namiętnością do zdarzeń i charakterów, nie wysnutych bynajmniej z chaosu, lecz z tajemniczego porządku człowieka. Stąd nieprzebrane zapasy dojrzałej urody towarzyszące dziełu tego malarza. Płodny heretyzm jego wizji czerpie ze źródła, a nie z arabesek. Kto obawia się runięcia rusztowań i odsłonięcia pomnika musi liczyć się ze zniknięciem. Rozdarte światło naszych czasów przyznaje rację Balthusowi: w kontakcie z jego premedytowanym światem odnajdujemy w sobie nadzieję i osiągamy bez trudu ów najwyższy punkt, gdzie jedyną się inteligencją i postrzeganie zmysłowe, na poziomie sztuki stanowiącej sprzyjający klimat dla życia, bo immanentny i spostrzegawczy. Tak więc Balthus, którego nie kuszą wyczyny, zdobywa się na ten jeden: żeby odtworzyć dla nas coś pełnego, zorganizowanego dla działania, w możliwych do zniesienia granicach nieograniczoności ludzkiej. Dzieło Balthusa jest mową w skarbnicy milczenia. Wszyscy jesteśmy żądni pieśczoł tej osy porannej, nazywanej przez pszczoły panienką i kryjącej pod bluzką balthusowy klucz. (...)

»Balthus ou le dard dans la fleur«, *Cahiers d'Art*, nr 20-21, 1945-1946

tłum. J. Lisowski

André Masson

Malarstwo tragiczne

(...) Paru malarzom współczesnym wydało się, że odnajdują tę zaginioną sztukę, imitując dzieła zawieszane w muzeach, czy raczej ich patynę. Zapomnieli oni, że to, co dzisiaj sklasyfikowane i pozawieszane w tych instytucjach, kiedyś uczestniczyło w życiu, w jego udręczeniach i wątpliwościach. Przywodzą na myśl to, co Chamfort mawiał o niektórych pisarzach: »Kładą swe biblioteki do swych książek.« Przeciwna tendencja polegała na *szukaniu* naiwności, niewinności. *Udawać* prymitywa było, jest jeszcze ciągle, celem wielu artystów. Obiecująca perspektywa, trzeba to przyznać, która przez ucieczkę ofiarowuje nam złudzenie, że wyrwaliśmy się z cywilizacji, o której co najmniej tyle można powiedzieć, że jest w swoim stanie aktualnym, jednym wielkim oszustwem.

(...) Surrealizm, z samej swojej definicji, stawia się ponad rzeczywistością i przez tę próbę ucieczki wychodzi poza krąg naszych dzisiejszych rozważań. Jednakże te czynniki, które wydawały się wielką jego obietnicą, a mianowicie afirmacja szczególności istnienia, odrzucanie wszelkich pospiesznych uogólnień, warte są wciąż zapamiętania. To powiedziawszy, przyznać trzeba, że ogromna większość malarzy surrealistów zadowalała się hipostazowaniem dogmatycznej podświadomości i kulturowaniem literackiego zamilowania do snów. Świat ich imagacji składa się z fragmentów samych w sobie konwencjonalnych a więc nieautentycznych, przynajmniej z malarzkiego punktu widzenia. Nie ma co się

temu dziwić, zważywszy amalarskie założenia, bezkrytycznie przez malarzy przyjęte, tego ruchu.

Ekspresjonizmowi, ze swej strony, nie udało się zamierzenie wprowadzenia na powrót człowieka do malarstwa. Projekt ten nie zaprowadził go dalej niż do malarstwa jarmarcznego w najgorszym stylu.

Jak widać więc, proskrypcja wszelkiej etyki w malarstwie ma jeszcze w 1945 roku siłę dominującego przesądu, a sztuka dzisiejsza odslania swe ułomności w różnych swych tendencjach: 1/zapożyczony prymitywizm, powrót do kołyski, a więc fałszywa naiwność; 2/miraż muzeum, a więc nieczyste sumienie; 3/nadmiar intelektualizmu teoretycznego wiążący się z ścią purytańską nieufnością wobec zmysłowości, a więc aprioryzm; 4/ odejście od wszystkiego co dotyczy *métier*, realizacji dzieła, a więc bełkot. A przecież to we własnym swoim wnętrzu, w uświadomieniu sobie swojej samotności zarazem, jak i swojej odpowiedzialności wobec innych, w pewności co do kruchości przemijalności istnienia nieustannie oscylującego nad przepaścią, tam, a nie gdzie indziej – – artysta dnia dzisiejszego będzie musiał znaleźć autentyczny wyraz swego życia. Dziwnie jest patrzeć – a żenująco pomyśleć – że najbardziej przerażająca epoka w historii, która święci triumf przemijalności, gwałtownych śmierci i ruin, znajduje dla wyrażenia jej treści jedynie artystów (i nie najmniejszej wcale rangi) zadowolających się jedynie wzajemnym stosunkiem barw i elegancją linii.

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Nie chodziło mi, na tych kilku stronach, o potępienie czy wychwalanie takiej czy innej tendencji, ani też o szkalowanie zdobywcy malarstwa współczesnego, ale o bezlitosne wykazanie przyczyn i skutków odrzucenia, przez prawie wszystkich malarzy współczesnych, w najwyższym stopniu ludzkiego sposobu wyrażania, a mianowicie Tragedii. Olbrzymia sieć kamuflująca zarzucona została na świat. Tekstura maska zakryła twarz człowieka; próba jej zerwania nie obędzie się bez bólu i ran. (...)

Peinture tragique *Les Temps Modernes*, nr 4, I. 1946

tłum. J. Lisowski

Jean Paulhan

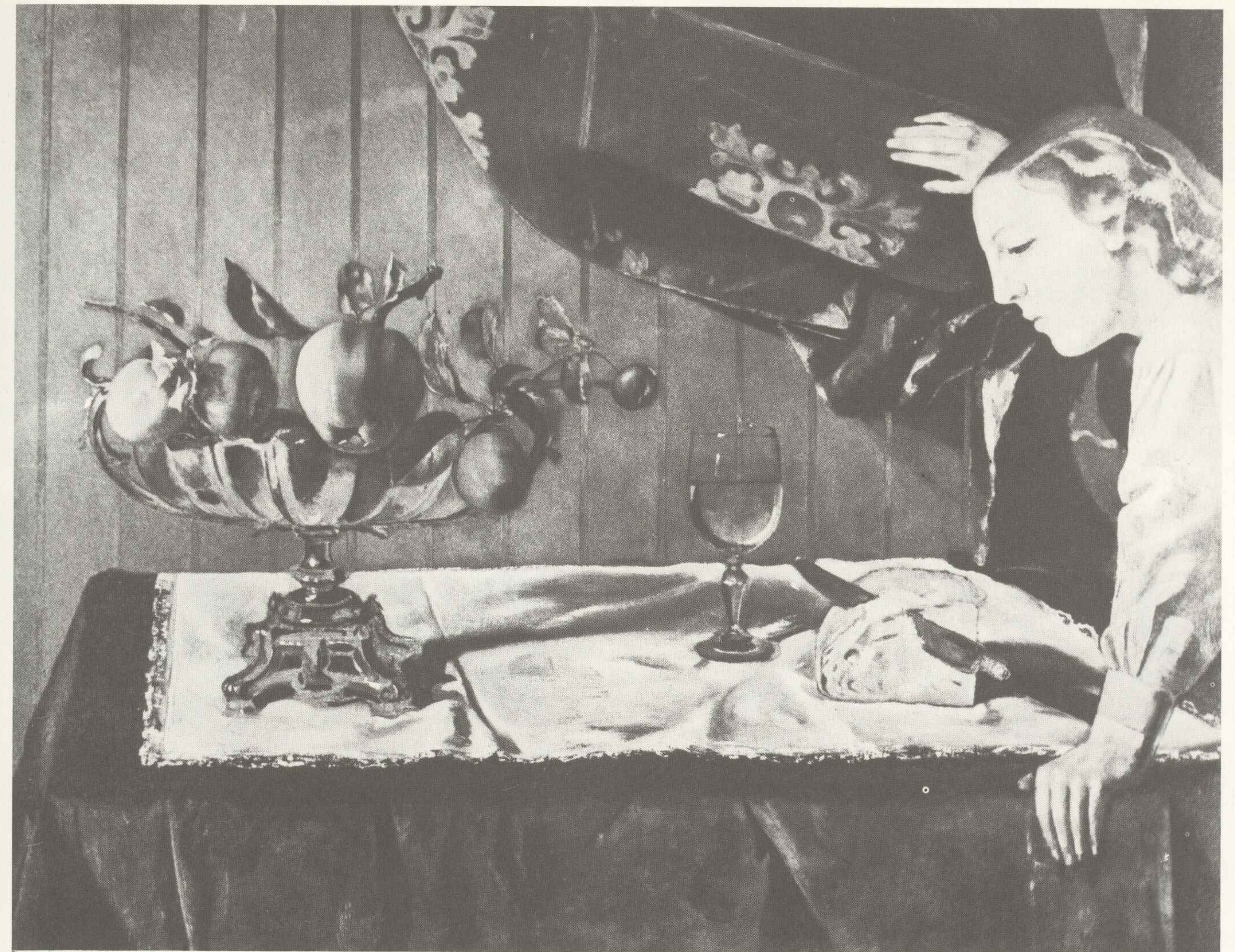
Fautrier

(...) III. Krytycy nie zawsze zupełnie się mylą. Ale trzeba starać się ich rozumieć i pogodzić ze sobą. Doktryna ich rzadko jest prosta, zdarza się, że pochwały i pretensje zmieniają się w swoje przeciwieństwo: »A co o tym myśli Picasso? – Picasso był okrutny. – Co powiedział? – Powiedział: to wspaniałe.«

W rzeczy samej o wspaniałość tu idzie. Pan Paul uskarża się, że Fautrier jest nazbyt zręczny. Pan Paul żali się także, że Fautrier jest zbyt piękny. Ma rację. To prawda, że Fautrier by go oczarował, gdyby się przed tym uczuciem nie bronił. Chodzi jednak o to, czy pan Paul słusznie żywi nieufność do siebie: żeby do tego stopnia być niezadowolonym z własnego zachwytu!

Nie wiem, co dzisiaj ludzie mają na myśli, gdy mówią (z przekąsem) o wirtuozerii czy o pięknie – o wspaniałości. Ale zdaję sobie przynajmniej sprawę z jednego: że nie zawsze *chcą* powiedzieć to, co mówią. Bowiem każdy z tych zarzutów zawiera w sobie jego zaprzeczenie.

To bowiem, co nazywamy nader dziwnie *wirtuozerią* (a nawet bezgraniczną wirtuozerią) nie jest wcale – jak można by sądzić – zręcznością malarza, jego magią. Nie, wręcz przeciwnie, właśnie niepowodzeniem tej magii. Nie bierze nas to; zbyt wyraźnie oddzielamy pędzel od artysty i ręki,



która nim wodzi. Mówimy zawsze o wirtuozerii wtedy, gdy brak prawdziwej wirtuozerii, a w każdym razie tej cnoty najwyższej: mistrzostwa. Gdyż mistrzostwo takie najpilniej by starało się zatrzeć swe ślady, stać się niewidzialne. Mówi się o malarzu (z ironią), że »wszystko potrafi«; otóż gdyby rzeczywiście tak było, potrafiłby przed nami ukryć, że wszystko potrafi.

Tak samo jest z pięknem. Dziś malarze jakby się zmówili, by przedkładać nad nie – niespodziankę, deformację, charakter. Dla bardzo prostego powodu, piękno jest bowiem nazbyt łatwe: istnieje na nie reguły i przepisy, wystarczy nauczyć się ich i je stosować. Z zamkniętymi właściwie oczami. Zgoda. Mogę przystać na to, że jest to teoria mądra. Od razu widzę, że jest heroiczna – bo któż wyrzekłby się z lekkim sercem obietnicę piękna? Jest w tym jednak pewien szkopuł nader ewidentny.

Otóż nie jest to teoria trwała. Możemy zadekretować, że niespodzianka, czy wręcz obrzydzenie, są w sztuce przejawami wielkości. Ale zważmy, że obrzydzenie, z chwilą gdy zaczynamy je szanować, nie jest już takie obrzydliwe, a niespodzianka szybko przestaje zdumiewać. Gdy stają się celem samym w sobie charakter, deformacja, rychło dopracowują się własnych reguł i przepisów. Różne przejawy temperamentu mogą być łatwo imitowane, jak niegdyś piękno, i tak samo jak ono nieznosne. Tak, że z kolei piękno, gdy mu się zdarza czasami powrócić, okazuje się nieprzewidziane, cudowne.

Nie chce mi się jednak wierzyć, mimo wszystko, by *piękno*, *wirtuozeria*, były tylko pustymi słowami. Trzeba szukać gdzie indziej.

Balthus, Podwieczorek, 1942

Reguła pozwalająca sądzić o doskonałości w sztuce jest prościutka, każdy ją wyczuwa lub wręcz zna. Nie mówi się o niej głośno, by nikogo nie urazić.

Musi więc obraz mieć najpierw swój *powód*, musi być *rozpoczęty*. Chcę przez to powiedzieć, że musi wyrażać pewien konkretny dla artysty problem: harmonia tonów, spotkanie barw, kontrapunkt.

Następnie zaś musi obraz osiągnąć swój *efekt*, musi być *skończony* i stworzyć w przewidziany jakiś sposób swój temat, tak by widz mógł w nim rozpoznać jesienne niebo czy zwyczajną kiść winogron.

Przyjaciele mówili Whistlerowi: »Pan Burne-Jones uważa, że pańskie obrazy nie są skończone.« Na co Whistler: »Nie wiem, czy pan Burne-Jones zdaje sobie sprawę, że jego obrazy nigdy się nie zaczęły.« To wszystko, co chcę powiedzieć: obraz musi być skończony, musi też być zaczęty. Obraz, jak wiersz, z jednej strony przypomina żmudną techniczną dłubaninę, lecz z innej najintymniejsze zwierzenie, szczere wyznanie, westchnienie. Otóż to zwierzenie w jakiś tajemny sposób *odpowiada* tej technicznej dłubaninie. I tym bardziej zwierzenie – niebo czy kiść winogron – jest wzruszające, im bardziej ściśle techniczny był problem.

(...) Obrazowi grożą dwa niebezpieczeństwa. Mógł zostać zaczęty a nie skończony. Jest to ryzyko Whistlera czy Miró. Płótno upodabnia się wówczas do jakiegoś rozkosznego lecz nie użytecznego do niczego pisma, miast tematu objawiają się w nim gamy barw i linii. Krytyka orzeka: »Czysta wirtuozeria, sztuka dekoracyjna.«

Ale zdarza się też, że obraz jest skończony, choć nigdy nie

został zaczęty. To jest wypadek Burne-Jonesa czy Meissoniera: ciała wylizane, włosy błyszczące, wszystko uśmiechnięte. »Zbyt piękne«, powiada krytyka. Jeśli przesadzam, to minimalnie. Jakkolwiek by o tym mówiono, *wirtuozeria* dotyczy manieri malarza, jego rzemiosła, jego roboty, zaś *piękno* – rezultatów dzieła, jego tematu. I teraz już rozumiem, dlaczego i jednego i drugiego słowa używa się w charakterze zarzutu. Nasza naiwna krytyka jest tak słaba, tak niepewna siebie, że nie umiejąc rozpoznać frontalnie rozpoczęcia czy skończenia (a w szczególności i niełatwego nieraz przejścia od jednego do drugiego), musi przystać na to, że pozostaje jej tylko przyłapywać malarza na błędach. I tak powiada *wirtuozeria*, o obrazach, którym brak skończenia i *piękno* o tych, którym brak początku.

A ja chcę sobie wyobrazić malarza, któremu przestawano by wyrzucać jego biegłość, tylko po to by winić go za jego sukces. Chcę sobie wyobrazić dzieło, które najspokojniej w świecie przyjmowałoby obydwa zarzuty naraz: obrzydzenie, lecz oczarowanie; zręczność, lecz piękno. Dowód byłby w ten sposób przeprowadzony, że idzie o dzieło *normalne*, w którym początek i skończenia, powód i efekt partycypują po równi; w którym wirtuozeria prześciga się w wirtuozerii a piękno wymyśla sobie nowe środki. Rozumiem *normalne* w tym sensie, w jakim okuliści mówią o oku »normalnym«. Znaczący jedno na sto tysięcy. Pojęliśmy właśnie, że dokładnie taki jest przypadek Fautriera. »Fautrier, oeuvres (1915-1945)«, /wstęp do kat.4/, Galerie René Drouin, Paryż 1947

tłum. J. Lisowski

Jean Dubuffet *Art brut*

Istnieją (istnieją wszędzie i zawsze), dwa porządki w sztuce. Istnieje sztuka zwyczajowa (czy grzeczna) (czy doskonała) (nazywano ją podług aktualnej mody sztuką klasyczną, sztuką romantyczną czy barokową, czy jak tam jeszcze chcecie, ale to jest zawsze ta sama) i istnieje (dzięki i płochliwy jak sarenka) *art brut*. Czy jesteś perfekcjonistą? Nie miałbyś racji. W miarę, jak nadajesz swym dziełom nowe wartości, odbierasz im inne. Na przykład nadajesz im, przypuśćmy, że mowa o budowaniu wież, większą wysokość, ale tym samym osłabiasz ich solidność. A solidność jest bardzo dobrą i cenną wartością dla wieży. W porządku, by temu przeciwdziałać, poszerzasz je i tym samym odbierasz im smukłość, a co może być piękniejszego niż smukłość? No, więc to jest chyba jasne.

To, co psujesz w dziele sztuki chcąc zrobić je LEPIEJ, to jego prymitywną niewinność. Im to jest prostsze, zrozum, im prymitywniejsze, im więcej wody przepuszcza między deskami, tym lepiej pływa. Dlaczego? Bo tak już jest. Skończymy może wreszcie z tymi dlaczego? i dlaczego? jak dzieci.

Sformułowanie, czym jest ów *art brut*, z pewnością do mnie nie należy. Zresztą definiowanie każdej rzeczy – a na to trzeba ją wyizolować – jest już jej uszkodzeniem. Prawie zabiciem. Rzeczy istnieją w jakiejś ciągłości. Czy można w ogóle cokolwiek zdefiniować? Im bardziej się staramy, tym bardziej się płaczymy, tym bardziej zaciemniamy sprawę i przychodzą wtedy zaprzeczaczę i jakże im łatwo wtedy zaprzeczają, zaprzeczają, zaprzeczają.

Otóż tym, na co zaprzeczaczę będą najbardziej wyczuleni, są zapożyczenia. Te miejsca, gdzie coś się wikła, miesza. Nie znoszą mieszanin. Chcą, żeby było czarne albo białe, żadnych przemieszkań. Żądają samego serca karczocha i w tym celu odrywają listek po listku, aż z karczocha w ogóle

nic nie zostaje. Otóż zechciej przede wszystkim zauważyć, że istnieje taki sposób posługiwania się najbardziej zużyтыми rzeczami, który naładowuje je nową energią. Spójrz na królów murzyńskich. Używają oni także meloników, ale wkładają je, gdy są zupełnie nadzy, a buty zarzucają sobie na ramiona i tak jest o wiele ładniej. I dużo skuteczniej. Co może pobić karetę z asów? Karetą z siódemek. Co jest piękniejsze od gronostajów i cenniejsze od nerek królewskich i co królowi królów służy za drogocenne okrycie? Zgrzebne sukno.

Dość tych tłumaczy! To dławii wszystek sens. Sens jest rybą, której nie można zbyt długo przetrzymywać poza jego mętną wodą. Ja sam mało się nadaję do tłumaczenia czegokolwiek, za to jestem raczej amatorem języków *IMPLICITE* zrozumiących. *Art brut* to *art brut* i wszyscy bardzo dobrze zrozumieli, o co chodzi. Nie bardzo dobrze? Tym lepiej, tym większa ciekawość, by przyjrzeć się temu dokładniej. I po to właśnie są te zeszyty. Żeby z bliska obejrzeć te różne dziełka, którymi zazwyczaj się gardzi. Uważa się je za prymitywne i wulgarne. Zgoda, ale też tłumaczą one bardziej bezpośrednio poruszenie naszego umysłu, wynoszą na światło dzienne mechanizmy naszego myślenia (i nie tylko myślenia), gorętsze, bardziej surowe. Posługują się środkami, które wydają się nie na miejscu, nie do przyjęcia. Ale zastanówmy się, może nie bardziej nie na miejscu niż inne środki, nie pozwólmy się oslepić naszym przyzwyczajeniom. Albo też te środki są skandalicznie proste, rzeczywiście w zasięgu każdej ręki. Tak proste, że żaden z naszych profesjonalnych klerków o nich nie pomyślał! Albo może takie, którymi wszyscy się posługują, lecz *inaczej*.

Autorzy tych dzieł są najczęściej osobami, które nie wiążą z nimi swej kariery, które zajmują się nimi okazjonalnie, wykonując je na własny użytek i dla własnego zachwycenia, nie rojąc dla nich żadnej wspaniałej przyszłości, powodowani jedynie potrzebą eksterioryzacji tego święta, które odbywa się w ich umysłach. Sztuka to skromna, która najczęściej nie wie nawet, że nazywa się sztuką.

Kilku z nas myśli, że ankietą na temat tego rodzaju produktów może być pożyteczna, dlatego prosimy naszych czytelników, by chcieli się do niej przyczynić i informowali nas o ciekawych pracach z tej dziedziny, o których by wiedzieli.

Październik 1947.

Art brut. Prospectus et tous écrits suivants. Paris 1947

tłum. J. Lisowski

Antonin Artaud Portrety i rysunki

Twarz ludzka jest pustą siłą, polem śmierci. Starym żądaniem rewolucyjnym formy, która nigdy nie odpowiadała swemu ciału, która chciała być czymś innym niż ciało. Toteż jest absurdem zarzucanie akademizmu malarzowi który dzisiaj jeszcze upiera się odtwarzać rysy ludzkiej twarzy takimi jakimi są, bo takie jakie są, nie znalazły jeszcze formy, którą wskazują i wyznaczają; więcej niż szkicują bo od rana do nocy pośród dziesięciu tysięcy snów ubijają ją jak w mózdzierzu namiętej niestrudzonej palpacji. Co znaczy, że twarz ludzka jaka szuka się jeszcze z dwójgim oczu jednym nosem, ustami i dwójgim wglębieniem usznych które odpowiadają otworom orbitalnym jak cztery otwory grobowca przyszłej śmierci. Twarz ludzka bowiem nosi coś w rodzaju wiecznej śmierci na twarzy od której malarz właśnie ma ją uratować zwracając jej własne rysy. Bo od tysięcy i tysięcy lat odkąd twarz ludzka mówi i oddycha ma się wciąż wrażenie że nie zaczęła jeszcze mówić czym jest i co wie i nie znam malarza w historii sztuki, od Holbeina do Ingesa, który by tę twarz ludzką zmusił do przemówienia. Portrety Holbeina czy Ingesa są grubymi murami, które niczego tłumaczają z dawnej śmiertelnej architektury która wspiera się pod arkadami powiek lub wciska się w cylindryczny tunel obu nisz uszu.

Jedyny Van Gogh potrafił zrobić z głowy ludzkiej portret który byłby eksplozyjnym dymem bicia pękniętego serca. Własnego. Głowa Van Gogha w miękkim kapeluszu przekreśla i raz na zawsze unieważnia wszystkie próby malarstwa abstrakcyjnego jakie będą podejmowane od niego aż do końca czasów. Gdyż ta twarz żadnego rzeźnika, wyrzucona jakby z kuli armatniej na najdalszą powierzchnię płótna i która nagle staje jakby zatrzymana przez oko puste i obrócone ku wnętrzu, wyczerpuje do końca najtajniejsze tajemnice świata abstrakcji w których lubować się może malarstwo niefiguratywne, dlatego też w portretach które rysowałem unikałem jak ognia zapominania o nosie ustach oczach uszach czy włosach, lecz usiłowałem by wyraziła ta twarz, która do mnie mówiła tajemnicę starej historii ludzkiej, która przeszła jak martwa w twarze Ingesa i Holbeina. Powoływałem czasem obok twarzy ludzkich przedmioty drzewa albo zwierzęta bo jeszcze nie jestem pewny granic których ciało ja ludzkiego nie przekracza.

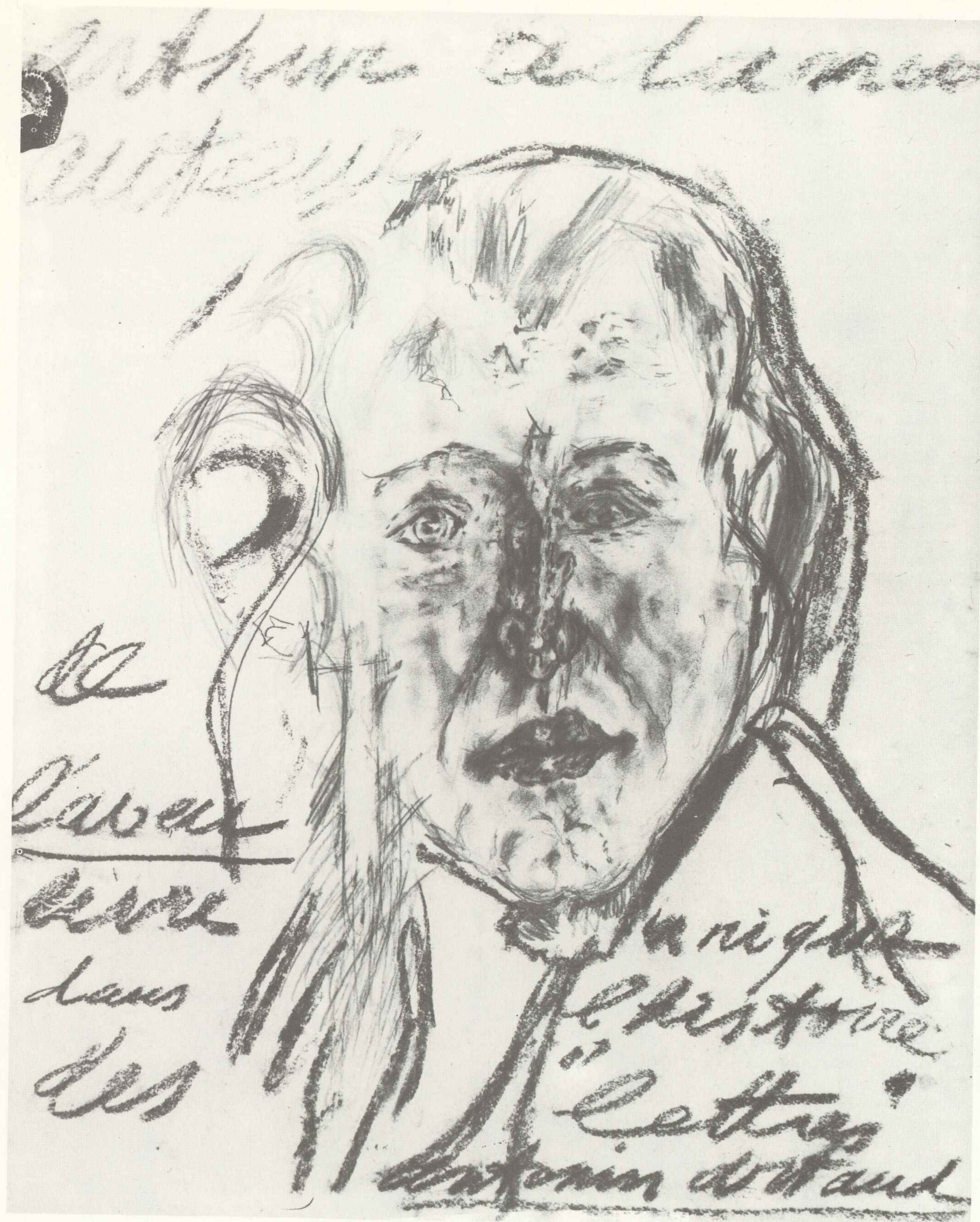
Skończyłem zresztą definitywnie ze sztuką stylem czy talentem we wszystkich rysunkach które tu pokazuję. Chcę przez to powiedzieć że nie zazdroścę temu kto by je uważał za dzieła sztuki, dzieła stymulacji estetycznej rzeczywistości. Żaden z nich nie jest właściwie mówiąc dziełem. Wszystkie są szkicami znaczy sondami czy ciosami łomu rozdawanymi na lewo i prawo

we wszystkich kierunkach przypadku, możliwości, szansy czy losu.

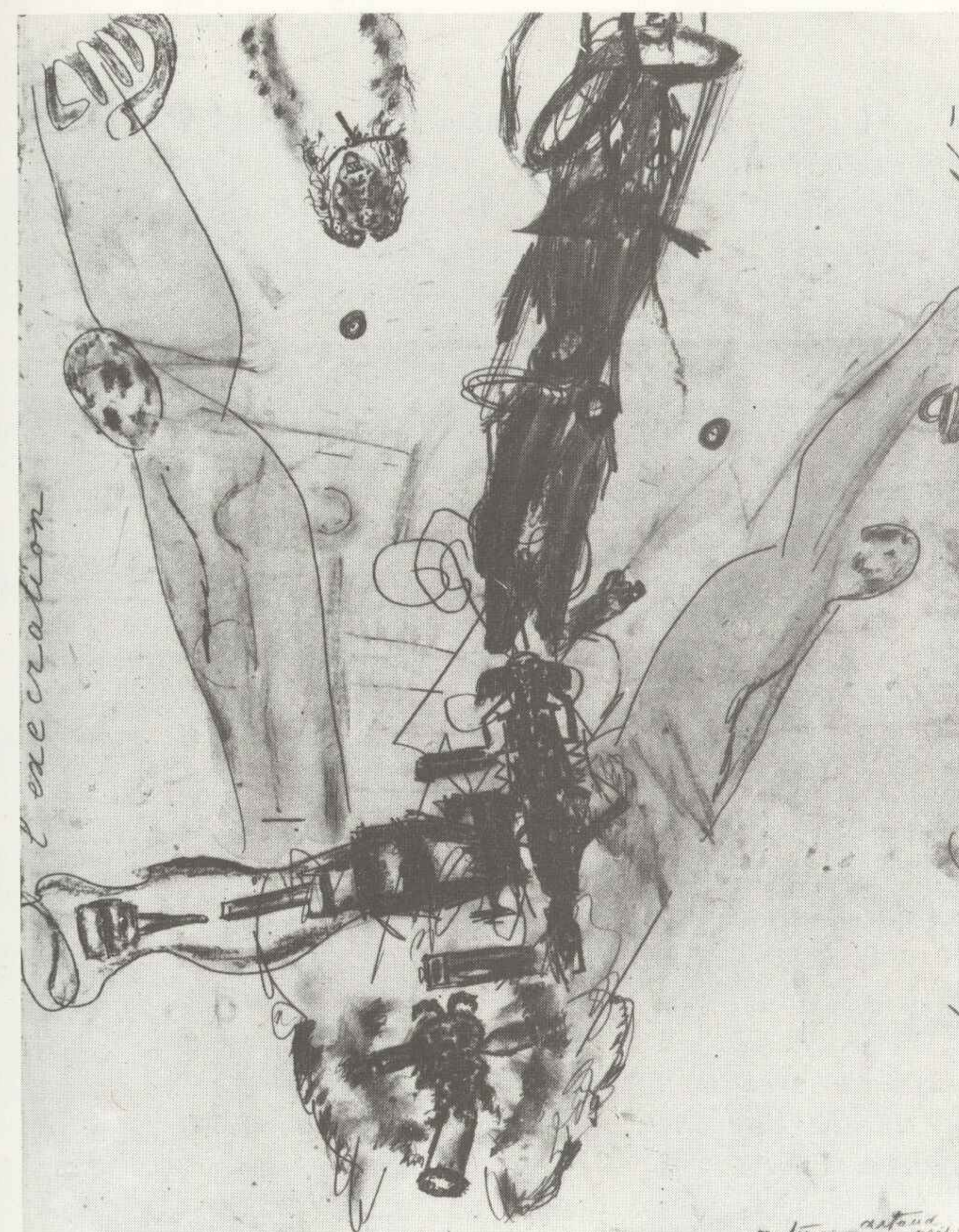
Nie starałem się w nich dbać o kreskę czy efekt lecz wyrazić coś w rodzaju prawd linearnych, ewidentnych które znaczyłyby zarówno przez słowa pisane zdania, jak przez grafizm i perspektywę rysów. I tak niektóre rysunki są mieszaniną wierszy i portretów wtęgotów pisanych i ewokacji plastycznych elementów, materiałów, postaci ludzkich czy zwierząt. Tak należy przyjmować te rysunki w całym barbarzyństwie i nieporządku ich grafizmu »który nigdy nie miał na względzie sztuki« lecz jedynie szczerłość i spontaniczność kreski.

Tekst w kat. wyst. »Antonin Artaud, Portraits et dessins«, Galerie Pierre Loeb, Paryż 1947

tłum. J. Lisowski



Antonin Artaud, Portret Arthura Adamova, 1947

Antonin Artaud, Zbieszczczenie Ojca-Matki, 1947
Antonin Artaud, Postacie, 1947

Pierre Courthion
Nicolas de Staël

Malarze, których znałem, byli prawie wszyscy niewielkiego wzrostu: ten jest olbrzymi; głos mieli czasem biały, czasem stentorowy, ale nigdy tak niski jak Nicolas de Staël, którego tembr wypełnia pokój, dudni wśród ścian i schodzi aż do potężnych basów, zaciągających najpewniej w nieznanach rejestrach infra-dźwięków. Ale czy trzeba, powiecie, aż tak się rozwodzić nad sobą? Przechodzę więc do obrazów. Stoją tu, obrócone do mnie, pod ścianami olbrzymiej pracowni bez sztalug w Montsouris, pracowni, do której można by wprowadzić żyrafę i krokodyla: duże, małe, bardzo małe i bardzo duże.

(...) W jednym kącie tej surowej pracowni, na poplamionym stole leżą porozkładane rysunki labiryntów. Po środku blaszane kubły wypełnione farbami czekają na swój moment, to znaczy na chwilę, gdy długa, frenetyczna ręka zanurzy w nich pędzel i wychłapie z nich wkrótce całą zawartość. Mówię frenetyczna, bo na widok tych płynnych farb malarza ogrania szaleństwo i miast by skąpo nabierać na pędzel tyle farby ile trzeba, upojony, oddaje się zupełnej rozpuście. Rozkosz malowania! Kuchnia czarodzieja! Nicolas de Staël zmierza prosto ku temu, co zasadnicze, co decyduje o tym, że malarz jest malarzem: kontakt z materią, dotykanie jej, ruszanie, przemienianie. Po położeniu farby, po łakomym nakładaniu coraz to nowych warstw kolorowej substancji widać, że najchętniej pożarłby swą ofiarę, schrupał ją w zębach: dzikie bestialstwo człowieka skądinąd będącego doskonale ucywilizowanym i szanującego, nie mówię że zwykłą moralność utylitarną, lecz w każdym razie hierarchie ducha. Od samych początków jego malarstwa zauważyliśmy u niego ten dziki apetyt charakterystyczny dla pierwszych pejzaży Utrilla. Nicolas de Staël nigdy nie ma dość: kładzie, pogrubia pastę, jeszcze nakłada. Któregoś dnia, u niego w domu, rue Gauguet, musiałem użyć obu rąk, by unieść do góry niewielkiego formatu obraz, tak był obciążony farbą.

(...) Malarstwo Nicolas de Staëla nie usiłuje nigdy przedstawić jakiegoś określonego przedmiotu: przedstawia, przeciwnie, jakąś organiczną całość obywatującą się bez opisu, zupełnie wyzbytą malowniczości: zaiste nie jest to malarstwo dla krytyków. Staël – i w tym ma rację – nie chce, by mówiono mu o sztuce »abstrakcyjnej«. Wie, czuje to, że pod groźbą utraty zdolności rozróżniania, a więc i dalszego swego rozwoju, malarz zawsze musi mieć przed oczami, oglądane z daleka czy z bliska, to ruchome źródło wszelkiego natchnienia, jakim jest postrzegany zmysłowo świat zewnętrzny. (...)

»Staël« (wstęp do kat. wyst.). Montevideo, 1947

tłum. J. Lisowski

André Breton Matta, preliminaria

Instynktowi śmierci, który pozwolił sobie w ostatnich latach na wszystko i to w skali dotychczas nie znanej, musiał w istocie przeciwstawić się z nie mniejszą siłą instynkt seksualny. Nigdy jeszcze dzieło plastyczne nie ukazało tak wyraźnie, wręcz analitycznie, zmagania tych dwóch instynktów. Z tego względu bywa ono trudne do właściwego odczytania, z tymi wszystkimi swoimi postaciami niosącymi brony, ubranymi w łuki o twarzach przypominających raczej (czego można się było spodziewać w tych czasach »schronów«) kreta niż człowieka, uprawiającymi jednak stosunki oralne i genitalne z pasją nie wykluczającą największej precyzji. Poszukiwania Matty w tej drugiej części jego dzieła dotyczą, mówiąc językiem psychoanalizy, regionów położonych pomiędzy *ego* a *superego*, tych właśnie, gdzie rodzi się przerażenie. Matta odkrył, że w regionach tych ma swe źródła zarówno przerażenie śmiercią jak przerażenie spowodowane wyrzutami sumienia, które dochodzą tu do głosu z nadzwyczajną ostrością: gesty zakłęcia, zwolywanie postaci w trybunał, świat szczerlnie zabudowany, ogólne najeżenie się. Tego rodzaju skłonności są tu jeszcze podkreślone przez tytuły obrazów nader, same w sobie, wymowne: »Gracze serc«, »Rana-pytanie«, »Wyrzut niemożliwości«.

(...) Po tych miejscach, które maluje, na tej arenie sumienia moralnego, przechadzają się jednak istoty zdecydowanie różne od otaczających je pacjentów, jak »Szklarz«, jak »Pielgrzym wątpliwości«, jak »Elektryk«, które, z pewnością mają być wcieleniem samego artysty. Te wspaniałe istoty, co Matta z lubością i słuszenie podkreśla, poruszają się suwerennie wśród całej tej demonologii, obdarzone wszystkimi władzami życia, zachowując się jak ci, którzy znaleźli rozwiązanie, i nadając całemu dziełu znamię podnoszącej na duchu i zaraźliwej szlachetności.

By wprowadzić ten swój »nowy ład« i utrwalić definitywnie swe imperium, Matta jako pierwszy rewolucjonizuje na planie plastycznym perspektywę. Wystarczy przecież zauważyć, że w odpowiedniej figurze (kwadrat ze swymi przekątnymi pozostawiający w cieniu jeden z czterech składających się nań trójkątów) można zobaczyć zarówno korytarz jak piramidę z lotu ptaka, by powziąć jak najdalej idące zastrzeżenia co do zasadności konwencjonalnej perspektywy. Ale poza tym główną ułomnością tej perspektywy jest to, że satysfakcjonuje ona jedynie zmysł optyczny, gdy u Matty na przykład, a szerzej w ogóle w malarstwie surrealistycznym, wiele innych zmysłów – począwszy od odczuć wegetatywnych a skończywszy na (prawie doszczętnie zagubionym) zmyśle odgadywania przyszłości – jest zainteresowanych wyrażaniem świata. Dla Matty ważne jest przedstawienie człowieka wewnętrznego i jego szans – a nie głupawe przedstawianie ciała ludzkiego w relacji z przedmiotami, które bezpośrednio je otaczają. Żywiół, w jakim on je pogrąża, nie ma nic wspólnego z powietrzem, którym fizycznie oddychamy. Pogrąża je w sytuacjach przypadkowych, w czymś w rodzaju miejsca geometrycznego rozwiązywania swych konfliktów.

By móc wyrazić to nowe życie współzależności, Matta musiał wynaleźć sobie i narzucić nowe konwencje, które w gruncie rzeczy nie są ani bardziej arbitralne ani mniej rygorystyczne niż te, które wyłożył nam Seurat, uważając znajomość ich za niezbędną dla pełnego zrozumienia jego sztuki.

»Préliminaires sur Matta« (kat. wyst.).
Galerie Drouin, Paryż 1947

tłum. J. Lisowski

René Guilly Wols

Zasadniczym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność. Nie dowolność, nie fantazja, nie oryginalność, jak powiadają, za każdą cenę, ale prawo, dla malarza, pójsia aż do końca samego siebie, bez żadnych ograniczeń. Otóż wolność ta może przerazić: własne wnętrze jest dla każdego miejscem najgroźniejszym i najbardziej nieosiągalnym. Toteż nigdy nie było tylu teorii, systemów, sztucznych sporów. By zagłuszyć w sobie lęk, malarze bratają się i zwalczają. Wynajmują sobie krytyków. Odwołują się do partii politycznych. Uciekają się do wszystkich możliwych sposobów, byle tylko uchronić się przed samotnością, która jest drugą stroną medalu tej całej wolności. Wszystko, byle nie ta przygoda, do której wzywa ich, zmusza, nasz wiek. My, widzowie, oglądamy malarstwo z zewnątrz. Dla nas te obrazy są tylko przedmiotami. Przedmiotami, które będziemy porównywać z przedmiotami tego samego gatunku już nam znanymi; poprzez nie, będziemy szli od malarza do malarza, od epoki do epoki, będziemy formułować jakieś zasady. Pytać będziemy arcydzieła o tajemnicę ich doskonałości formalnej, mówić będziemy o barwach, o liniach, o tematach: zapominając o malarzu.

Spośród wielu możliwych działań, malarz obrał ów gest fundamentalny wodzenia pędzlem, nakładania farby, ożywiania pewnej płaszczyzny na której, jak na ekranie, poruszają się lub zastygają w bezruchu mniej lub bardziej skomplikowane formy. Projekt ten pociąga za sobą pewną ilość wtórnych decyzji: układania mianowicie całych serii, przy pomocy których wolna malarz będzie mógł się określić. Nie chodzi o wypełnianie jakiegoś schematu, co ma doprowadzić do z góry określonego przedmiotu. Zanim malarz weźmie pędzel do ręki, nie ma nic. A równania, które malarz sobie układa, znajdują swą równowagę dopiero w momencie, gdy obraz będzie ukończony: ukazuje się nieznanne, przygoda się kończy. Można tylko zacząć jeszcze raz od nowa. Te kolejne próby składają się na ewolucję malarza i ukazują nieskończoną liczbę możliwości rozwiązania tego samego problemu, a tym jedynym problemem jest sam malarz. (...) Obraz to wydarzenie, rewelacja zobiektywizowanego zachowania.

Prawdziwy malarz może więc liczyć tylko na siebie: to człowiek samotny. W tym właśnie momencie mit Malarstwa, którego tak żmudnie dopracował się widz, może wszystko pomieszać. Bo będzie to zwyczajnie zaproszeniem do ławizny, do zdrady.

Gdyby, miast realizować się samemu, na własną miarę, wystarczało przestrzeganie dogmatu, nawiązywanie do tradycji, urzeczywistnianie jakiejś preegzystującej idei malarstwa, jakież by to było szczęście! Jeśli z kolei malarz będzie traktował swe obrazy jako przedmioty, nie zaś jako na boleśnie wyrwane z własnego wnętrza istoty, jeśli dopuści myśl, że istnieją przepisy pozwalające fabrykować takie przedmioty, jeśli ponadto uwierzy, że na tym właśnie polega dochodzenie do klasycyzmu, to malarz będzie usprawiedliwiony, znaczy całkowicie zmistyfikowany.

Teraz już możemy spróbować usytuować Wolsa. Przed wszystkimi jego ostatnimi obrazami odczuwamy tę samą trudność: niemożność ich nazwania. Moglibyśmy się na to zdobyć używając jedynie przybliżeń czy określić niedoskonale, lepiej z nich zrezygnować. Wychodząc od naszej znajomości świata zewnętrznego, nie znajdujemy tu nic, co mogłoby być z całą pewnością zidentyfikowane. Czy znaczy to, że te obrazy niczego nie przedstawiają? Przeciwnie, czuje się w nich wielkie multum wzajemnie zwalczających się i przenikających form. Niczego precyzyjnie tu nie rozróżniając, jesteśmy przecież pociągani przez to malarstwo w coraz to innych a przecież identycznych

kierunkach. Obraz nieustannie się odnawia i odkrywamy w nim końcu niewyczerpaną wielość figuracji.

»Wols« (kat. wyst.).
Galeria René Drouin, Paryż 1947
tłum. J. Lisowski

Jean-Paul Sartre Palce i nie-palce

Wolsa poznałem w roku 1945: tysy, z butelką i torbą. W torbie był świat, jego zmartwienie; w butelce – jego śmierć. Kiedyś był piękny, dzisiaj już nie: w trzydziestym trzecim roku wyglądałby na pięćdziesiątkę, gdyby nie młodzieńczy smutek spojrzenia. Wszyscy – od niego począwszy – wiedzieli, że długo nie pociągnie. Mówił mi to wiele razy bez jakiejś satysfakcji, lecz aby określić swoje możliwości. Zamiary miał skromne: był to człowiek, który nieustannie zaczynał się na nowo: wieczny w chwili. Mówił zawsze wszystko jednym tchem, a potem znowu wszystko: inaczej. Jak te drobne fale w przystani, co nie powtarzając się, powtarzają.^{1/}

Jego życie było różnackim zdefiniowanych paciorków, z których każdy był wcieleniem świata; sznurek można było bez szkody rozerwać w jakimkolwiek miejscu: sam to mówił; doprawdy, teraz myślę, że podjął zadanie na krótką metę i jedyne: zabić się; uważał bowiem, że człowiek nic nie wyraża bez unicestwienia się; w jego planach bardzo wcześniej pojawiła się butelka. Nie chlubił się tym. Był chory i biedny; stoicyzm i woluntaryzm były mu zupełnie obce; nie gardził nawet swoimi utrapieniami: mówił o nich mało, ale bez skrępowania, z dużym dystansem i z pewnym poczuciem solidarności. A właściwie uważał, że są one normalne i w gruncie rzeczy bez znaczenia. Jego prawdziwe utrapienia kryły się gdzie indziej, w głębi.

Nie mógł się pogodzić z myślą, że należy do naszego ludzkiego gatunku. »Jak mi powiedziano, jestem synem mężczyzny i kobiety, co ogromnie mnie dziwi.«^{2/} Swoich współbraci traktował z podejrzliwością kurtuazją i wolał od nich swojego psa. Na początku być może nie byliśmy tak całkiem nieciekawi, ale po drodze coś się zagubiło. Zapomnieliśmy, jaka jest nasza racja bytu i rzuciliśmy się w szaleńczy aktywizm, który Wols z właściwą sobie uprzejmością nazywał naszymi »machinacjami«. Jego bliscy byli mu tak obcy, że mógł wśród nich pracować, nawet gdy głośno wrzeszczeli. Korał wśród korałi, kładł się na łożku, zamykał oczy, obraz »akumulował się w prawym oku«. Rysował tłumy, a raczej zwierzęce kolonie; ludzie tam stykają się, może nawet czują swoją obecność, ale na pewno nie widzą się i nie rozmawiają, bo każdy pochłonięty jest samotną gimnastyką mającą na celu wydłużanie kończyn.

Miał wszelkie powody, aby czuć do nas żal: naziści go wygnali, falangiści uwięzili i wydalili, Republika Francuska – internowała. Ale słowem nigdy o tym nie pisał i, jak sądzę, nigdy o tym nie myślał: były to nasze »machinacje«, które wcale go nie obchodziły. Ten książę-żebak, wielkoduszny bez entuzjazmu, uprzejmy przez obojętność, dniem i nocą zdążał ku swemu samounicestwieniu, które okazało się owocne.

Pod koniec przyjacieli musieli go wieczorami wlec do martyńskańskiej knajpy na rum i o północy zabierać, z każdym dniem trochę bardziej umarłego, trochę głębiej pogrążonego w wizjach. Czemu nie? Takie jest życie.

Kiedy otwierał torbę, wydobywał z niej słowa: trochę ich brał z własnej głowy, większość przepisywał z książek. Nie czynił między nimi różnicy, jakkolwiek dla porządku nie zapomniał o umieszczeniu pod każdym cytatem nazwiska autora: w każdym razie było to jakieś spotkanie i wybór. Wybór ludzkiej myśli dokonany przez człowieka? Nie, jego zdaniem rzecz miała się odwrotnie. Ponge powiedział mi kiedyś, mniej

więcej w tym samym czasie: »Człowiek nie myśli, lecz jest myślny.« Wols by się z tym zgodził: myśli Poego i Lao-cy były jego własnością o tyle, o ile nigdy nie należały do nich i o ile jego myśli nie należały do niego. Mówiąc uwalniał się od zgrozy. Zdaje mi się, że o tym wiedział: pozostawił przeszło sto pięćdziesiąt obrazów, tysiące gwaszów i dwa tuziny myśli, których nigdy nie wymieniał i które przyswoił sobie być może w lepszych czasach, o ile kiedykolwiek takie przeżywał.

Przed kuracją odwykową – która o osiem miesięcy wyprzedziła śmierć – język zaczął się mu płątać; rankiem siadał koło mnie, coś bełkotał, irtował się, mruzczał i nagle sięgał po swoją czarną książeczkę, bez słowa ją otwierał, przywoływał między nas mądrości Lao-cy i Bhagawadgity i na chwilę się uspokajał; przed moimi oczyma unosiły się zdania martwe, bezwładne, boje ratunkowe tego uspiętego i tragicznego geniusza. Bardziej niż ktokolwiek wierny samemu sobie, doskonale jak nikt inny pozwolił mi odczuć, że »ja to ktoś inny«. Cierpiał; kradziono mu jego myśli, jego obrazy; na ich miejsce podsuwano mu myśli i obrazy okrutne, które wypełniały mu głowę albo gromadziły się w oczach. Skąd się brały? Z jakiego dzieciństwa? Nie wiem. Jedno jest pewne: miał uczucie, że ktoś nim manipuluje. Dręczony, osaczony i prześladowany przez stonogi i karaluchy, mógł tylko bez reszty poddawać się tym prostym halucynacjom, aby natychmiast dokonywać ich transkrypcji.

1. Wiersz Wolsa.
2. Słowa Lautréamonta, które Wols sobie przyswoił.

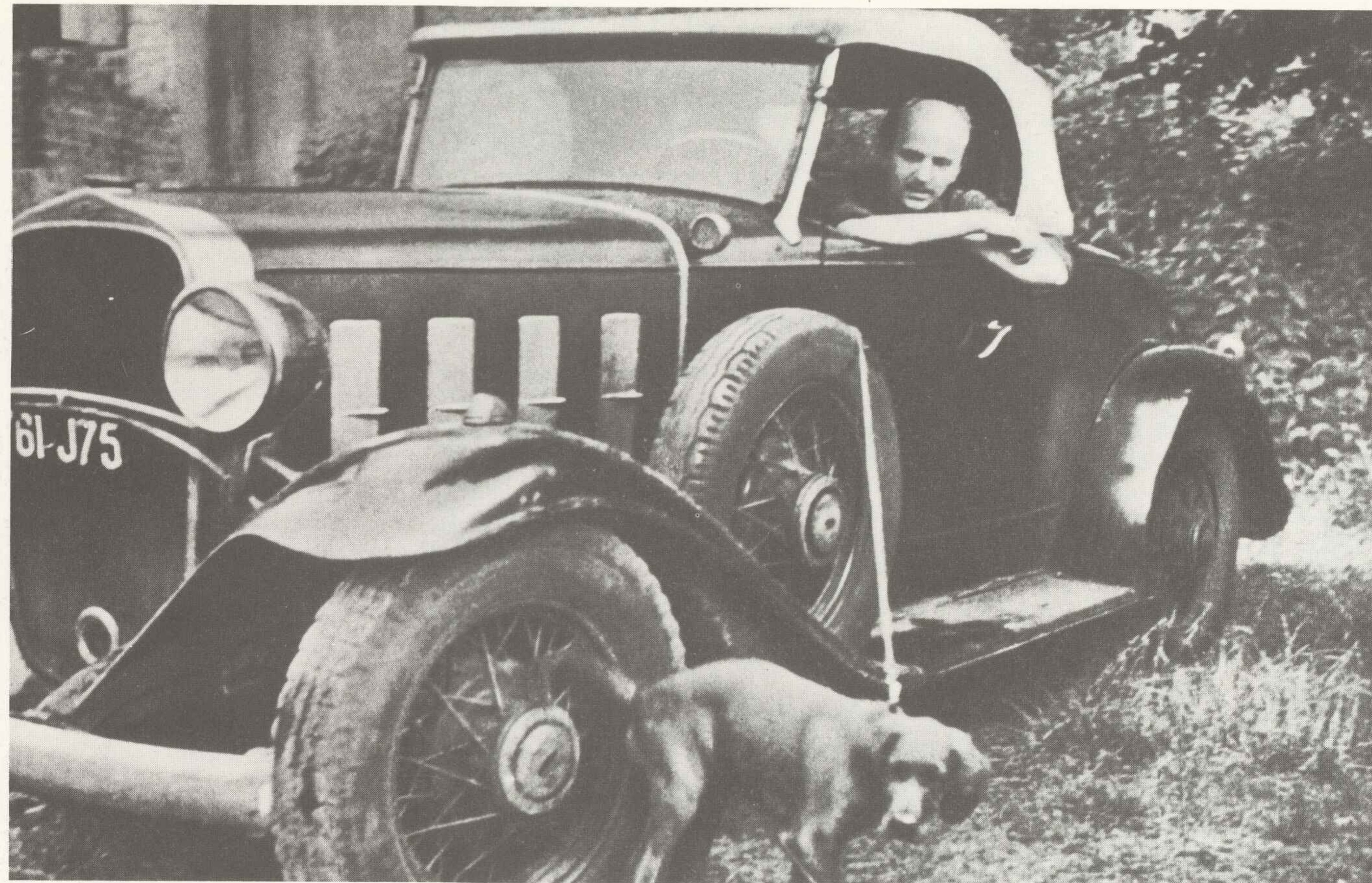
»Doigts et non-doits«, (w): *Situations IV*. (przedruk: kat. wyst. Wolsa), Galerie Jolas, Paryż 1965

tłum. E. Bąkowska

Jean-Paul Sartre W poszukiwaniu absolutu

Nie trzeba długo przyglądać się przedpotopowej twarzy Giacometiego, by odgadnąć jego pychę i jego wolę usytuowania się u początków świata. Za nic ma on Kulturę i nie wierzy w Postęp, w każdym razie w Postęp w sztuce, uważa się za bardziej »zaawansowanego« niż jego współcześni z wyboru, człowiek z Les Elyzies, człowiek z Altamiry. W owej wczesnej młodości przyrody i ludzi, piękno i brzydota jeszcze nie istnieją, ani gust, ani ludzie z dobrym gustem, ani krytyka: wszystko jest jeszcze do zrobienia. Po raz pierwszy człowiekowi przychodzi do głowy wyrzeźbić w kamieniu człowieka.

Oto więc model: człowiek. Nie generał, nie dyktator, nie atleta, nie posiada on jeszcze tych godności i szamerunków, jakie zainteresują przyszłych rzeźbiarzy. Jest tylko długą niewyraźną sylwetką kroczącą brzegiem horyzontu. Lecz można już zobaczyć, że ruchy jego nie są podobne do ruchów rzeczy: emanują z niego jak pierwotne początki, rysują w powietrzu ledwie dotykającą przyszłość: należy je rozumieć wychodząc od celów – ta jagoda do zerwania, ta klująca gałązka do odgarnięcia – nie zaś wychodząc od przycyca. Nie można ich oddzielić ni zlokalizować: z drzewa mogą wyizolować tę czy inną kołyszącą się gałąź; z człowieka nigdy *jednej* unoszonej ręki, *jednej* zaciskającej się pięści. Człowiek unosi rękę, człowiek zaciska pięść, człowiek jest nierozdzielalną jednością i źródłem absolutnym swych ruchów. Jest jakby zaklinaczem znaków; znaki płączu mu się we włosy, błyszczą w oczach, i grają na ustach, osiadają na czubkach palców; mówi całym swoim ciałem: gdy biegnie, mówi, gdy staje, mówi, gdy zasypia, sen jeszcze jest mową.



A teraz materiał: kamień, zwyczajna grudka przestrzeni. Z przestrzeni musi więc Giacometti zrobić człowieka; musi wpisać ruch w totalną nieruchomość, jedność w nieskończoną wielość, absolut w czysty relatywizm, przyszłość w wieczną terażniejszość, gadatliwość znaków w uparte milczenie rzeczy. Pomiedzy materiałem a modelem rozdziew wydaje się niemożliwy do wypełnienia; a przecież rozdziew ten istnieje tylko dlatego, że Giacometti nadał mu swoją ludzką miarę. Nie wiem, czy trzeba w nim widzieć człowieka, który pragnie nadać ludzką pieczęć przestrzeni, czy kamień śniący o człowieczeństwie. A może raczej jest jednym i drugim i mediacją pomiędzy jednym i drugim. Pasja rzeźbiarska to nic innego, jak całemu przeistoczyć się w rozległość, by z głębi tej rozległości mógł wychynąć posąg człowieka. Nawiedzają go myśli kamienia. Kiedyś cierpiał na lęk przestrzeni, miesiącami przechadzał się brzegiem przepaści; to przestrzeń uświadamiała sobie w nim swą bezsilność. Kiedy indziej wydało mu się, że przedmioty, nijakie i martwe, przestały dotykać ziemi, zamieszkała nagle w pływającym wszechświecie, pojął we własnym ciele, boleśnie aż do męczeństwa, że w rozległości nie ma ani góry ani dołu, ani rzeczywistego kontaktu pomiędzy rzeczami i jednocześnie rozumiał, że zadaniem rzeźbiarza jest wykucie w tym nieskończonym archipelagu figury jedynej istoty, która może dotknąć innych istot. Nie znam nikogo, kto jak on byłby uwrażliwiony na magię twarzy ludzkich i gestów; ogląda je z namiętnym pożądaniem, jakby sam należał do innego gatunku.

(...) Zerwawszy klasycyzmem, Giacometti przywrócił swym posągom przestrzeń wyobrażoną i niepodzielną. Zgadając się z góry na relatywność, znalazł absolut. Bo on pierwszy pomyślał o tym, by wyrzeźbić człowieka tak jak się go *widzi*, to znaczy z dystansu. Swym gipsowym figurom nadaje *dystans absolutny*, jak malarz mieszkańcom swego płótna. Tworzy swą figurę »o dziesięć kroków«, »o dwadzieścia kroków« i cokolwiek byście zrobili, ona tam stoi. I w ten



Hans Hartung

Odpowiedź na ankietę: Za i przeciw sztuce abstrakcyjnej

Moim zdaniem malarstwo nazywane »abstrakcyjnym« nie jest jeszcze jednym z tak licznych ostatnio »izmów«, ani stylem, ani epoką, ale środkiem wyrazu zupełnie nowym, innym językiem ludzkim, bardziej bezpośrednim niż poprzednie malarstwo. Nasi współcześni i następujące po nich generacje nauczą się czytać i nadejdzie taki dzień, kiedy uważać się będzie to pismo za bardziej bezpośrednie i normalne niż malarstwo figuratywne, tak samo jak uważamy nasz alfabet – abstrakcyjny przecież i nieograniczony w swych możliwościach – za bardziej racjonalny niż figuratywne pismo chińskie.

Nie należy mieszać tego nowego środka porozumienia z jego aktualnymi formami i specyficzną zawartością.

Te ostatnie podlegać zapewne będą całkowitym przemianom. Ale ta nowa zdobycz – możliwość wypowiedziania się malarskiego bez pośrednictwa przyrody – pozostanie nam chyba na zawsze (sama albo równoległe z malarstwem figuratywnym).

Może nie przypadkiem ta nowa sztuka pojawiła się w naszej właśnie epoce; historycy odgadną kiedyś tego przyczyny.

»Pour et contre art abstrait«,
Cahiers des amis de l'Art, nr 11. 1947

tłum. J. Lisowski

Jean Paulhan

A propos krytyki artystycznej

Cóż można zarzucić, z grubsza biorąc, większości malarzy współczesnych? W pierwszym rzędzie pewną nieśmiałość przed wielkimi tematami, naiwne nieco zaufanie do teorii i systemów, zbytnie zamiłowanie do demonstracyjności, nadużywanie ornamentu. Najlepsze, co można powiedzieć o Grisie i Légerze, czy jeśli Państwo wolą, Gischii i Fougeronie – to to, że należą do pocztu (może w pewnym stopniu zdegenerowanego) Prymitywów raczej niż Rembrandta i Davida raczej niż Courbeta. Wręcz przeciwnie, zmuszając pracę nad samą materią obrazu, odnowieniem malarstwa począwszy od samego jego surowca, z wszystkimi przygodami, które z tego wynikają: przypadki, zalanía, powtórzenia, znaki magiczne, wśląwili się, wśród wielkich przodków, Van Gogh czy Renoir, bliżej nas Braque, Soutine, Rouault a wśród młodych Fautrier, Masson czy Dubuffet. Bo malarstwo rychło by się stało zwyczajną galanterią, gdyby nie powracało od czasu do czasu do swej epoki kamiennej. Epoka ta jednak przynosi różne niebezpieczeństwa.

To jedno w każdym razie: otóż malarz materii źle lub bardzo źle *porozumiewa się* za swoim krytykiem. Nie bardzo się go rozumie. Prawdę powiedziawszy, on sam siebie nie rozumie. Nie wychodzi od żadnego modelu (który wystarczałoby skopiować) ni schematu (który wystarczałoby rozwinąć). Zgadza się w każdej chwili grać o wszystko: idzie na kompromis z kaprysami swej pasty, powolny jej wezbraniom czy prążkom, a jeśli płótno jest zbyt gruboziarniste, zarzuca je piaskiem; tak samo jak człowiek, który rzeźbi na swej lasce węża, gdy napotyka sęk, decyduje się w tym miejscu

pogrubić węża, jakby ten zjadł właśnie wołu. Słowem płótno (czy laska) przestają być zwyczajnie *obrazem czegoś*, by stać się *wydarzeniem*. Ale krytyk, oczywiście, nic o tym wszystkim nie wie. Orzeka jedynie, że wół jest nieproporcjonalnie gruby a piasek niepotrzebny. Niewątpliwie czuje on przez skórę, że materia odegrała tu swoją rolę, że to jej sprawka. Ale uważa, że sprawka to groźna, bo nie pozwala mu zrozumieć, o co idzie. Obraża się. Ma wielką ochotę sponiewierać tę materię. Zwymyślać ją. Nazwać ją brudną materią lub wręcz fekalną. Może wydawać się, że żartuje. Nic podobnego. Proszę sobie przypomnieć, co wypisywano w 1850 o Courbecie, w 1885 o Van Goghu, co wypisują dziś o Dubuffet'cie krytycy sztuki tak kompetentni, jak panowie:

Delanglade: »Bufonada. Snobistyczne wymysły, kompleks analny, ekshibicjonizm, błoto egzystencjalistyczne ze sklerozą.« (*France au combat*, 23 maja 1946),

G. Besson: »Dno śmietnika, brud i odpadki.« (*Ce Soir*, 25 maja 1946),

Max Gauthier: »Ścierwo, całkowite zwyrodnienie, ekscentryczność, nienormalne, abrakadabra, nie do wytrzymania.« (*Gavroche*, 23 maja 1946),

Henry Jeanson: »Malarstwo na tam-tamach, ekskrementy, robactwo, odchody, gównnoizm.« (*Le Canard Enchaîné*, 15 maja 1946),

René Huyghe: »Infantyizm, alienacja, parodia, gigantyczne nabieranie gości.« (*Arts*, 17 maja 1946),

Jean Texcier: »Błazen, szarlatan, maluje gównem, udaje bobasa, estetyka kupy.« (*Gavroche*, 30 maja 1946),

Renaud: »Skandal, demoralizacja, obsceniczny negr, zwyrodnienie.« (*Paroles françaises*, 18 maja 1946).

Powiecie mi Państwo na to, wiem dobrze, że rzeczą istotną w krytyce (jak w każdej nauce) jest operowanie ścisłymi pojęciami i że obznajomiony z nią czytelnik bez trudu rozumie dziś pod słowami *ścierwo*, *gówno*, *błoto*, *brud* i innymi: malarstwo autentyczne, siła, inwencja, wielkość – po prostu malarstwo.

Bez wątpienia. Upieram się jednak, że krytyka artystyczna mogłaby bez większej szkody zmienić nieco swe słownictwo i konwencje.

»A propos de critique d'art«,
Les Temps Modernes, nr 13, X. 1947

tłum. J. Lisowski



Henri Michaux, Postać w ciemnej tonacji, 1946-1948



Henri Michaux, Bez tytułu, 1946-1948
Henri Michaux, Bez tytułu, 1945

Charles Estienne Sztuka abstrakcyjna w XX wieku Odpowiedź na ankietę: za i przeciw sztuce abstrakcyjnej

*Esencja duchowości znacząca abstrakcja.
Nadludzka potęga kolorów samych w sobie...*
(Kandinsky »Spojrzenia w przeszłość«)

Nie bez specjalnego powodu przywołuję jako motto do szkicu o malarstwie abstrakcyjnym w XX wieku dwa teksty Kandinsky'ego. Przede wszystkim wyrażają one jasno tę antynomie – a raczej dialektykę – duchowego i materialnego, uściślijmy, esencji rzeczy tudzież środków i nośników materialnych, które ją wcielają; poza tym przypominają, że jeśli abstrakcja bezpośrednio po 1910 roku kusila wielu malarzy, jedynie Kandinsky myślał o niej i przemyślał ją na długo przedtem, a począwszy od 1910 pozostał jej zawsze wierny.

Bo rzecz nie polega chyba na tym, że ktoś pierwszy, tego a tego roku, namalował obraz »nie przedstawiający niczego«, by użyć popularnego wyrażenia. Dwie rzeczy trzeba tu wziąć pod uwagę, które pozwalają nam uściślić pojęcie abstrakcji, równie niejasne jak nadużywane. 1/ Być abstrakcjonistą nie polega na tym, że pewnego dnia, ze znużenia formami naturalistycznymi, dla zabawy, po prostu dla odmiany, zaczyna się malować bez żadnego odniesienia do świata zewnętrznego. Polega to na całkowitej zmianie struktury mentalnej i moralnej, nie uwzględniając jakiegokolwiek możliwości odwrotu; jak minerał, na przykład, który przeszedłby ze stanu amorficznego w stan krystaliczny. Rewolucja to czysto wewnętrzna, stanowiąca ukoronowanie długiego procesu ewolucyjnego i dająca, jako pierwszy owoc, długo przedtem dojrzewający, tę akwarelę, na przykład, namalowaną przez Kandinsky'ego w 1910 roku, dzieło skończone a nie przypadkowy szkic. 2/ A następnie cała seria płócien, gwaszów, rysunków, w których malarz, odkrywając swój nowy język, stara się maksymalnie poszerzyć jego środki wyrazu. Doświadczenie jak każde inne, można by powiedzieć, i to prawda, że Kandinsky z rzadko spotykaną skromnością intelektualną zawsze przedstawiał swoje malarstwo jako punkt dojścia bardzo skrupulatnego doświadczenia duchowego. Ale zupełnie wyjątkowo – na szczęście – doświadczenie to było typowe, z tych, co to, mówiąc językiem André Malraux, świadczą jednocześnie o »wolności twórczego umysłu wobec historii«, a także o pewnym momencie historii i kultury.

W istocie, in dłużej się o tym myśli, tym większego znaczenia nabiera Kandinsky, że tak mu się udało wynieść do rangi uniwersaliów rzecz najbardziej prywatną i słowo najbardziej romantyczne, że przeprowadził, może nie zupełnie o tym nie wiedząc, ale na pewno z góry tego nie założony, doświadczenie klasyczne w najściślejszym sensie tego słowa – jak na przykład doświadczenie Goethego. Zdumiewające jest przy tym, że potrafił się zawsze powstrzymać od zbyt pospiesznych interwencji rozumu i intelektu – których często nie uniknęli inni poszukiwacze, neoplastycy i konstruktywisci – że wiedziony instynktem umiał utrzymać należyty dystans, pod względem malarskim, wobec zarówno racjonalizmu jak ekspresjonizmu, słowem, że nieustannie ograniczał się, jeśli nie grzech tak powiedzieć, do wyjaśniania i formowania rzeczy *przeczonej* przez siebie.

(...) Jeśli punkt wyjścia jest romantyczny, punkt dojścia jest klasyczny. To królewska droga wszystkich wielkich umysłów i doradzana przez nich, od Goethego do Gide'a. Z Goethem szczególnie łączy Kandinsky'ego głębokie upodobanie i zażyłość: jak ten pierwszy, wychodząc od *Strum und Drang* i romantyzmu niemieckiego dochodzi do klasycznego tału i doskonałości »Dywanu«, ten drugi, wyszedłszy

jednocześnie z impresjonizmu i fowizmu francuskiego i ekspresjonizmu niemieckiego doszedł, w »wielkiej syntezie« swych ostatnich lat paryskich, do cudownej równowagi pomiędzy czystymi formami i ciągle żywą zawartością wewnętrzną.

Może się komuś wydawać, że zbyt się rozwodzę nad Kandinsky'ego. Czynię tak dla dwu powodów, które wydają mi się arcyważne w związku z aktualnością sztuki abstrakcyjnej. 1/ W ewolucji tej sztuki w XX wieku poszukiwania czysto formalne (suprematyzmu, neoplastycyzmu, konstruktywizmu, itp.) były swego rodzaju nawoływaniem do porządku, zapewne niezbędnym w swoim czasie, lecz nader wąskim. Nie sposób tak na zawsze ograniczyć formy i koloru. Trzeba powiedzieć to głośno: jedynie płodną drogą jest wskazywana przez Kandinsky'ego wielka droga konieczności wewnętrznej i wolności twórczej.

2/ Pragnąc w ten sposób osiągnąć wyraz najczystszy i najbardziej zindywidualizowany, sztuka abstrakcyjna zbiega się z prawdziwymi tendencjami naszego czasu ku ekspresji, przede wszystkim lirycznej, najintensywniejszej i najbardziej oczyszczonej. »Efektywność czystych form« – to powiedzenie Kandinsky'ego zawiera najlepszą z możliwych definicji twórczości przystającej do naszej epoki, czy to będzie obraz abstrakcyjny, wiersz czy zespół architektoniczny; zawierają się w niej obydwa elementy nierozłączne: w pierwszym rzędzie czystość form będących swoją własną koniecznością, bez obciążających je odniesień naturalistycznych czy realistycznych (jak w architekturze baroku lub w malarstwie ekspresjonistycznym); a następnie żywa zawartość dzieła, prawdziwy współczynnik efektywności praktycznej, który jest odpowiedzią każdego człowieka na osobiste przesłanie artysty, odpowiedzią w działaniu. W tym sensie, i nie igrząc bynajmniej ze słowami, powiadam, że obraz czy wiersz powinny służyć swoim istnieniem, dokładnie tak samo jak mebel czy dom na swoim.

Otóż w 1947 roku każdy wytwór geniuszu ludzkiego, który nie zmierza ku sprawom zasadniczym jest, obawiam się, skazany na ornamentykę, na dekoracyjność, na dowolność. W perspektywie kończącego się XIX wieku istniał ścisły stosunek zależności, socjologiczny jak i estetyczny, pomiędzy, powiedzmy, dworcem Orsay, Trocadérem, symbolizmem Samaina, rzeźbą Rodina, malarstwem Vuillarda (malarza i rzeźbiarza, który w złoto przetworzył niewiarygodny *Modern style* 1900). Ale i w perspektywie dnia dzisiejszego istnieje stosunek zależności socjologiczny i estetyczny nie mniej ścisły pomiędzy budynkami mieszkalnymi Perreta czy Mallet-Stevensa, a rzeźbą Brancusiego, Pevsnera czy Béothey'ego, obrazem Kandinsky'ego, wierszem René Chara, stroną prozy Camusa czy André Malraux, wreszcie filmem Orsona Wella. Ten głęboki stosunek zależności istnieje najczęściej bez kontaktu pomiędzy twórcami, którzy wykonując swój zawód – a być pisarzem moralistą to taki sam zawód jak architektem – zmierzają wszyscy, powtarzam, ku sprawom zasadniczym, innymi słowy, poszukują »ducha rzeczy«.

(...) Jedno porównanie, które może coś wyjaśni. Przestrzeń surrealistyczna jest jeszcze fragmentem naszej atmosfery i można tam, jeśli się chce, trzymać żywego ptaka w klatce. Przestrzeń abstrakcji jest próżnią, nie może tam oddychać człowiek, zwierzę ni roślina, ale lampa łukowa błyszczy tam światłem niezrównanym. (Ale ileż też dzieł abstrakcyjnych, gdzie nie przebiega żaden prąd i ziele tylko próżnia!)

Uwaga. Mówiło się wiele o wyzwoleniu, jakie koncepcja sztuki abstrakcyjnej przynosiła tym, którzy ją wyznawali. Oto przykłady.

Z punktu widzenia formalnego, niektóre dzieła wydają się absolutnie i totalnie abstrakcyjne, gdyż formy i barwy są w nich, mówiąc jak Delaunay, »wyłącznie funkcją samych siebie, tematami rozwijającymi się i przemieniającymi się niezależnie od wszelkiej analizy psychologicznej czy innej«. A przecież Kandinsky malował obrazy, w których można – moim zdaniem słusznie – rozpoznawać pewne elementy, czy pewną atmosferę, przynależące, w jakimś momencie ich istnienia, do świata zewnętrznego. W »Rozpędzie uspokojonym«, ostatnim płótnie tego wielkiego malarza rosyjskiego (1944), można dostrzec w lewym górnym rogu »coś na kształt tajemniczej ośmiornicy«, w innym obrazie można rozpoznać »rodzaj pejzażu«, w jeszcze innym cudowne, napowietrzne gry cyrkowe.

(...) Niebywale, wzruszające spotkanie ekspresji najbardziej wyrafinowanej z najbardziej pierwotną. To samo dotyczy zresztą Paula Klee czy Miró, u których daje się czasami zauważyć to wyzwolenie z form – wyzbytej swej naturalistycznej zawartości, wyrwane z ciężkiego mułu swego otoczenia, nabywają wielokrotnionej mocy plastycznej i magicznej.

Zdaję sobie sprawę, że na pierwszy rzut oka koncepcja ta wydawać się może mocno heretycka. Ale wytłumaczenie jej jest jednocześnie proste i zawile: Kandinsky zrobił ten krok, przekroczył granicę oddzielającą świat zewnętrzny od świata wewnętrznego i z tego miejsca odkrył cały świat w jego duchu, w jego esencji. I to nie w esencji racjonalnej, zbiorze pojęć, lecz w nieskończonym mrowieniu się poszczególnych form. Jeden obraz wydający się czystą abstrakcją, jest zapisem palpacji kosmicznej, inny, wydający się mniej abstrakcyjny, jest zapisem różnych momentów czy lokalizacji owej palpacji. W rzeczy samej, i użyję tu wyrażenia bliskiego Braque'owi, idzie o »dekonceptualizację przedmiotu«, o to, by pod pozorami tego świata, o którym mamy na ogół tylko niejasne pojęcie, no, powiedzmy, niejasny zespół pojęć, odkryć jego substancję, jego głęboki rytm.

Ale do tego potrzebny jest decydujący krok, przekroczenie granicy, poza którą odsłania się »efektywność czystych form«. Potem, ale potem dopiero, przyjdzie poczucie twórczego rozkwitania, poezja, magia, diabli wiedzą co jeszcze.

Uwaga praktyczna. Słowo wyzwolenie ma bardzo precyzyjny sens, jeśli idzie o inwencję form i o problemy kompozycji. Poniżej omawianej granicy artysta zasklepia się, więzi w sztywnych formułach; poza nią wszystkie drogi stoją otworem i problemem jest tylko umiejętność wyboru. To, że bardzo niewielu artystów w chwili obecnej (czyli w 1947 roku) do tej umiejętności wyboru dorosło, w niczym nie umniejsza wartości tej ostatniej uwagi.

»L'art abstrait au XX-e siècle. Pour et contre l'art abstrait«, *Cahiers des amis de l'Art*, nr 11. 1947

tłum. J. Lisowski

Jean Cassou

Sytuacja sztuki współczesnej

Wychodzimy z epoki, w której sztuka ogłosiła się przeciwstawną społeczeństwu. W naszych czasach rzecz można, iż kondycja społeczna artysty osiągnęła pewne udogodnienia. Artysta współczesny może być dostarczycielem: znalazł swoje muzea, klientów, kupców, galerie, kolekcjonerów. Moda, snobizm, spekulacja sprawiły, że jego status się ustabilizował. Czynniki te są jednak nader okazjonalne, a kondycja artysty ciągle w chwiejnej równowadze. Czy można mówić dziś o głębokiej harmonii pomiędzy artystą a społeczeństwem? Czy style sztuki, jakie ma do zaproponowania artysta współczesny, można uważać za zadawalające społeczeństwo, które wypowiada się na ich temat jedynie ustami krytyków i klas posiadających, ale w całości nie wydaje się w nich otwarcie rozpoznawać swoich dążeń? Sztuka współczesna jest wciąż przedmiotem polemik. Od wczoraj zaledwie państwo – państwo francuskie – raczyło się nią zainteresować, i tak dzieje się we Francji, kraju, który był terenem jej wielkiej przygody, w Paryżu, który nadał swoje imię *École de Paris*. I do dziś zresztą tylko wyjątkowo zgadza się powierzać tym artystom-heretykom zamówienia na owe imponujące przedsięwzięcia artystyczne, jakimi wslawiły się w historii wszystkie wielkie epoki sztuki.

W konwulsyjnych drgawkach współczesnego świata jest rzeczą naturalną sądzić, że być może wchodzimy w erę nowych ustrojów społecznych. Już dziś wielu artystów opowiada się za ustrojem, którego hasłem rozpoznawczym byłby socjalizm. Można więc sobie wyobrazić społeczeństwo, z którym artyści byłiby w zgodzie i harmonii. Znaleźliby się wówczas w warunkach tak nowych, że nie jesteśmy w stanie nawet przewidzieć form sztuki, jakie by się mogły wówczas zrodzić. Ja chcę tylko zwrócić uwagę na nadzieję, która przepaja dusze arystów. Przypomnijmy, że Rubens tworzył w szczęśliwej harmonii z porządkiem swego czasu. Artysta nie musi być wyklętym poetą. Przeciwnie, dąży on do harmonii, do tego, by czuć się szczęśliwym w łonie szczęśliwego społeczeństwa. I teraz, kiedy znamy już przesłanki tego problemu, kiedy świadomi jesteśmy autonomicznej specyfiki twórczości artystycznej, pozwólmy sobie na rzutowanie w przyszłość takiego oto obrazu: obrazu społeczeństwa, w którym panuje jednomyślność, które rozpoznaje się w twórczości swoich artystów, którzy nie staną się bynajmniej służalczymi urzędnikami tego społeczeństwa, lecz rozwijając będą wolność inwencji do tego stopnia, by stworzyć wielkie dzieła i pomniki, które nadadzą temu społeczeństwu jego własny styl.

(...) Nie mogę sobie w istocie wyobrazić pogodzenia się artysty ze współczesnym społeczeństwem, bo społeczeństwo to jest w stanie nieustannych przemian, a przemiany te zdają się zdążać, na krótszą czy dłuższą metę, w kierunku socjalizmu. Można przeciwstawiać się tym przemianom, można im sprzyjać. Można w każdym razie zastanawiać się nad tym, czym będzie sztuka w społeczeństwie, w którym artysta, choć nie będzie sprawował żadnych funkcji społecznych w ścisłym znaczeniu tego słowa, przestanie być jednostką wyizolowaną, kimś obcym, lecz znajdzie się wobec tego społeczeństwa w stosunku pozytywnym, harmonijnym. I można życzyć sobie, by taka sytuacja, nie organiczając, bynajmniej sztuki do konwencjonalnej funkcji społecznej, rozwinęła ją w kierunku zgodnym z jej najgłębszą naturą, pozwoliła na rozkwit jej najpiękniejszych cnót, tych między innymi, które czynią z niej najistotniejszy przejaw wolności człowieka.

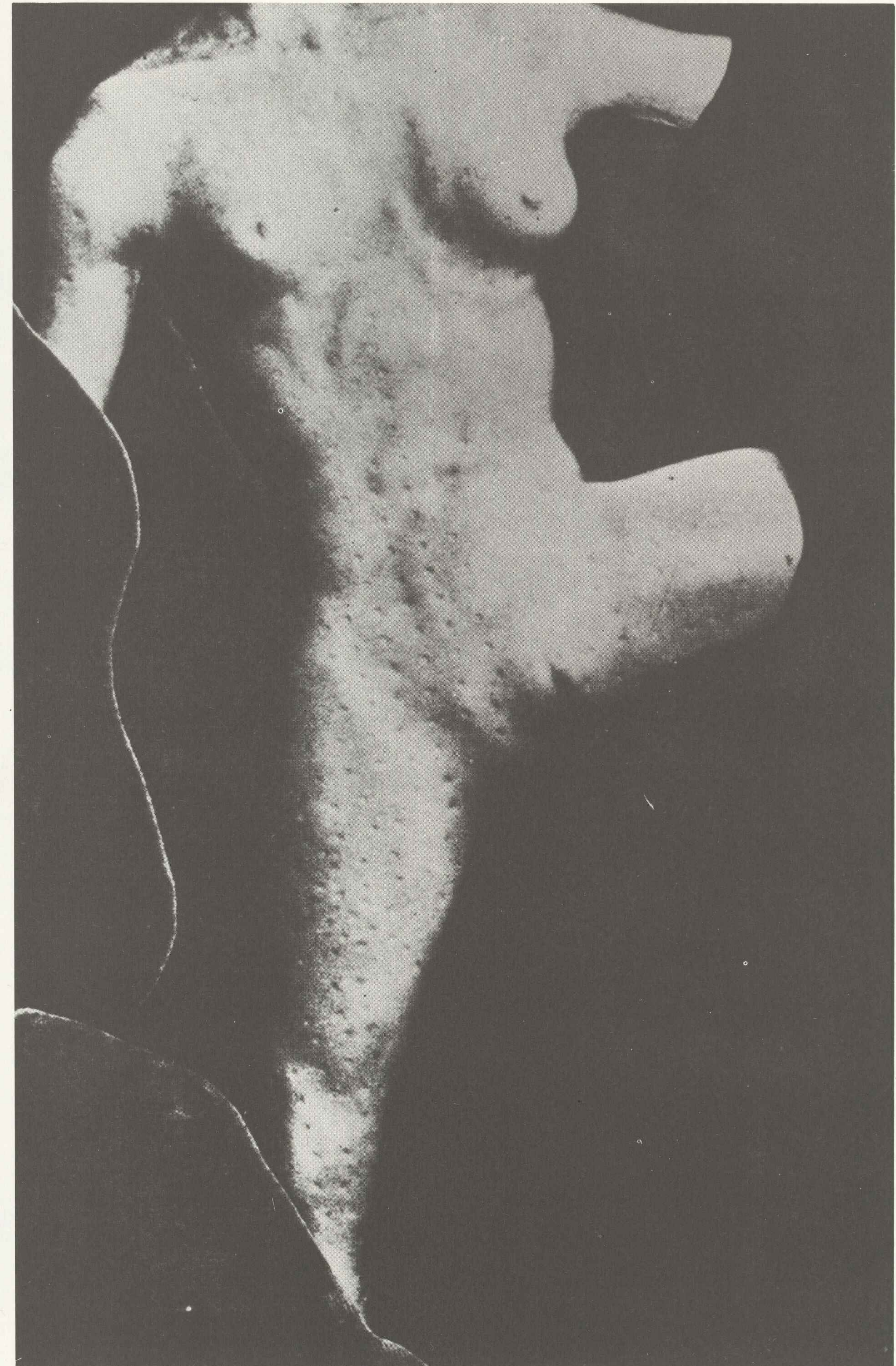
(...) Otóż jest tak, że sztuka współczesna, choćby nie wiem jak tragiczna w swym osamotnieniu i izolacji, jawi się nam dzisiaj, z perspektywy, jako jeden z najbardziej

zdzumiewających fenomenów duchowych naszej historii. (...) Społeczeństwo więc w końcu zgodziło się wziąć pod uwagę sztukę współczesną. Ale zwycięstwo to musi być należycie wykorzystane. To przystanie społeczeństwa na to, co dotychczas było odrzucane i wyklinane, powinno wyrazić się jasno i dotrzeć do najdalszych zakątków świadomości społecznej. Powinno to stać się dziełem krytyki, wystawiennictwa, a przede wszystkim edukacji. Społeczeństwo odrzuciło kiedyś sztukę współczesną i w gruncie rzeczy sztukę w ogóle. Było zgorzone tą działalnością próżną i zbyteczną, która je w dodatku przerastała. Godzi się na nią dzisiaj: ciekawe byłoby stwierdzić, do jakiego stopnia, z jakich powodów, jakimi sposobami i w jakiej formie, a także zbadać, jak to uznanie przebiega w poszczególnych warstwach społeczeństwa. (...) Pozostają więc w sferze symptomatycznych tendencji, przypuszczeń i aspiracji, ale chciałbym jednak określić ich kierunek. Sztuka współczesna była jedną z najwspanialszych przygód ludzkiego ducha i rozwijała się przeciwko wszystkiemu i wszystkim, bo w niej wyrażała się sama esencja sztuki, jej najdoskonalsza definicja, jej najbardziej radykalny charakter. Sądzę, iż przemiany ustroju społecznego, jak również przemiany w łonie samej sztuki, sprzyjać będą ponownemu wrastaniu sztuki w życie społeczne. Jeśli tak się stanie, będziemy świadkami zakończenia, ostatecznego spełnienia i jakby wcielenia wszystkich tych wysiłków, których dramatyczne koleje świadczą kiedyś będą o chwale naszego burzliwego i tak kontrowersyjnego dwudziestego wieku. Zakończy się męka sztuki współczesnej. Trzeba będzie ją wnieść do najgłębszych pokładów świadomości kolektywnej. A w tej z kolei zrodzi się ambicja wyrażenia siebie w wielkich i trwałych pomnikach sztuki, rozpoznania się w godnych podziwu obrazach, przemawiania w języku, stworzonym od nowa. I wtedy stanie się ów cud, który jest momentem kulminacyjnym, szczęśliwym i doskonałym historii cywilizacji, momentem, gdy ludzki ród zgadza się na siebie i w pełni wyraża w sztuce swojego czasu. Powiada się wtedy, że sztuka i społeczeństwo wspólnym wysiłkiem dopracowały się własnego stylu.

»La situation de l'art contemporain« (w:)
Débat sur l'art contemporain, (Rencontres internationales de Genève) Neuchâtel 1948

tłum, J. Lisowski

1947



Marcel Duchamp, studium do pracy »Dane są: 1. bieżąca woda, 2. oświetlenie gazowe«, 1948-1949

André Breton

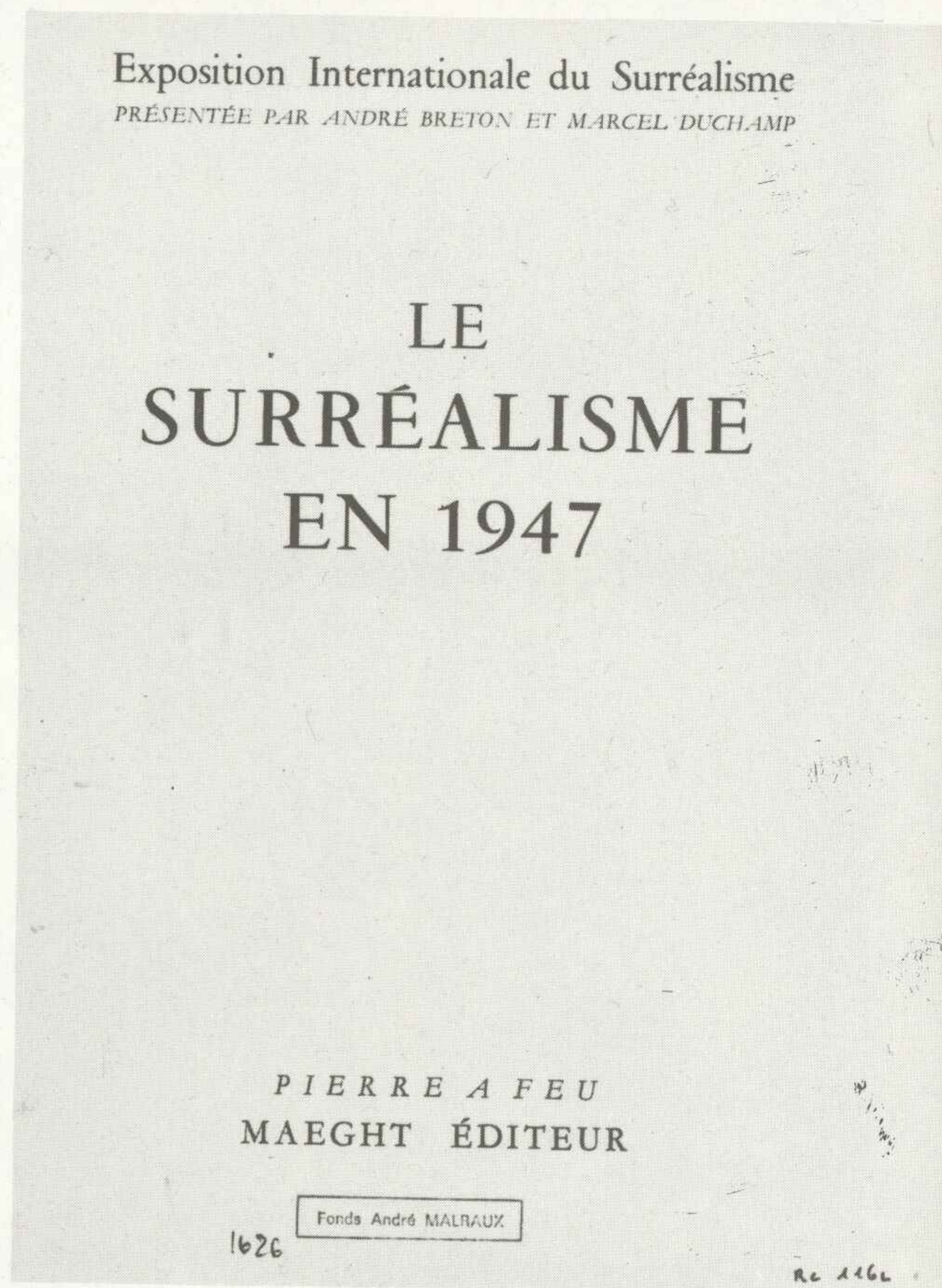
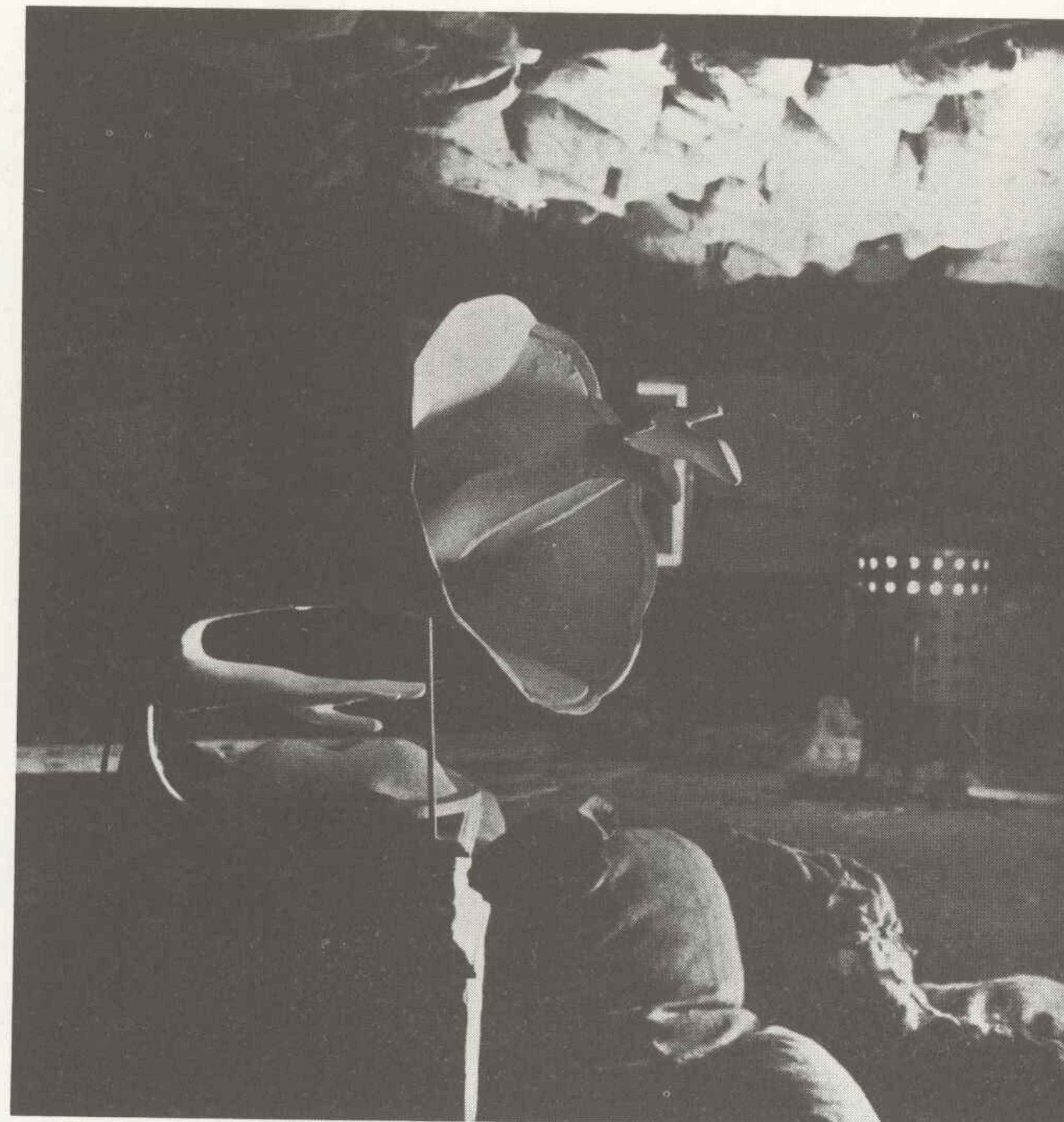
Przed kurtyną**Wstęp do katalogu Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu**

Nie bywa prawie dnia, by nie wzywano surrealizmu do ustąpienia miejsca, albo też nie proszono z rewerencją, by »zmienił skórę«. Wydarzenie publiczne 1947 roku nie może oczywiście się podobać ludziom zainteresowanym w zniknięciu lub przemianie tego ruchu. Stanowisko surrealistyczne, istniejące na długo zanim surrealizm je skodyfikował, o czym przypominaliśmy uparcie nie napotykając na znaczące jakieś protesty, nie może być z dnia na dzień ogłoszone jako przebrzmiałe ani bez śmieszności skazane odtąd na poruszanie się po innych drogach niż dotychczas. Prawie niepamiętna już przeszłość jest dla nas najlepszą gwarancją przyszłości: dlatego też pozwolimy sobie, nie odwracając głowy, przejść mimo tych wezwań.

To, czemu ufamy, by ustrzec się od dreptania w miejscu, to jedynie nasza wrażliwość i prądy z roku na rok *zmiennie*, jakie ona zapisuje. Mówię o prądach zainteresowań, ciekawości lub emocji, które odstaniają nam wciąż nowe i atrakcyjne regiony, bardzo odległe od dróg wielkiej przelotowości i to tych w szczególności, które dopiero niedawno udostępnione zostały szerokiej publiczności. Niektóre dzieła nieprzystępne i tajemnicze i przez to szczególnie olśniewające, tracą wiele ze swych uroków w miarę jak myśl autora zostaje strywalizowana, przy wydatnej pomocy wciąż tych samych cytatów, arbitralnie wyrwanych z kontekstu, a także płaskiej i wulgarnej interpretacji (tak dzieje się na przykład ze zdaniem »Poezja winna być dziełem wszystkich, nie jednego«, z którego, wypaczając całą twórczość Ducasse'a, niektórzy usiłują stworzyć demagogiczny banal). Jeśli nadal nieustępliwie trzeba walczyć z próbami złośliwego przeinaczenia i wykoślawienia, to wydaje się ponadto rzeczą konieczną, by każda nowa epoka – a za taką uważamy tę, która w stosunku do bezpośrednio poprzedzającej stanowi wyraźne zerwanie (historycznej) ciągłości: tak jest w wypadku konfliktu zbrojnego, z którego właśnie wyszliśmy, i nadbudowy ideologicznej, która go przedłuża – odnalazła sobie w przeszłości gwarantów i specyficznych przewodników, innych niż tych, w których rozpoznawała się poprzednia epoka.

Tylko historia orzecze, czy postacie, jakie ostatnio egzystencjalizm wyniósł na plan pierwszy, są zdolne do udźwignięcia tych zadań, czy też gwiazda ich świecić będzie tylko przez krótki okres przejściowy. Mówi się coraz częściej dzisiaj, że zainteresowania estetyczne, które *nolens volens* przykuwały uwagę wszystkich artystów w latach 1920 – 1940, ustąpią teraz na rzecz zainteresowań etycznych. Ale jest to może tylko pobożne życzenie. Dużo bardziej symptomatyczny jest obserwowany zwrot zainteresowań ku dziełom należącym do dziedziny fantastyki, jak i ku tym, które przywykło się chrzcić mianem »utopii«. Przypuszczać można i przyszłość zapewne to potwierdzi, że koncepcja ta wywierała wpływ mniej lub bardziej bezpośrednio na wielkich poetów drugiej połowy dziewiętnastego wieku (Lautréamonta, Rimbauda, Mallarmé'go Jarry'ego), zanim wykrystalizowała się znowu tak pięknie u Saint-Yves d'Alveydre'a. Okazuje się więc, że wielkie emocjonalne poruszenia, jakie jeszcze wciąż nimi miotają, że *magna carta* zmysłów, jaka wciąż nami rządzi, wyrastają, chce się tego czy nie, z zupełnie innej tradycji niż ta, której naucza się w szkołach: o tamtej zachowuje się najbardziej podle, najbardziej mściwie milczenie.

Nadajemy wystawie otwartej w tym 1947 roku charakter »inicjacji«. Bez obawy rzucamy wyzwanie potępieniu, na jakie się narażamy. Bylibyśmy dostatecznie utwierdzeni w



przekonaniu, że nie błądzimy, jeśli zlakniony wiedzy widz, postawiony przez nas przed szeregiem eksperymentów (zrestą zredukowanych do minimum), uświadomi sobie, jak wiele także w przeszłości w postawach indywidualnych i zbiorowych mogło być dziwactw, których celem było budzić niepokój.

»Devant le rideau«
Exposition Internationale du Surréalisme,
Le Surréalisme en 1947. (kat. wyst.),
Galerie Maeght, Paryż 1947

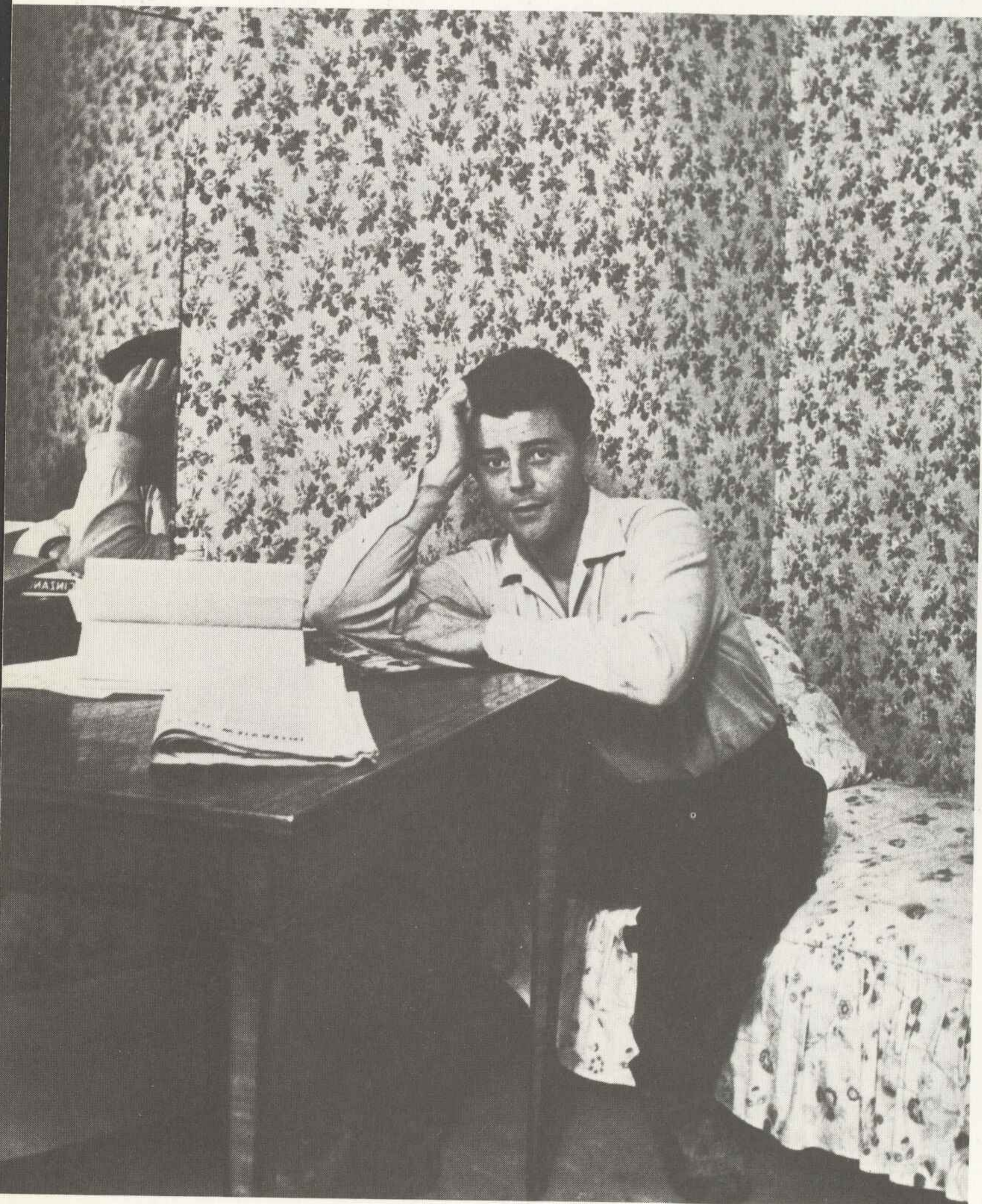
tłum. J. Lisowski

Fragment Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu, 1938
Strona tytułowa katalogu Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu, »Le Surréalisme en 1947«



1947

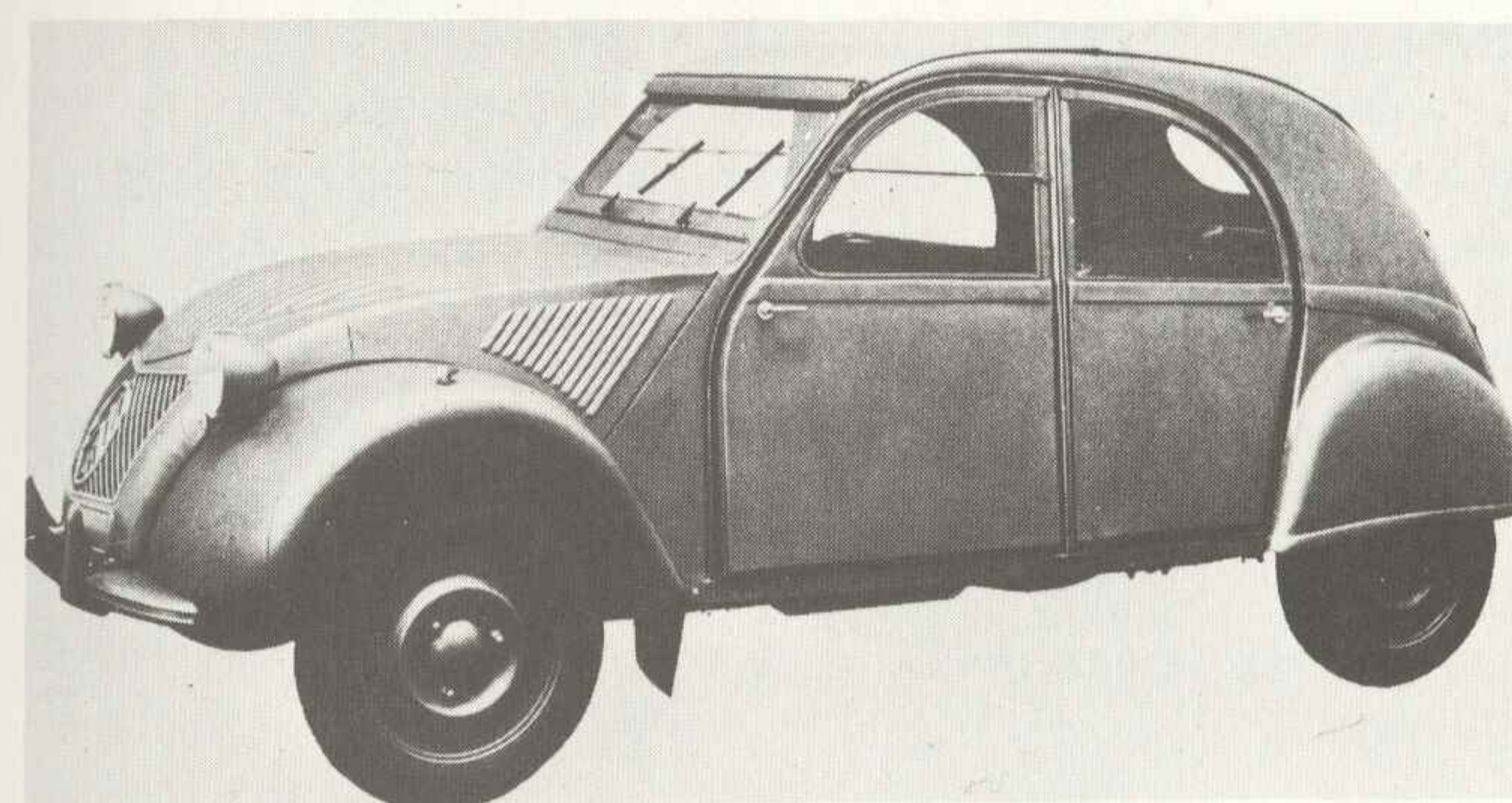
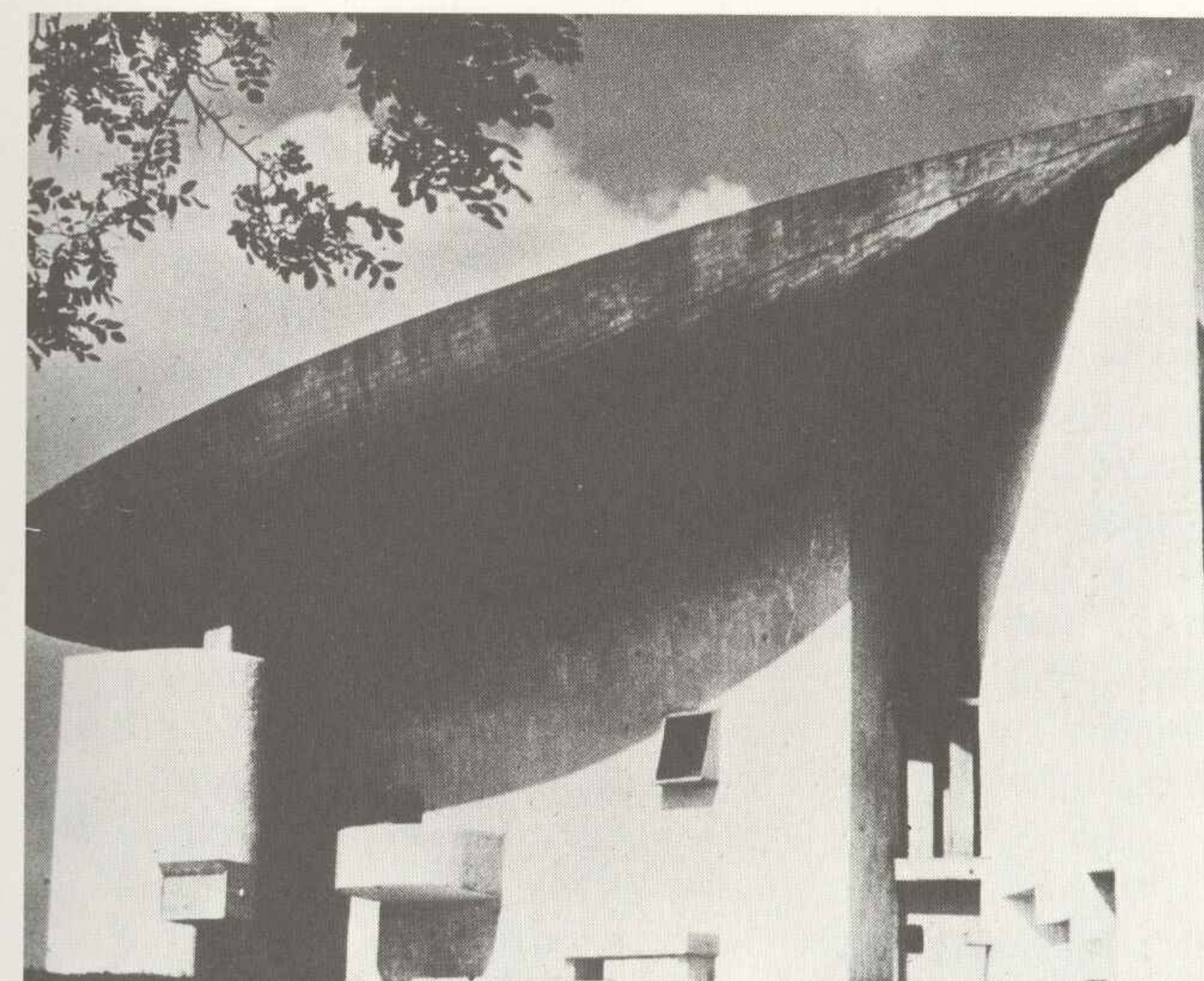
Marcel Duchamp, Okładka katalogu »Le Surréalisme en 1947«



Henri Cartier-Bresson, Paryż, 1952
Gérard Philipe



Kostium Diora, 1948



Kaplica w Ronchamp, proj. Le Corbusier, 1950-1955
Citroën 2 CV, 1948
»New Look«, suknia Diora, 1947

Bernard Dorival

Nie ma mowy o kryzysie

»Sztuka przeżywa dziś kryzys...« Gdzie tam! A może ten truizm jest błędny? Można by w każdym razie tak sądzić, gdy się zważy na coraz to większą liczbę ludzi, którzy żyją (*proh pudor!*) ze sztuki: artyści, marszandzi, dziennikarze, wydawcy. Ale ta cała *prosperity* (która zresztą też nie powinna nas ludzić) nie ma nic wspólnego z sednem sprawy, a to jest ewidentne: wielcy artyści są zapoznani. Picasso, na przykład, Matisse albo Rouault? Podejrzewam, że ani Rafael ani Michał Anioł nawet nie mieli więcej zagorzałych wielbicieli. Nie o to chodzi! Faktem jest, że publiczność odwraca się od twórców. A to mi nowina!

(...) Że nasza epoka jest czymś w rodzaju Quattrocenta, ale Quattrocenta *à rebours*, najpiękniej tylko o niej świadczy. Tamto, wychodząc od średniowiecznego irrealizmu przygotowało teren, przez wynalezienie perspektywy, przez swe umiłowanie wartości dotykalnych, przez swą pasję do anatomii, przez doświadczenia ze *sfumato* i luminizmem, dla realizmu, który stał się właściwie główną zasadą sztuki w wieku szesnastym i następnym. Nasz czas, przeciwnie, znudzony realizmem, którego ekscesy impresjonistów, później zaś nicość akademizmu pod koniec XIX wieku ukazały widocznie ułomności, a być może i bezzasadność, wypracowuje – i jest to jego dobre prawo – sztukę nową, opartą na nowych podstawach, wymagającą nowej estetyki irrealistycznej. Czy można mieć o to do niego pretensje? Wolę epoki, które poszukują, od tych, które tylko powtarzają, wynaturzając. Gdzie tu można doszukać się znamion kryzysu? Sądzę, że w tym zjawisku wszystko jest zdrowe, prawowite, powiedziałbym, pocieszające. Ale publiczność? To prawda, że publiczność ma istotnie powody, by się krzywić.

Czyniąc tak, spełnia swoje obowiązki publiczności, tak samo jak sztuka, czyniąc jak czyni, spełnia swoje powinności sztuki. Nie można ganić tej publiczności, która nie rozumie. Trzeba raczej starać się pomóc jej zrozumieć. A sposób na to? Muzea, wystawy, odczyty, książki i przede wszystkim (w *L'Amour de l'art* można o tym powiedzieć) prasa...

»Rien qui ressemble à une crise«,
L'Amour de l'art, nr 23, 1947

tłum. J. Lisowski

Louis Aragon
Rysunki Fougerona

(...) W przeciwieństwie do tych rysunków, które stanowią cel sam dla siebie, lubię z uwagą przyglądać się rysunkom, jakie mi ukazuje malarz, na marginesie swego malarstwa, który nie boi się konfrontacji, a nawet wydaje się jej pragnąć. Oto dlaczego zatrzymuję się przy rysunkach André Fougerona.

Szczególne jest pozycja tego malarza w roku 1947. Dzieło jego wzbudza raz bezkrytyczny podziw, kiedy indziej skupia na sobie wściekłość; jedni wierzą mu ślepo, drudzy zaprzeczają mu bez zastanowienia. Być może chodzi tu o cenę przedwczesnego sukcesu: takie tłumaczenie tego zjawiska, które jest nieporównywalne do żadnego innego w całym malarstwie współczesnym, byłoby jednak zbyt ułatwione. Co do mnie, sądzę, że André Fougeron bardzo drogo płaci za to, że znalazł się w momencie przełomowym swej twórczości i w zwrotnym punkcie historii, która nie dotyczy wyłącznie spraw sztuki. Oddanie mu sprawiedliwości znaczyłoby dla jednych uznanie tego, czemu właśnie zaprzeczają; drudzy przeciwnie, czynią mu zarzuty z tego, co go łączy z pierwszymi. Sądzi się go zwłaszcza za to, co nie jest jego malarstwem, a jednak to właśnie jego malarstwo jest osądzane. Zawarta jest w tym niesprawiedliwość właściwa ważniejszym od niego, którą zresztą, moim zdaniem, zbyt często Fougeron im odwzajemnia. Oczywiście wymagania, jakie wydają się stawiać mu jedni i drudzy, nie są jednakowe, niemniej jedni i drudzy posługują się niemal tymi samymi słowami – jedni, aby się poskarżyć, że czegoś tam jest w jego malarstwie za dużo, inni – że za mało. W końcu, niezależnie od tego, jak byśmy oceniali dzieło tego malarza, jest pewne, czy się tego chce czy nie, że stało się ono przedmiotem dyskusji, w której sumuje się generalny dramat dzisiejszej sztuki. Dyskusja ta dotyczy sztuki rozumianej jako wyobrażenie. Kilka rysunków zgromadzonych na wystawie, które są odbiciem tej twórczości – chcę rzec, że Fougeron zdawał się je wybrać tak, aby ukazały zarazem jej różnorodność i jedność – te kilka rysunków staje się jakby przedmiotami dowodowymi w procesie sądowym, świadkami obrony, ale być może również motywami oskarżenia. Nie jest winą Fougerona, że wokół tych paru obrazów narasta spór: akt kobiety, martwa natura, krajobraz, królik odarty ze skóry, wieśniaczka na targu – czy każdy z nich, gdyby go oddzielić od innych, byłby tematem tragicznym? A jednak każdy z nich wzniesła podwójne rozdrażnienie: raz, że wyobraża to właśnie, innym razem, że nie wyobraża tamtego. Człowiek swojej epoki, malarz, ma swoje ograniczenia: tradycje, które są jednocześnie doświadczeniami i obciążeniami, przesady, gdzie zmagają się moda z antymodą, i ich przeciwwaga – tradycja odrzucania tradycji i przesąd bycia wolnym od przesądów. Człowiek swojego czasu ... rozdarty między żywą stałą przeszłością i przyszłością, która ma się narodzić. Jedno i drugie w nim zamieszkuje. (...)

Tak, to przyszłość sztuki figuratywnej rozgrywa się na każdym rysunku. Czyżbyśmy byli świadkami chwili, kiedy malarz utraci swój głos? Czyżby owa długa wędrówka człowieka od jaskini do drapacza chmur, od człowieka, który wyobraził pierwszego bizona, do pierwszego człowieka, który namalował pudełko tytoniu, miała nagle zostać przerwana? Czy owo opisanie świata, które czyni nas współczesnymi tak samo Giotta, jak Hokusai czy Renoira, straci cały swój sens w oczach ludzi, którzy nadejdą? Czy odczną się oni, jak przedawnionego szaleństwa, wyrażania przy pomocy znaków tego, co wymyka się słowom – w kobiecie, w markizie nad sklepem rzeźnika, w zakręcie drogi? Trzeba to powiedzieć: ten wewnętrzny nieprzyjaciel, ta wewnętrzna negacja, którą przynosi sztuka nowoczesna, zagraża całej poezji – zarówno tej, którą jest Chardin, jak i tej, którą jest Baudelaire, tej, którą jest Manet lub Van Gogh, tej, którą jest Valmore czy Apollinaire. Nie chodzi tu o literaturę. Ten sam rak trawi każdy język, rozkłada każdy język na naszych oczach. Wszystko się dzieje tak, jakby nagle godność człowieka umiejscowiona została w milczeniu, w nie-mówieniu. Sztuka doświadczała już niejednej tyranii: stawała się wtedy dojrzała. Były one dla niej czymś obcym, zewnętrznym. Fra Angelico malował dla Kościoła, a Rubens dla Marii Medycejskiej, a przecież sztuka tych malarzy przeżyła i wiarę i dwór francuski. Dziś jednak nowa tyrania zadomowiła się w mózgu artystów, artysta sam sobie zabrania tworzyć znaki, jak poeta – śpiewać. Czyż byłoby to epidemiczne samobójstwo, dobrowolna rezygnacja? (...)

»Dessins de Fougeron« (kat. wyst.). Galerie 13 épis, Paryż 1947

tłum. U. Czartoryska



Hale paryskie na parę lat przed rozbiórką, fot. André Martin

We wrześniu 1971 roku Jacques Duhamel, ówczesny francuski minister Kultury, mówił szeroko o »kryzysie muzeów« i sposobach jego przezwyciężenia wobec przedstawicieli Międzynarodowej Rady Muzeów zgromadzonych w Grenoble na konferencji na temat: »Muzea w służbie człowieka obecnie i w przyszłości«. W instytucji muzealnej dostrzegał nie tylko kryzys finansowy czy kryzys personelu, ale również »kryzys rodzący się z poddawania w wątpliwość samej funkcji muzeum«.

Istotnie, od kilku lat Francja, podobnie jak wiele innych krajów, ma do czynienia ze złożonym zjawiskiem, w którym niezaprzeczalny rozrost instytucji kulturalnych, a zwłaszcza rozwój muzeów i zdanie sobie sprawy z roli twórczości przez władze państwowe, sprzęga się z ideologicznym zaprzeczeniem roli przypadającej sztuce i artystom w nowym społeczeństwie konsumpcji i wolnego czasu. Lata 1967 – 1968 mogą się niewątpliwie wydawać szczytowym okresem gwałtownych żądań twórczych, kierowanych pod adresem społeczeństwa i władz, które je wywołały. Wyobraźnia jest u władzy i w Berkeley i w Pradze i w kuluarach Sorbony. Przez pewien czas następuje nieporozumienie, łączące w tym samym wyzwającym entuzjazmie walkę związkową i robotniczą z unanmistyczną utopią twórców.

Przyszłość niejednokrotnie przyniesie rozczarowania, ale nowe pokolenie, które głęboko przeniknął duch maja 68, poszukiwało instytucjonalnego lub twórczego rozwiązania odwiecznego dylematu, który nagle znów stał się aktualny, dylematu stosunku sztuki i władzy, artysty i społeczeństwa, autonomii artystycznej i przedmiotowej dzieła czy jego funkcji społecznej i zbiorowej.

W roku 1972, dzięki inicjatywie oficjalnej we Francji ta sytuacja stała się najbardziej klarowna i właśnie od tego momentu należy liczyć znaczący okres, który, przedstawiony w czterech sekwencjach wystawy, pokazuje jednocześnie dorobek lat sześćdziesiątych i pojawienie się nowego pokolenia artystów, osiągających obecnie dojrzałość i dziś z kolei będących obiektem surowej obserwacji ze strony młodszych od siebie twórców.

Wydarzeniem obrazującym tę sytuację była wystawa w Grand Palais, »Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji«, zorganizowana na życzenie prezydenta Georges'a Pompidou, który właśnie ujawnił zamiar stworzenia nowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w centrum kulturalnym, które miało powstać na placu Beaubourg. Przedsięwzięcie, powierzone François Mathey'owi, który od ponad piętnastu lat występował w charakterze niezwykłego outsidera muzeów, a, jeśli chodzi o sztukę nowoczesną, przygotowane trochę nieostrożnie i z pewnym brakiem konsekwencji przez komitet składający się z osobistości oficjalnych i prywatnych, takich jak François Barré, Jean Clair, Daniel Cordier, Maurice Eschapaspe, Serge Lemoine, Alfred Pacquement, od samego początku wywołało gwałtowne protesty i ataki zwalczających się ugrupowań.

Dzisiaj jednak to przedsięwzięcie wydaje się nam niezwykle pod względem treści, silnie oddziaływające i w zadziwiający sposób charakterystyczne dla sytuacji, która zarazem była mało zrozumiała i twórcza.

Otwarcie wystawy, które nastąpiło 16 maja 1972 roku, cztery lata od momentu, »gdy ogromna większość ostatnio zaproszonych artystów okazała sympatię studentom i robotnikom, a nawet część z nich bez wytchnienia pracowała nad wymierzonymi przeciwko władzy plakatami w *Atelier Populaire d’Affiches* w École des Beaux Arts,« (Pierre Gaudibert, *Opus International*, czerwiec 1972) zostało odebrane przez jednych jako prowokacja ze strony prezydenta Georges'a Pompidou, który zapewnił powrót do normalnego stanu rzeczy, przez innych i przez ogromną większość publiczności jako niebezpieczny kompromis między państwem i ruchami awangardowymi.

Atmosfera była burzliwa. Grupa *Malassis* wywodząca się z Salonu Młodego Malarstwa ostentacyjnie wycofała duży obraz, będący zbiorowym ukazaniem »uroczystości pieczenia barana«, w którym znalazły wyraz »ideologiczne lub emocjonalne podstawy naszej politycznej bezstronności«, gdy zaaranżowana na tę okazję manifestacja Frontu Artystów Plastyków spowodowała wtargnięcie policji. Ale ani we Francji, ani za granicą nie zabrakło głosów, które, mimo napięcia wywołanego »obecnością policji w Grand Palais«, przychylnie przyjęły wzięcie pod uwagę twórczości współczesnej jako elementu składowego życia kulturalnego kraju i długo oczekiwane położenie kresu potępianej wcześniej »izolacji Państwa od Geniuszu Twórczego«.

Ta postawa rządu rzeczywiście dojrzała od około dziesięciu lat. Przejawiało się to w przygotowaniach do otwarcia Muzeum XX wieku, podjętych przez Maurice'a Besset pod kierunkiem Jeana Cassou, prawie równoczesnym stworzeniem centrum wystawowego *ARC* w *Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* i *CNAC* przy ulicy Berryer, pod auspicjami Ministerstwa Kultury.

Miała ona przynieść imponujący rezultat w postaci realizacji Centrum Beaubourg, przyszłego Centrum Georges'a Pompidou, otwartego w lutym 1977 roku, znalazła wyraz w woli Prezydenta Republiki, prawdziwego miłośnika sztuki, który pragnął wspierać twórczość i zaświadczyć o »stylu« znamienym dla nowej francuskiej nowoczesności. Ale u artystów inicjatywa władz wywoływała uczucie, że wpadają w pułapkę dylematu przyjmowania od państwa pomocy i odrzucania państwa, obawę, podtrzymywaną przez skrajnie prawicowe ugrupowania, że są jedynie alibi dla prestiżowego dla państwa przedsięwzięcia upowszechniania sztuki.

Wystawa »72-72«, która doszła do skutku po zbyt wielu przesunięciach terminu, mimo, iż ukazywana przez niektórych jako wynik »odważnej naiwności« i zdecydowanej obojętności wobec politycznych uwikłań działań kulturalnych, dawała dzięki niespotykanym dotąd rozmiarom (zajmowała trzy piętra galerii w Grand Palais) niezwykle obraz sytuacji.

Przed wszystkim składała hołd najbardziej nowatorskim elementom pokolenia lat sześćdziesiątych, chociaż niektórych zabrakło (np. Jean Dubuffeta, czego żałował F. Mathey). Po raz pierwszy położono akcent z jednej strony na »nowych realistów« i »przedmiotowość«, z drugiej na indywidualne lub zbiorowe, często techniczne, przemiany sztuki geometrycznej.

Zgromadzono na niej około dziesięciu dzieł Yves Kleina, umieszczając je obok dzieł Césara, Tinguely'ego, Niki de Saint-Phalle, Armana, Spoerriego, Christo, Deschamps'a, tak zwanych plakacistów – Dufrené'a, Hainsa, La Villeglé, odkrywano Jean-Pierre'a Raynaud i pokazywano, wraz z Benem, rozwój ruchu *Fluxus*. Wystawa była dla Agama, Pola Bury, Cruz Dieza, Dewasne, Kowalskiego, Morelleta, Soto, Takisa okazją szerokiego rozwinięcia doświadczeń wizualnych. Ale nie zapomniała o twórcach marginalnych, takich, jak Pierre Bettencourt, Alfred Courmes czy Etienne Martin, o nowych formach figuratywnych Dado i Veličkovica, Erro, Kermarrec'a, Monory'ego czy Télémaque'a, malarzach takich jak Alechinsky, Degottex, Hantaï, Honegger czy Messenger.

Mimo, że niektórzy bardzo ciekawi artyści, tacy jak Buren, Jacquet czy Raysse odmówili wzięcia udziału, wystawa usiłowała wyłonić panujące wśród młodych artystów kierunki, poszukiwania prowadzone wokół *Support/Surface* (Dolla, Jaccard, Parmentier, Rouan, Viallat), prace Boltanskiego, Le Gac'a czy Gasiorowskiego na temat pamięci, stosowanie rysunku u Gäfgena, Szafrana czy Titus-Carmela, niepokojący cynizm grupy »grozy« (Topora, Zeimerta, Olivieda O. Olivier).

Zwiedzający odnosił wrażenie, że malarstwo sztalugowe zanika na rzecz poszukiwań z rodzaju *environnement*, chęci przeciwstawienia się światu, przekształcania go lub wchłaniania. Nawigując do utopii lat dwudziestych i nosząc piętno kontrkultury lat sześćdziesiątych, dzieło zwracało się w stronę świata społecznego, posługiwało się jego odpadkami, było domem i ulicą, wpływało na przestrzeń muzealną i przestrzeń miejską. Wybuchalo, by podważyć lub wykipić oryginalność samego artysty, interesować się przeszłością anonimowej zbiorowości, niweczny oczekiwanie odbiorcy, kompromitować samą wystawę agresywnymi pytaniami politycznymi. W tej dwuznacznej sytuacji instytucja słała czerwony dywan u stóp swoich przeciwników, strażnicy musieli znosić woń rozkładających się serów camembert Spoerriego, symbolizujących w oficjalnych galeriach ostateczny rozkład sztuki. Ten czynny rozpad obejmował nawet obsesyjne zabiegi graficzne Gäfgena czy Titus-Carmela.

Muzeum indagowane od około dziesięciu lat, stale sprawiające zawód, ale nobilitowane jako absolutny punkt odniesienia, stawało się zwierciadłem społeczeństwa, miejscem rozdartym, przeznaczonym zarówno do kontemplacji jak i do świętowania, przestrzenia wielodyscyplinarną. Program Centrum Beaubourg, oficjalnego znaku zachodzących zmian, niepokoił już samą przystawalnością do tej nowej sytuacji jako machina kulturalna skazana na rychłe przeminięcie. W oczach konserwatystów Centrum stało się schronieniem dla wszystkich ekscesów; dla rewolucjonistów – kulturowym alibi władzy.

Odnowa artystyczna i instytucjonalna wywodziła się z działalności Kunsthalle, pokazów *Documenta* i z osobistych, już dość dawnych doświadczeń Wilema Sandberga, Pontusa Hultena i Haralda Szeemanna; nie da się tu przecenić

wplywu wystawy *Quand les attitudes deviennent formes* (Kiedy postawy stają się formami), zorganizowanej w Kunsthalle w Bernie przez H. Szeemanna w 1969 roku, mimo, że formalne wpływy tzw. sztuki biednej i Beuysa były we Francji zauważalne dopiero później. Odnowa ta była w dziwny sposób wykorzystana, złagodzona a także uogólniona, przez projekt Centrum Beaubourg, który wkrótce miał być powierzony, co jest znamienne, Pontusowi Hultenowi.

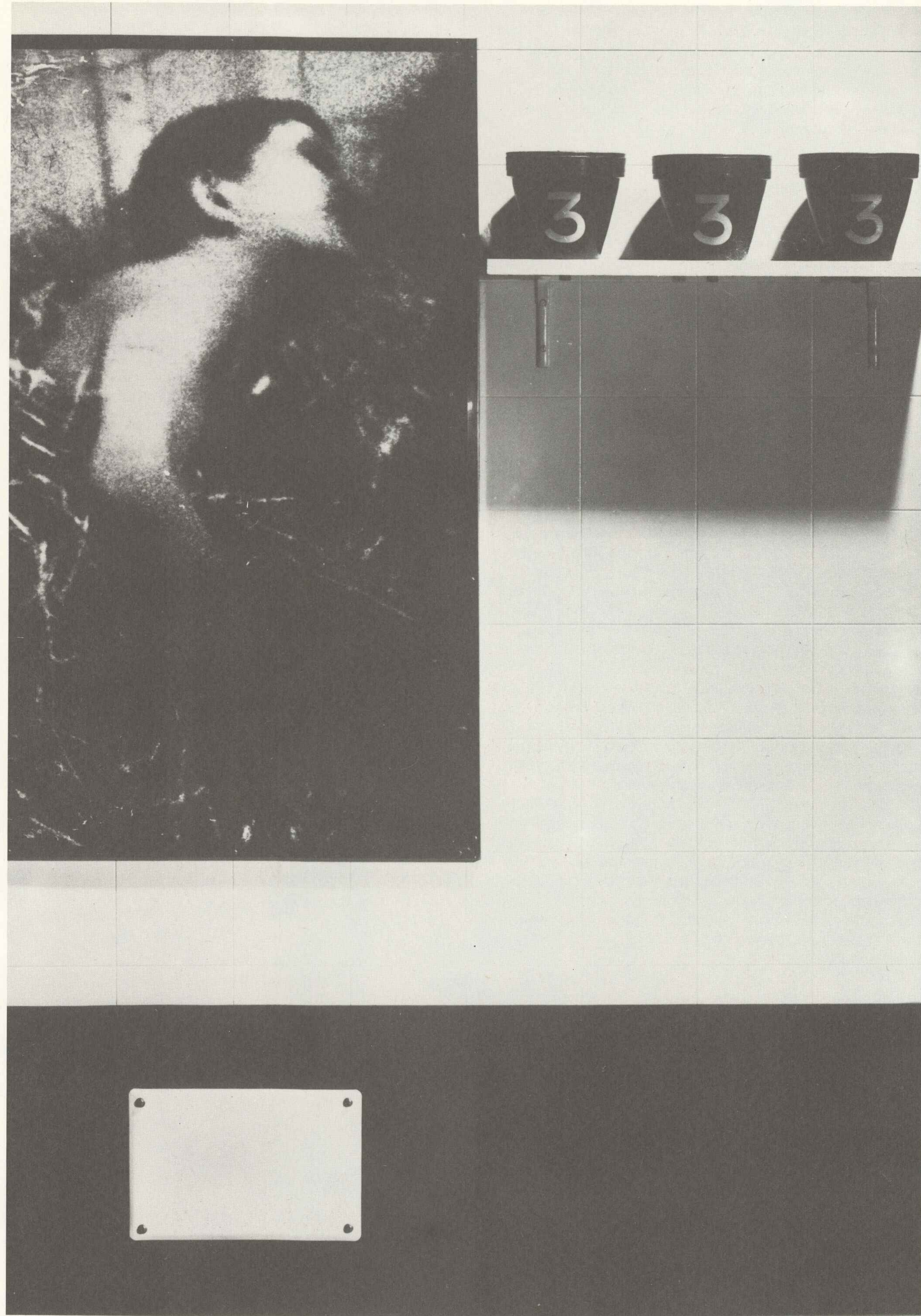
Gdzie indziej, coraz bardziej wobec tego rodzaju ośrodka skupiającego zróżnicowane akcje, wyposażonego w duże możliwości ich realizacji, alternatywą stawały się pozbawione muzealnych ram działania twórcze, a także fakt, że na omawiany okres przypadało przebudzenie się prowincji, zwłaszcza na południe od Loary, zapoczątkowane przez artystów w 1966 roku. W 1969 grupa twórcza *Support/Surface* realizowała swe akcje w miejscowości Coaraze, grupa *Environs* działała w Tours. W roku 1970 środowisko *ABC production* wprowadza twórców nicejskich z Benem na czele do Montpellier, nazywając cykl ich działań »100 artystów w mieście«. Tak oto uległy ożywieniu »regionalizmy« w opozycji do paryskiego centralizmu.

Różne rodzaje radykalnych wystąpień artystów, m.in. grup takich jak *Support/Surface*, *Malassis* i *FAP* oraz grupy *B.M.P.T.* (co oznacza wg nazwisk jej uczestników: Buren, Mosset, Parmentier i Toroni), zbiegają się ze sobą, mimo dzielących je różnic w zakresie estetyki i ideologii. Wrzenie i wybuchy sprzeciwu ogarnęły wkrótce inne instytucje, ponieważ szkoły artystyczne przekształciły się teraz w krytyczne ośrodki odnowy sztuki. Po dawnym akademickim nauczaniu nastąpiło otwarcie uczelni na świat, otwieranie drzwi przed artystami prowadzącymi eksperymenty, często przesadne lekceważenie wykonawstwa na korzyść koncepcji dzieła.

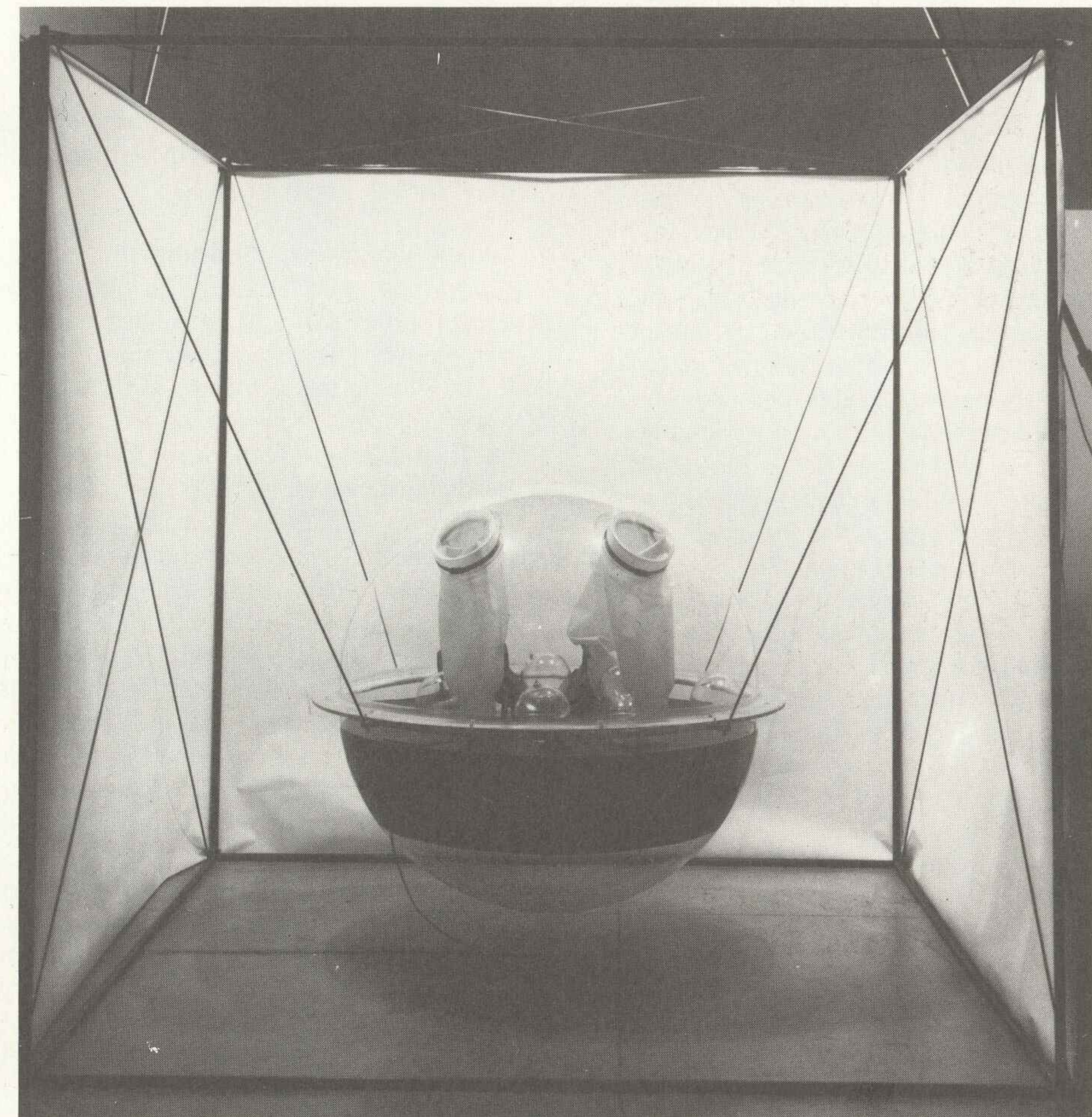
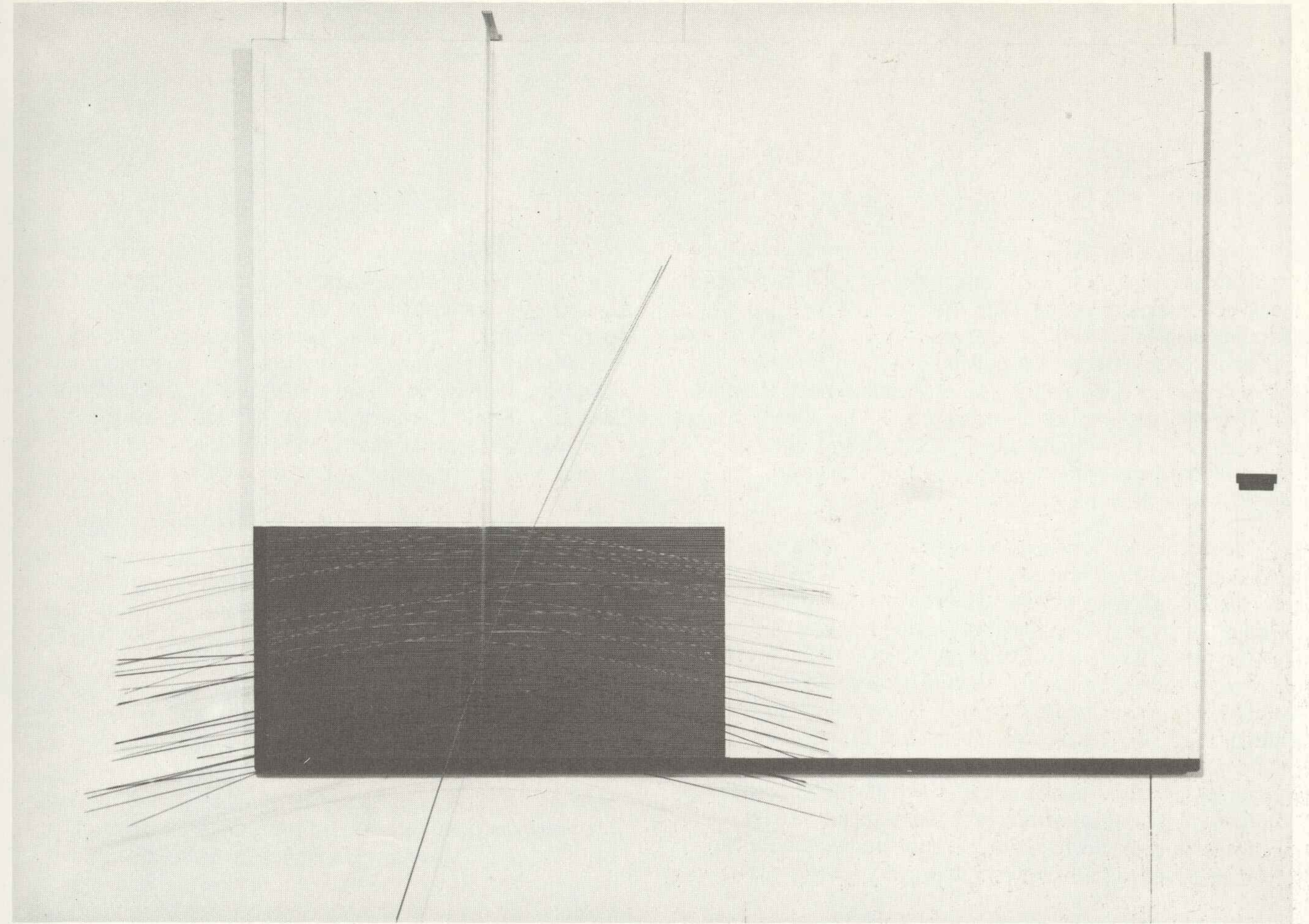
Podczas, gdy Jean Clair, jeden z najciekawszych krytyków tego nowego »malarstwa we Francji«, członek komitetu wystawy »72 – 72«, mógł w jej katalogu wyrazić swe zaniepokojenie objawami »schyłku muzeów«, Gaëtan Picon w przedmowie tegoż katalogu dawał wyraz nadziei na przyszłość. Cytując słowa Rimbauda, »ale jakże ożywczy jest wiatr«, wyrażał przekonanie, że z tak wielu pozornych sprzeczności życia artystycznego, wyłoni się niedługo zmieniona sytuacja kultury.

tłum. A. Wiśniewska-Wacławczyk

1972



Jean-Pierre Raynaud, Psycho-przedmiot, 3 doniczki, nr 3, 1964



Jesus Rafael Soto, Przestrzeń otwarta, 1967
Piotr Kowalski, Manipulator 3, 1967

1972

W literaturze rok 1972 jest, bardziej może niż inne symboliczne daty tu przywoływane, rokiem przełomu: jeszcze trochę pozostałości sprzed 1968 i już wiele z nowości lat siedemdziesiątych, które się właśnie zaczynają i mają zmienić nieco »system«, jak powiedział Roland Barthes. Oczywiście starsi pisarze, objawieni w latach bezpośrednio powojennych, jak Maurice Blanchot czy André Frénaud, są wciąż obecni i aktywni, ale odgrywają już rolę klasyków. Pewne wydarzenia stanęły pomiędzy nimi a pokoleniem, które nas tutaj zajmuje.

Rok 1968 stanowił koniec epoki, w kulturze, jak i innych dziedzinach. »Nowa powieść«, już przedtem schyłkowa, nie przeżyje tej daty jako szkoła (ukonstytuowana zresztą głównie dla wygody dziennikarzy i wykładowców uniwersyteckich); ciekawe, że ci jedynie, co debiutowali, kiedy się jeszcze nikomu nie śniło o »nowej powieści« – Nathalie Sarraute, Claude Simon, a także starszy od nich Samuel Beckett – zachowują nienaruszoną przychylność publiczności i krytyki, gdy Alain Robbe-Grillet, zajmujący się poważniej kinem, z rzadka tylko i nieciekawie będzie wracał do prozy, a Michel Butor rozpocznie się szeroko na wszystkie możliwe tematy, omawiając je z elegancją i właściwą mu inteligencją, nic już zdecydowanie nowego nie wnosząc.

Esej jako gatunek zdominuje rok 1972, jakby wydarzenia społeczno-kulturalne 1968 roku skłaniały pisarzy ku refleksji raczej niż ku »twórczości czystej« – mocno wówczas i zewsząd krytykowanej. Na pierwszy plan wysuwają się pisarze, którzy debiutowali bez wielkiego rozgłosu przed dwudziestu laty, tacy jak Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture* i wspaniale »Mitologie« publikowane w *Lettres Nouvelles* datują się z lat pięćdziesiątych) czy Edmond Jabès, ogłaszający teksty na wpół eseistyczne i na wpół poetyckie, przyjmowane z entuzjazmem przez najwybitniejsze umysły literatury i filozofii (Blanchot, Gaillois, Derrida i in.) i oddziaływujące głęboko na młodych poetów, których nazwiska zaczynają pojawiać się w pismach literackich (znamienny jest numer specjalny poświęcony Jabèsowi przez *Nouveaux Cahiers* w 1972 r.). Ale głównie i przede wszystkim mówi się o »strukturalizmie«: etykietkę tę przykleja się najróżniejszym eseistom: antropologowi Claude Lévy-Straussowi, filozofowi Michelowi Foucault, przedstawicielowi psychoanalizy Jacques'owi Lacan, nawet zbuntowanemu krytykowi literackiemu, Roland Barthes'owi. Odwołując się do nauk ścisłych takich jak lingwistyka czy antropologia, strukturalizm pozostawał systemem zbyt mgławicowym, by móc określić precyzyjnie daną grupę literacką, niewątpliwie jednak wyznaczał punkty stykowe pomiędzy naukami społecznymi, literaturą a filozofią.

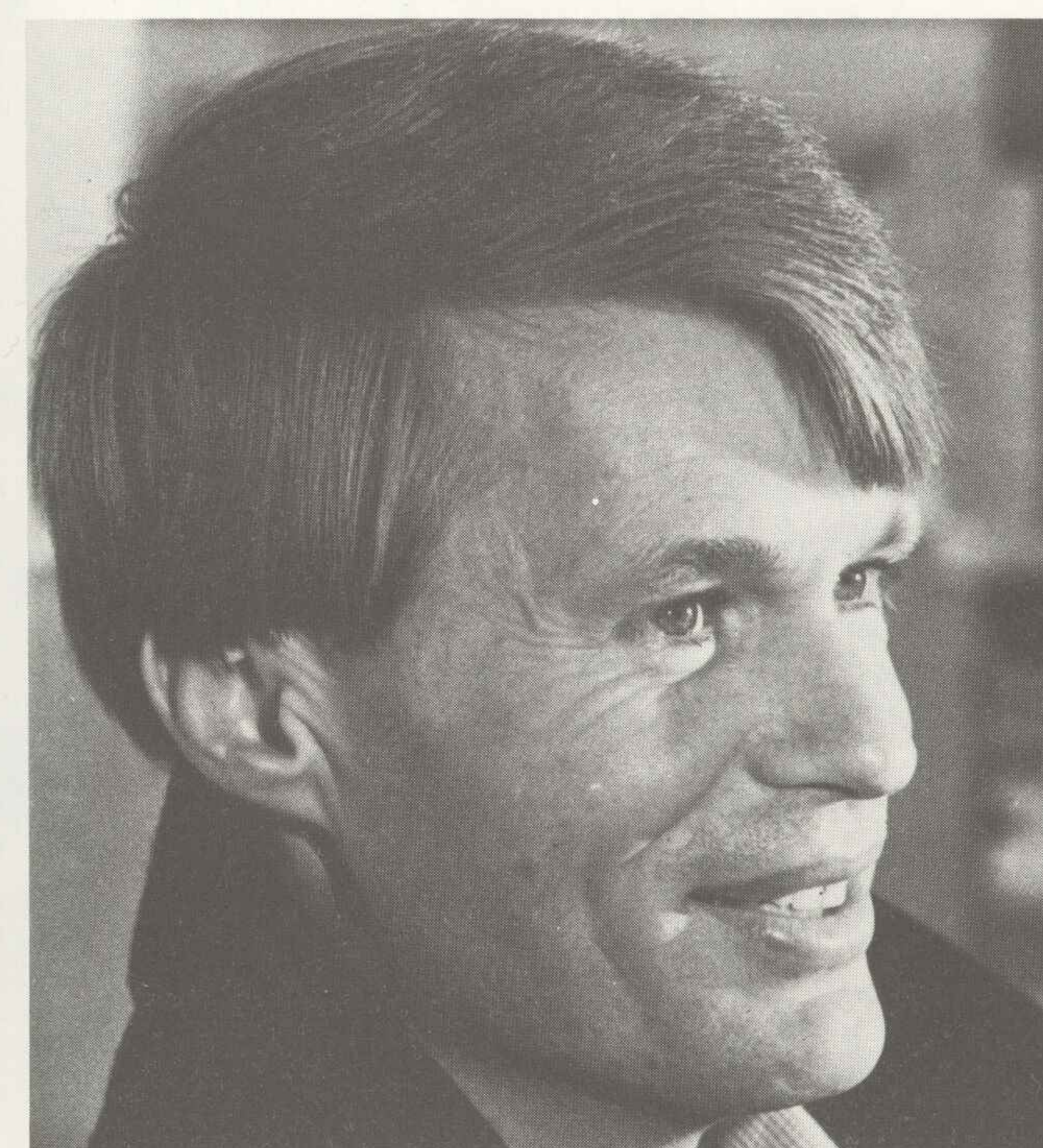
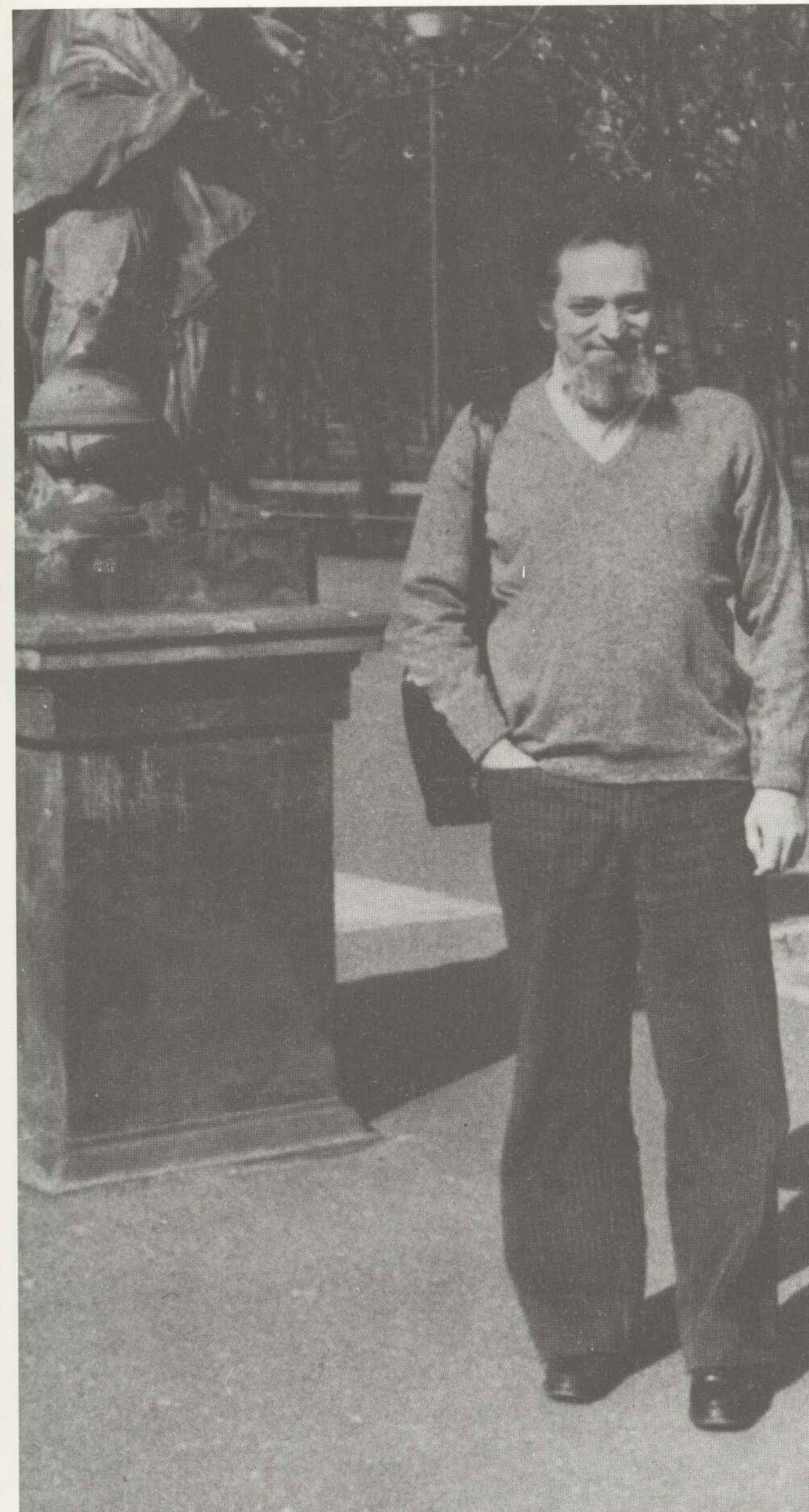
Nie przeszkadza to oczywiście wydawcom w ogłaszaniu coraz to nowych powieści, z których nie wszystkie będą zapomniane w parę miesięcy po nagrodzie literackiej, mającej je wylansować. Dwa dobre przykłady stanowią Georges Perec i Jean-Marie Le Clézio. Obydwaj przyswoili sobie nauki »nowej powieści«, by wyjść poza nią. Le Clézio wprowadza na powrót do prozy ludzkie ciepło i pewien liryzm, doszczętnie zagubione przez naśladowców

»nowej powieści« i wszechpotężny intelektualizm spod znaku *Tel Quel*. U Pereca przeważa gra, gra słów skojarzona z dość niezwykłym spożytkowywaniem autobiografii – na krótko przed śmiercią przemyślał nad powieścią o swoich polskich rodzicach i zbierał nawet do niej dokumentację fotograficzną podczas podróży do Polski w 1980 roku. Trzeba by jeszcze wymienić poetę Bernarda Noëla, którego powieść *Le Château de Cène*, wydana anonimowo w 1970 roku, miała honor zwrócić na siebie uwagę prokuratury i sądu.

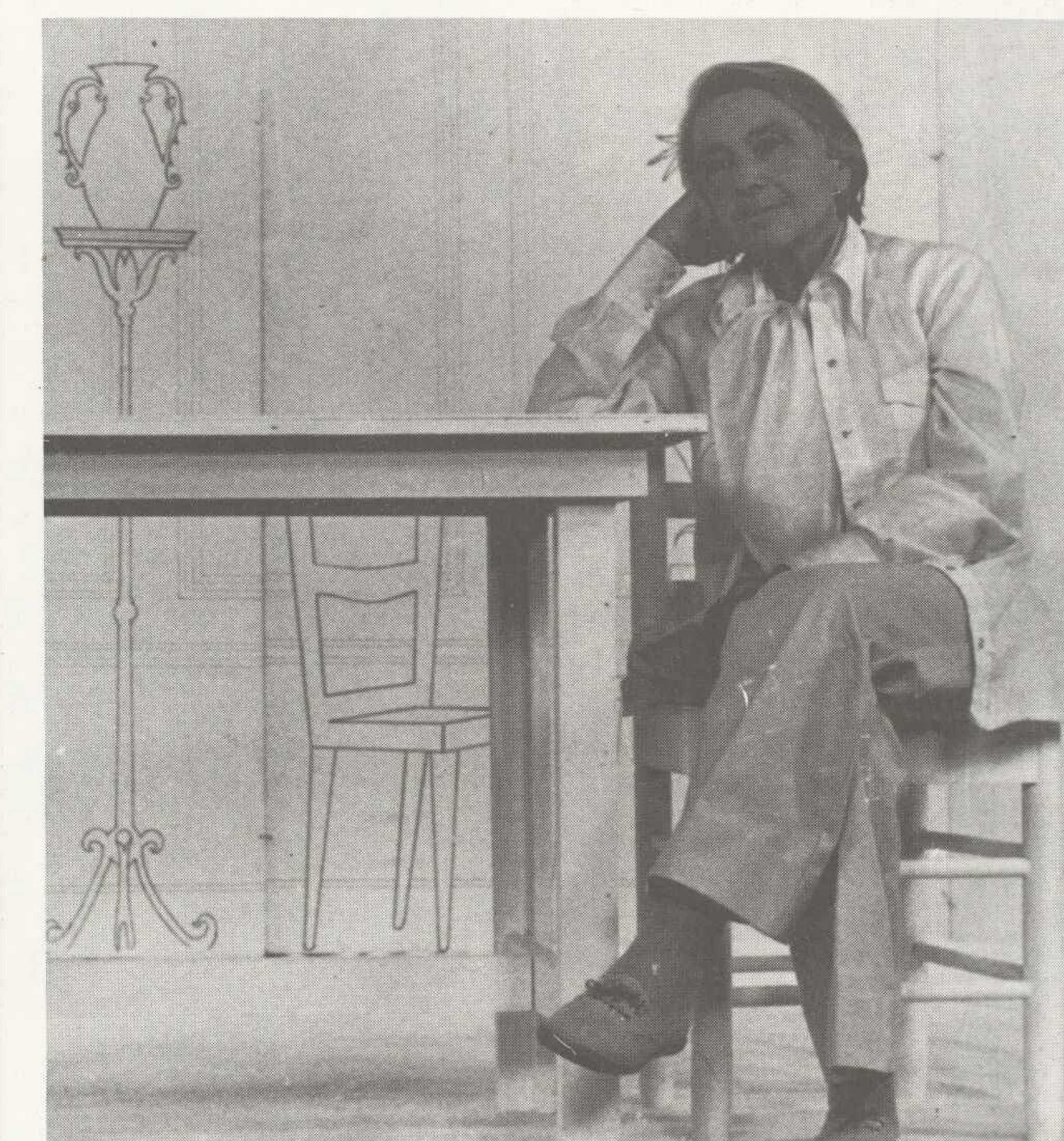
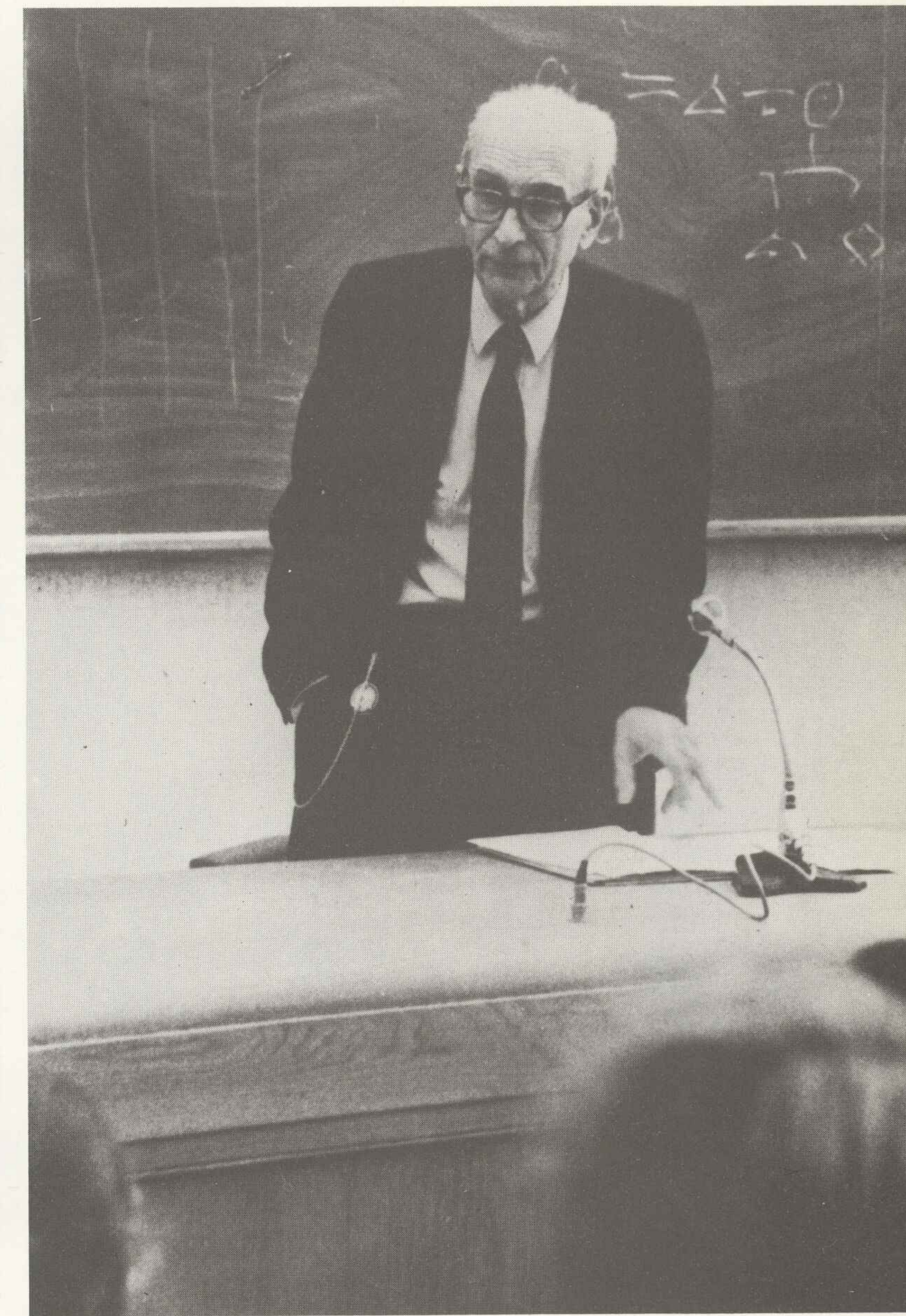
Chociaż epoka sprzyja esejowi, a publiczność wciąż taknie powieści, poezja miewa się nie najgorzej. Tradycja »pięknego słowa«, powściągnięty liryzm tak charakterystyczny dla André du Boucheta i Yvesa Bonnefoy w latach pięćdziesiątych, obecnie są żywe u Jacques Dupina, Jean Daive'a i młodych poetów skupionych wokół umyślnie konfidencjonalnych pismek poetyckich, takich jak *Fragment* czy *Llanfair*, gdzie pojawiają się już nazwiska Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journauda i Alain Veinsteina. W piśmie *Tel Quel* czynni są jeszcze Marcelin Pleynet i Denis Roche. Wokół Michela Déguy i jego *Revue de Poésie* grupują się Robert Marteau, Jacques Roubaud, Pierre Oster, Jacques Réda. Spośród poetów nie związanych z żadnym konkretnym pismem, zacytujmy niezależnych, takich jak Szwajcar Philippe Jacottet i Bretończyk Paul Keineg (którego sztuka *Le Printemps des Bonnets rouges* tak wspaniale została wystawiona przez Jean-Marie Serreau). Nowe nazwiska wychodzą powoli na pierwszy plan: Jean Ristat, próbujący możliwości dramatu wierszem (*L'Entrée dans la baie*), zakłada właśnie pismo *Digraphe*, którego największym odkryciem poetyckim będzie Mathieu Bénézet (*Pantin Canal de l'Ourcq*).

Istnieją jeszcze wtedy pisma literackie z wyraźnym programem, jak *Tel Quel* Philippe Sollersa i *Change* Jean-Pierre Faye'a, oparte, jak dawniej, na ściśle określonych i dobrze wzajemnie się rozumiejących zespołach ludzi. Istnieją także pisma ukierunkowane na działalność specjalistyczną, poświęcone poezji (jak *Action Poétique*) czy teatrowi (*Cahiers Renaud-Barrault*). Wszystkie te pisma, bardziej niż wciąż jeszcze prestiżowe *Nouvelle Revue Française* i *Critique*, borykają się z wielkimi trudnościami finansowymi. Publiczność bowiem z trudem się przyzwyczaja do nowych tytułów, do nowych periodyków, szczególnie, gdy nie chcą ulegać one panującej modzie (nawet *Les Lettres Nouvelles* założone w 1953 roku przez Maurice'a Nadeau musiały przestać wychodzić w 1972 roku). Jeszcze bardziej symptomatyczna dla roku 1972 jest sytuacja tygodników literackich: z trzech wielkich tygodników końca lat sześćdziesiątych, *Les Nouvelles Littéraires*, *Les Lettres Françaises*, *La Quinzaine Littéraire* (dwutygodnik) – w 1972 roku na placu boju zostało jedynie to ostatnie pismo. Może lepiej przystosowane do wymogów młodej publiczności czytelniczej, bo założone stosunkowo niedawno (Maurice Nadeau rozpoczął wydawanie go w 1966 roku), przetrwało do dziś. Jest to tylko jeden ze znaków, zapowiadających nowe rozdanie kart w następnych latach. Na złe czy dobre, ale gra literacka się zmieni.

tłum. J. Lisowski ■



Georges Perec w Warszawie
Jean-Marie Le Clézio



Claude Lévi-Strauss
Nathalie Sarraute

W wielkich międzynarodowych przeglądach współczesnej architektury zadziwiająco nieobecna jest architektura francuska okresu 1960 – 72, gdy tymczasem chodzi o lata wyjątkowe, w których zarówno w budownictwie, jak i w renowacji zasobów miejskich, panowało wyraźne ożywienie. Tymczasem wielkie dyskusje odbywały się poza strefą teorii architektury tak jakby – po opadnięciu pierwszej twórczej weny bohaterskiego okresu modernizmu w architekturze, która zaowocowała kilkoma skromnymi osiągnięciami – w okresie powojennym projektanci francuscy skupili swe wysiłki jedynie na realizowaniu nielicznych pomysłów i innowacji technicznych, zalecanych przez ich poprzedników. Jest bez wątpienia prawdą, że warunki zarówno organizacyjne, jak też techniczne i ekonomiczne, narzucały im konieczność wprowadzania pewnych uciążliwych i stałych zmian: jest to jedyna okoliczność łagodząca.

Podczas gdy gdzie indziej trwały ożywione dyskusje na temat architektury – w Anglii kierujące się ku utopii technologicznej, we Włoszech ku poszukiwaniom zapomnianych typologii miejskich, zaś w Stanach Zjednoczonych prowadzone na temat »wielkich mistrzów« oddających swe talenty na usługi korporacji – architekci francuscy w euforii spowodowanej szybkim rozwojem gospodarczym kraju i bez wyrzutów sumienia produkowali dzieła liczne, okazałe, lecz często o miernej wartości. Trzeba było radykalnej zmiany mentalności, wzburzenia związanego z wydarzeniami maja 1968 i zdobyciem starej École des Beaux-Arts, by u zarania lat siedemdziesiątych ujrzyć początki nowego okresu, oznaczającego się oczekiwanym przez wielu ograniczeniem planów, uelastycznieniem polityki budowlanej, zmianą portfela zamówień; wszystko to się stało nie bez związku z pojawieniem się nowej generacji architektów.

Od ZUP do powolnego powrotu do tradycyjnej koncepcji miasta

Polityka »stref priorytetowej urbanizacji« (*Zones d'Urbanisation Prioritaires – ZUP*) jest z logicznego punktu widzenia następstwem »wielkich osiedli« powołanych do życia tuż po wojnie, gdy odbudowywano kraj. Pojawienie się ich uzasadniał spektakularny rozwój demograficzny i rozmach przemysłu sprzyjający powstawaniu skupisk miejskich.

Realizacja ZUP przyczyniła się do szybkiego i wyrazistego obnażenia wad wielkich osiedli i począwszy od połowy lat sześćdziesiątych stała się obiektem surowej krytyki: brak powiązań z miastem przyczynia się do powstawania uczucia izolacji; duża koncentracja mieszkańców w połączeniu z brakiem koniecznej infrastruktury powoduje nasilenie się wewnętrznych konfliktów; racjonalizacja budownictwa i rozmiary projektów wykluczają wszelkie prace idące w kierunku polepszenia stanu terenów zielonych.

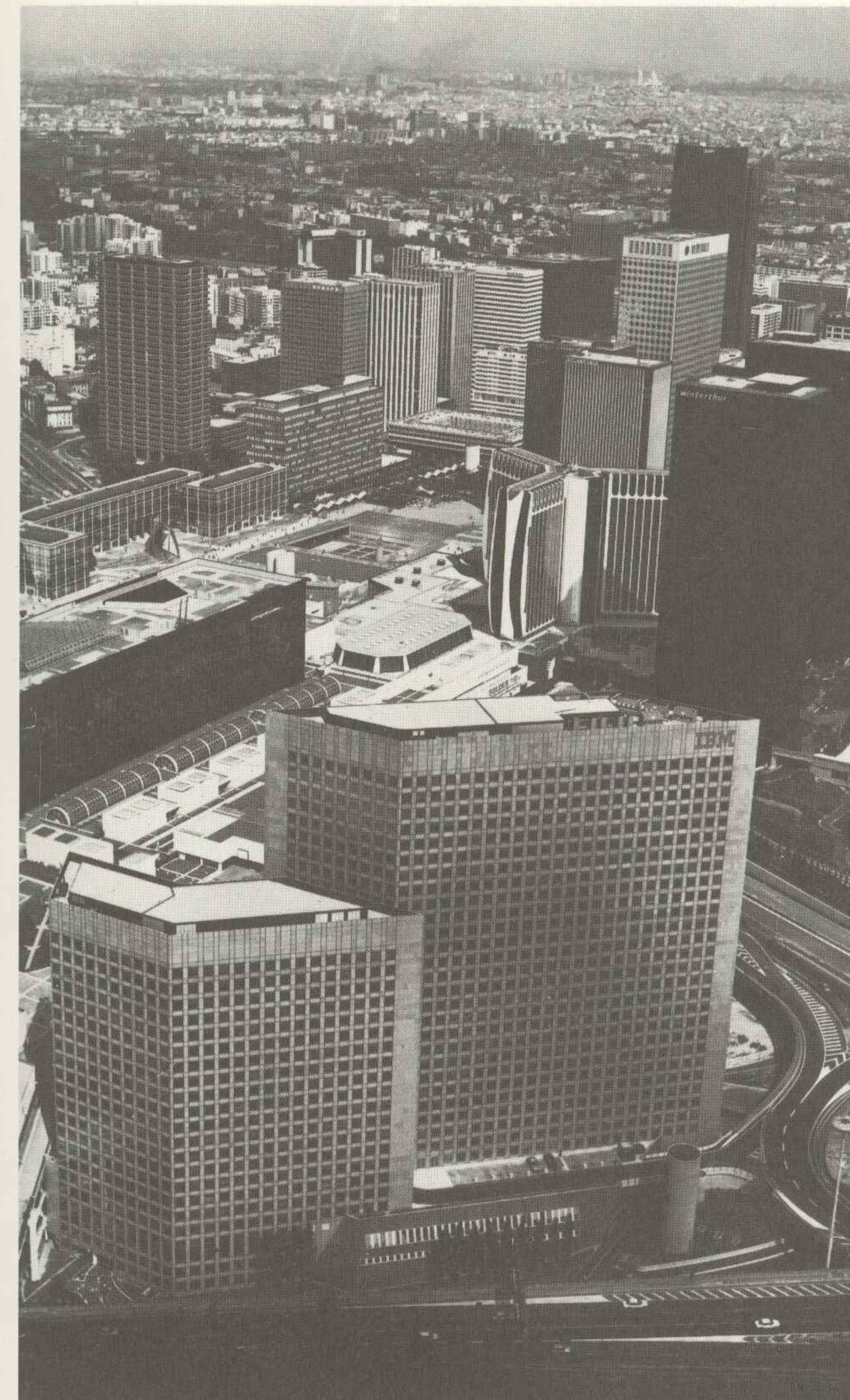
Dwie okoliczności spowodują ostateczne wstrzymanie programu ZUP. Prace związane z zagospodarowaniem regionu paryskiego, mające doprowadzić do powstania całej serii nowych miast, wzorujące się na modelu angielskim, po wielu dyskusjach i perypetiach powierzono zespołom



młodych urbanistów i architektów, mających pracować na miejscu przez cały okres prowadzenia robót. To właśnie te wybudowane w latach siedemdziesiątych tzw. »nowe miasta« stały się poligonami, na których dokonywano eksperymentów urbanistycznych, zaś rozczłonkowanie ośrodków sterowania przywróciło architektom chęć budowania. Z drugiej strony władze miejskie, zrażone koniecznością zapobiegania niedostatkowi ZUP, przyczyniły się do zastąpienia związanego z nimi zbyt scentralizowanego trybu postępowania – tzw. strefami planowego zagospodarowania (*Zones d'Aménagement Concerté – ZAC*), skupiającymi zarówno inicjatywy państwa, władz lokalnych, jak i prywatnych inwestorów. Ta nowa procedura przeciwstawiła coraz energiczniejsze żądania budowania domów jednorodzinnych.

To mające miejsce w ostatnim dziesięcioleciu radykalne odwrócenie tendencji dotyczy również sprawy renowacji zasobów miejskich, do niedawna odpowiedzialnej niestety za destrukcję dawnych zespołów miejskich, wciąż dotąd prawidłowo funkcjonujących. W początkach lat siedemdziesiątych inspirując się badaniami i doświadczeniami włoskimi – ważny tu był przykład Bolonii – ponownie rozpatrzono kwestię polityki renowacji. Ponadto znacznie wzrosło zainteresowanie sprawą gruntownego przetworzenia struktury starych budynków; pojawiła się też troska o ochronę dziedzictwa, jakim są niektóre zespoły domów, czasem nawet stosunkowo świeżej daty.

Gmach Radia i Telewizji Francuskiej, proj. Henri Bernard



Dzielnica La Défense w Paryżu

W 1971 w okresie wzrastającego krytycyzmu wobec ZUP, wznoszonych techniką konstrukcji wielkopłytych, ustanowienie Planu Budownictwa umożliwiło dokonanie nowego kroku. Plan ten pozwolił podjąć znaczny wysiłek badawczy, i co za tym idzie, spowodował produkcję nowych rodzajów materiałów budowlanych. Dokonał się zatem dalszy postęp w uprzemysłowieniu cechującym się »otwartością«, któremu sprzyjały systemy budowlane *méccanos*, układy trójwymiarowe, oraz układy zwane »rozrastającymi się«.

Architektura: zakładnicy

Kiedy 27 sierpnia 1965 umierał wielki Le Corbusier, jego zerwanie z francuskim systemem budownictwa było faktem dokonanym. Uciążliwość procedur i obowiązujących ograniczeń oraz przerwanie doświadczeń nad wprowadzeniem systemu tzw. jednostek (funkcjonowanie jednostki mieszkalnej w symbiozie z jednostkami sąsiednimi nigdy nie zostało zrealizowane), przekonały go o niemożności, w ówczesnych warunkach francuskich, pełnego i bezkompromisowego uprawiania zawodu architekta. Znaczny procent architektów francuskich ograniczał swe aspiracje do projektowania stypizowanych budynków mieszkalnych i komercyjnych o niskim standardzie.

Autorzy projektu z rzadka tylko brali udział w podejmowaniu decyzji o jego realizacji, definiowaniu jego ram ekonomicznych, a nawet wyborze systemu budowania, zaś zakończenie realizacji również im się wymykało: takie ważne składniki ogólnego projektu, jak szkoła, centra handlowe, urzędnia socjalne lub sportowe, położenie chodnika, kiedy pozostają niezrealizowane lub tylko odłożone na później, oznaczają koniec nadziei na realizację słusznego programu społecznego inwestycji. Gdy zaś dorzucił do tego poczucie obcości, trudności odnoszące się do systemu komunikacji, ostracyzm dawnych mieszkańców, barierę nierządno wręcz fizycznie wyczuwalną, oddzielającą osiedle od miasta – klęska jest nieunikniona. Klęska, jeśli nie w dosłownym tego słowa znaczeniu, to co najmniej lub przede wszystkim klęska społeczna. Powielona w całej Francji, spotkała się z całkowitym i szybkim odrzuceniem.

Przypomnienie kilku poniższych przykładów ułatwi szkiecowe przeanalizowanie sytuacji architektury przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w momencie przesilenia.

Spośród architektów zajmujących się przede wszystkim projektowaniem budynków prefabrykowanych godny wzmianki jest Marcel Lods. Gdy ze swoimi współpracownikami, Paulem Depondtem i Henri Beauclairem, zdecydował się zrealizować 1800 mieszkań ZUP w Meaux-Beauval (przewidziano tam docelowo 8300 mieszkań!), od dawna już myślał o stosowaniu prefabrykatów całkowicie wytwarzanych w fabryce. Miejska część Meaux-Beauval zawiera zespół budynków o jedenastu i siedemnastu kondygnacjach stanowiących oś ZUP, który uzupełniają działnice małych domów. Zastosowany tam sposób budowania, uznany wówczas za wzorcowy, był później gwałtownie krytykowany za gigantyzm. A jednak zarazem w końcu lat sześćdziesiątych Marcel Lods wraz ze swymi współpracownikami wznosi w Paryżu interesujący budynek *Maison des Sciences de l'Homme*, postawiony na rogu boulevard Raspail i rue Cherche Midi, zaś doskonałość zastosowanej tam ściany-zasłony, zaopatrzonej w aluminiowe żaluzje, sprawiła, że ten gmach jest jedną z najpiękniejszych nowoczesnych budowli stolicy.

Ta sama zła sława, która ciąży na Meaux-Beauval, prześladowa również nieszczęsny czterystumetrowy »ławkowiec« Bernarda Zehrfussa: każe on niestety zapomnieć, że Zehrfuss jest twórcą siedziby CNIT w nowo wznoszonej dzielnicy Défense na zachód od Paryża (wraz z Camelot i de Maily), bezbłędnych budynków siedziby UNESCO i pełnego finezji Muzeum Cywilizacji Gallo-Romańskiej w Lyonie.

Przypadek spółki architektów, Candilisa-Woodsa-Josica, jest bardziej złożony. Owi uczniowie Le Corbusiera byli, wraz z inicjatorami *Team Ten*, jednymi z pierwszych, którzy usiłowali wyjść poza ramy Karty ateńskiej. Od 1961 Candilis-Woods-Josic mają okazję zastosowania swoich założeń i badań w dziedzinie nowych systematyzacji struktur miejskich w dzielnicy le Mirail w Tuluzie. W tym, przewidzianym na 100 000 mieszkańców, z rozmachem zaprojektowanym osiedlu, a raczej wybudowanym od podstaw mieście, w tej megastrukturze o rozczłonkowanych i zróżnicowanych hierarchiach, autorzy projektu próbują ponownie zastosować takie zapomniane pojęcia, jak pojęcie centralności, hierarchii przestrzeni, kompleksowości funkcji. Mimo, iż zespół le Mirail w Tuluzie nie spełnił ani życzeń użytkowników, ani też nadziei pomysłodawców, eksperyment nie był może bezużyteczny, co się sprawdziło w wielu realizacjach innych architektów we Francji.

Epoka, o której mowa, nie wydaje się wcale sprzyjać wynalazcom, ani też geniuszom i architekci oferują widowiska najgorsze (zespół Dufau w Créteil można by określić jako literacką postać *Mr Hyde*) i najlepsze (z pozytywną postacią *Dr Jekylla* kojarzy się Dufau w Orleanie lub gmachy przy Porte Maillot w Paryżu). Ponadto zmysł do interesów (Arretch w realizacji budynków Maine-Montparnasse ze słynną wieżą Montparnasse) nierzadko występuje na przemian z zamilowaniem do ryzyka (ten sam Arretch, dzięki któremu wylansowany został François Deslaugiers).

Twórczość architektoniczna tego okresu nie zasługuje na to, aby ją określać mianem »pustyni«, tak jak to niejednokrotnie czyniono. Na bogactwo tego dorobku składają się rozmaite realizacje i różnorodne indywidualności, m.in. kilka rozwiązań, w których dominują efekty technologicznej perfekcji (plywalnie Rogera Tailliberta), ekspresjonistyczne (zespół budynków w miejscowości Avoriaz – architektów Labro, Orzoniego, Roquesa i in.) lub wyzywająco populistyczne (Porte Grimaud w Paryżu lub Marines de Cogolin), indywidualność architekta-obrazoburcy (Claude Parenta, który wznosił wiele doskonałych budowli, lecz zmienił styl na niejasny, nieklarowny) w końcu także wybitny autor utopijnych wizji architektury XXI w. – Yona Friedman. Był to pełen sprzeczności okres przejściowy, który wyznaczają dwa krańcowo odmienne przedsięwzięcia: pomnik ku czci bojowników Ruchu Oporu – G. H. Pingussona (1962) i zaprojektowany przez Renzo Piano i Richarda Rogersa gmach *Centre Georges Pompidou*, popularnie nazywany *Centre Beaubourg*, którego działalność zainaugurowano w 1977 roku.

To okres, w którym byliśmy świadkami nieszczęsnej rozbiorczy paryskich Hal i ryzykownej renowacji nabrzeża Sekwany, jak też budowy dzielnicy wokół Place d'Italie, początków realizacji *La Défense*, wielkiej dzielnicy wieżowców, lecz także bezprecedensowego rozwoju turystyki i wypoczynku. Francja kupuje samochody, gotową odzież i odkrywa wzornictwo przemysłowe.

Nieśmiało zainicjowane w latach pięćdziesiątych przez paru wybitnych samotników i w następnym dziesięcioleciu nazwane estetyką przemysłową – wzornictwo przemysłowe ukształtowało grupę tajemniczych indywiduów, wykonujących projekty wyrobów przemysłowych, maszyn i urządzeń, i odnoszących się z pewną pogardą do projektantów opakowań i autorów karoserii samochodowych, wśród których to Raymondowi Loewy najbardziej zazdrośczone, a jednocześnie bezustannie go atakowano.

W latach sześćdziesiątych nastąpiła popularyzacja tej dziedziny i jej pojawienie się w środkach masowego przekazu. Specjaliści wzornictwa przemysłowego wywodzili się z szeregów dekoratorów i inżynierów, w przeciwieństwie do Włochów nie było jednak wśród nich architektów. Z trudem udawało się im przekonać opornych producentów do uznania nowej dziedziny, powitanej ze sceptycyzmem jako ostatnia z odmian podziału pracy. Wobec nieufności przemysłu i przy sporadycznym jedynie poparciu władz państwowych, wzornictwo przemysłowe tylko od czasu do czasu stawało w obronie użytkownika, broniąc prawa do produktów solidnych, trwałych, ładnych i tanich. Jako faktyczny współnik produkcji przez pewien czas wzornictwo obciążane było winą, dopóki jego twórcy nie zdecydowali, iż musi stać się niezbędnym czynnikiem konsumpcji, jak np. reklama.

W tych niepewnych początkach rozwoju wzornictwa we Francji rozpoczynała karierę zawodową kilka silnych, pionierskich indywidualności. Roger Tallon jest z nich najbardziej nieprzejednany. Pomysłowy i pełen pasji, przez dłuższy czas działał w pracowni *Technès* przedsiębiorcy Jacques Viena, później zaś założył własne biuro *Design Programmes*. Eklektyczny i błyskotliwy, zajmował się równocześnie wzornictwem, sygnalizacją, projektowaniem mebli. Jednak wszystkie swoje możliwości zaprezentował dopiero w dziedzinie transportu, począwszy od metra w Meksyku (z firmą *Technès*) potem zaś przede wszystkim rozwijając trudną i owocną współpracę z SNFC (kolejami francuskimi), której niekwestionowanym ukoronowaniem był projekt pociągu *Corail*. Inne indywidualności ujawniły się w latach sześćdziesiątych, Marc Berthier i Marc Held w dziedzinie mebli, J. P. Lenclos w zakresie badań kolorystycznych, J. L. Barrault w dziedzinie sprzętu gospodarstwa domowego, Daniel Maurandy w doświadczeniach nad systemami sygnalizacji oraz jako twórca serii sklepów detalicznych.

Utworzenie Centrum Wzornictwa Przemysłowego (*Centre de Création Industrielle, CCI*) i pobudzenie zainteresowania ze strony władz państwowych stanowiły na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nowy krok naprzód francuskiego wzornictwa przemysłowego. Prezydent Georges Pompidou, obejmując swój urząd, powierzył przebudowę apartamentów przydenckich znajdujących się w Pałacu Elizejskim, Pierre'owi Paulin. Wzornictwo przemysłowe zyskało tym samym oficjalne uznanie.

tłum. J. Padlewski

W dorocznej kronice pisanej dla almanachu *Panorama mondial* Bernard Dort określił rok 1972 jako moment, w którym teatr znalazł się na zakręcie. We Francji za *signum temporis* uznał likwidację sceny, która urosła do rangi symbolu: »W roku 1971 – pisze Dort – zmarł Jean Vilar. W roku 1972 *Théâtre National Populaire* w Pałacu Chaillot, taki jakim ukształtował go Vilar, ze swoim repertuarem i publicznością... przestał istnieć«. Zniknięcie *TNP* z Paryża to samo w sobie wydarzenie mogące oznaczać koniec pownej epoki. W rzeczywistości nastąpiło ono w momencie, kiedy idea teatru popularnego, nastawionego na zdobycie innej niż przedtem widowni, rozszerzyła się daleko poza ramy jednej instytucji i był to wynik procesów zachodzących w teatrze od początku lat sześćdziesiątych.

We Francji, podobnie jak w innych krajach, narastała ofensywa »nowego teatru« – różnego rodzaju zespołów niezależnych, amatorskich i zawodowych, działających poza oficjalnymi instytucjami – stanowiących wówczas autentyczną awangardę związaną z szerszymi przemianami i wstrząsami kulturowymi. Zarówno tendencje artystyczne, jak i ogólne zjawiska określone mianem kontrkultury, są stosunkowo dobrze znane i zanalizowane. Nie zawsze jednak uświadamiamy sobie, jak owe dość burzliwe wydarzenia przebiegały w poszczególnych ośrodkach, a Francja pod tym względem wydaje się zajmować wyjątkowo miejsce. Z jednej strony fala teatralnej i w ogóle artystycznej awangardy, nie mówiąc już o młodzieżowych ruchach kontestatorskich, jest tam wyjątkowo wysoka. Z drugiej strony francuski »młody teatr« ma charakter wtórny. Nie powstają programy i realizacje na miarę tego, co się dzieje w Stanach Zjednoczonych czy w Polsce, nie pojawia się twórca tej rangi, co Copeau ani też żaden następca Artauda... Nie spektakle teatralne, ale happeningi Jeana Jacquesa Lebela są wówczas najwybitniejszym osiągnięciem francuskiej sztuki widowiskowej. Jednocześnie jednak jako ośrodek »nowego teatru« Francja bardzo szybko wysuwa się na czoło. I tu występuje bardzo dziwne zjawisko. Narastające napięcie, głównie o charakterze pokoleniowym, wyładowuje się mocniej niż gdzie indziej podczas głośnej studenckiej »rewolucji« z maja 1968 roku. Młodzi wychodzą na ulicę, ale już nie po to, żeby tworzyć nowe rodzaje widowisk, tylko żeby walczyć z policją i palić samochody. Szybko jednak okazuje się, że rewolta, która wstrząsnęła krajem, ma również aspekt teatralny. Jak później złośliwie powiedział Jean Genet – studenci zamiast opanować Palais de la Justice, opanowali – *Théâtre de l'Odéon*. Warto dodać, że wyrzucili wówczas stamtąd akurat Jean-Louisa Barrault, który uważany był wciąż za przedstawiciela awangardy.

Czy może to oznaczać absolutną przemianę i początek jakiejś naprawdę nowej epoki?

Pamiętajmy, że wszelkie nowe prądy od początku stulecia znajdowały we Francji znamienne odbicie, z drugiej strony jednak teatr francuski zachowywał stylistykę i strukturę raczej tradycyjną, a teatry bulwarowe prosperują i wciąż pozostają nieodłącznym składnikiem tamtejszego życia kulturalnego. Charakterystyczne jest również szybkie instytucjonalizowanie

się nowych inicjatyw. Cały ruch nowego teatru, a także tendencje występujące w teatrze zawodowym, okazują się na początku lat siedemdziesiątych kontynuacją starych idei teatru ludowego – popularnego (*populaire*). W tym okresie następuje jednak zasadnicze przesunięcie akcentów i wyraźne przemiany ilościowe. Szyld *TNP* przejmuje teatr Planchona w Lyonie-Villeurbanne, rozwijają się teatry w Strasburgu, Marsylii, w samym Paryżu najciekawsze sceny działają na dalekich przedmieściach (Nanterre, Vincennes, Aubervilliers), odwieczna hegemonia metropolii wydaje się przelamana. Żywiolowy ruch teatru niezależnego zostaje dość szybko zaakceptowany, a amatorskie inicjatywy teatralne wspierane są subwencjami. Jeszcze w roku 1976 Robert Kanter oburza się, pisząc złośliwie, że dwaj chłopcy siedzący na ławce w parku mogą założyć teatr na Ławce, zapowiedzieć, że grają »Tytusa Andronikusa« i poprosić o dotację, podczas gdy szacowne sale świecą pustkami i borykają się z trudnościami finansowymi. W istocie mamy tu do czynienia z ogromnym rozszerzeniem się pojedynczej inicjatywy Jeana Vilara, który nie tylko ożywił *TNP*, ale wcześniej stworzył festiwal awinioński. I właśnie w tym samym czasie, kiedy *TNP* w Pałacu Chaillot najpierw dogorywa za dyrekcji Wilsona, a potem się kończy, role i znaczenie festiwali awiniońskich przejmują festiwale w Nancy. We Francji nie ma żadnej grupy awangardowej, która wniosłaby tyle do nowego teatru, co zespoły z innych krajów, ale jednocześnie rozwija się tam najważniejszy festiwal młodego awangardowego teatru w świecie.

Czy jednak obok tych ilościowych, pokoleniowych, geograficznych i socjologicznych, zachodzą również w teatrze francuskim istotne zmiany jakościowe?

Odpowiedź na to pytanie dać może analiza sytuacji na początku lat siedemdziesiątych. Rzeczywiście w tym okresie dokonał się przełom, jakiego w teatrze francuskim dawno nie było. Nie chodzi tu tylko o zdobywanie nowej, szerszej i innej niż przedtem widowni. Chodzi o zasadniczą przemianę postawy. Przede wszystkim punkt ciężkości przesuwa się z literatury na inscenizację. W latach pięćdziesiątych awangardę tworzyli dramaturdzy: Ionesco, Beckett, Genet... Teraz awangarda teatralna to nieformalnie kształtowane zespoły, nowe idee w aktorstwie i rozumieniu relacji wykonawca-odbiorca, a głównie inscenizacja – pojmowana jako tworzenie autonomicznego widowiska. Wybitnych kreacji artystycznych wywodzących się bezpośrednio z tego szerokiego ruchu jest jednak mało, większość okazuje się efemerydami albo ma zasięg dość ograniczony (na przykład kierowana przez André Benedetto *La Nouvelle Compagnie d'Avignon*). Inaczej ma się sprawa z *Théâtre du Soleil* Ariane Mnouchkine.

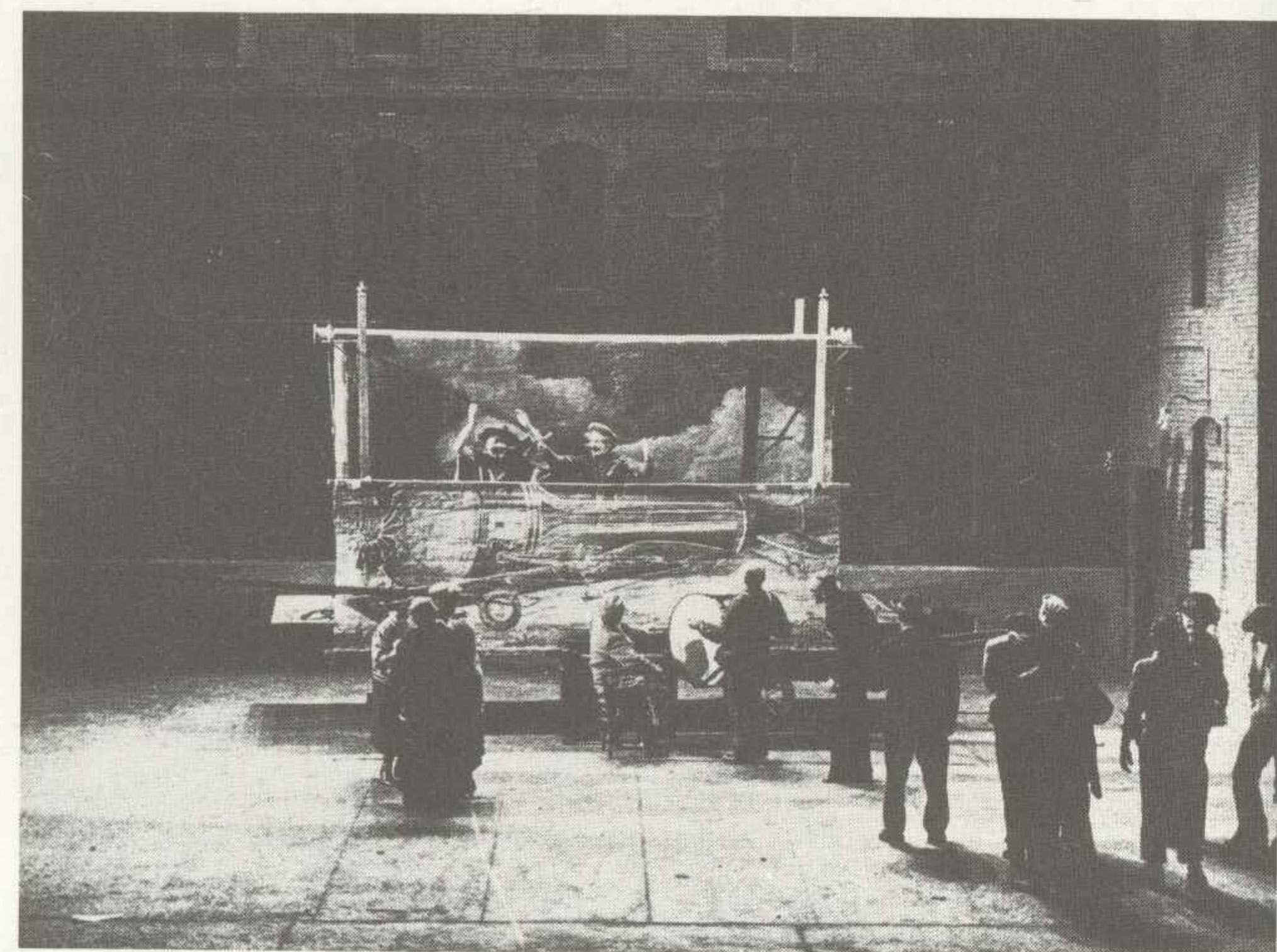
Ten sławny dziś zespół został założony w roku 1964 jako jedna z wielu nieformalnych trup teatralnych. Kilka lat później jest on już nie tylko najbardziej znanym, ale i najciekawszym współczesnym teatrem Francji. Mimo wielu cech typowych dla »nowego teatru« jak praca zespołowa, jak podporządkowanie inscenizacji ideom czy poglądom, które

twórcy pragną przekazać, jak wreszcie odwoływanie się do szerokiej, głównie młodej publiczności – działający w starej prochowni w Vincennes pod Paryżem *Théâtre du Soleil* różni się od nastawionych na poszukiwania i zasklepionych we własnej ortodoksji stylistycznej awangardowych ośrodków i laboratoriów. Mnouchkine nie stworzyła teatru o jakimś określonym odrębnym stylu, ale raczej formułę czy sposób działania i kształtowania spektakli. Szukając wzorców dla stworzenia teatru zaangażowanego i otwartego, znajdowała je u Brechta, w różnych formach ludowych i ulicznych widowisk, także w komedii *dell'arte*. Jako bliskie sobie zespoły i twórców sama Mnouchkine wymienia i *Bread and Puppet* i *Living Theatre*, i berlińską *Schaubühne*. Stąd zmienność i różnorodność spektakli *Théâtre du Soleil*, gdzie dobór tekstów i środków inscenizacyjnych jest podporządkowany idei, która chce się wyrazić, a nie jakiejś z góry przyjętej i kultywowanej estetyce. Stąd masowy i »totalny« charakter słynnych widowisk o rewolucji (»1789« i »1793«) czy na pół jarmarczny, na pół brechtowski »Złoty wiek«. Stąd późniejsze, różnorodne stylizacje w słynnym cyklu szekspirowskim.

Inny zespół, który także ukształtował się w atmosferze awangardy i młodzieżowej kontestacji, a światową sławę zyskał sobie po roku 1970, to *Grand Magic Circus Jérôme'a Savary*. Jego stylistyka stanowi mieszaninę rewii, burleski, cyrku, pantomimy, musicalu. »Ostatnie samotne dni Robinsona Cruzoa« (1972), »Od Mojżesza do Mao czyli 5000 lat miłosnych przygód« (1973) – już same tytuły tych spektakli mówią o podstawowej zalecie teatru Savary'ego – o jego wspaniałym poczuciu humoru. Jest to teatr zabawy i prowokacji, w pełnym znaczeniu tego słowa popularny, a jednocześnie wyrafinowany, operujący nowymi środkami wyrazu, autonomiczny, tworzony w oparciu o oryginalne scenariusze.

Oczywiście błędne byłoby stwierdzenie, że wszystko, co ważne w teatrze francuskim tego okresu, ogranicza się do twórców i zespołów wyrosłych podczas burzy i kontestacji. Podobnie jak w większości krajów europejskich, i we Francji, na noszących głośnie, tradycyjne nazwy scenach paryskich i w różnych teatrach poza Paryżem czy pod Paryżem pojawiają się ciekawe i ważne przedstawienia. Działa w nich wielu wybitnych reżyserów: Vitez, Chéreau, Vincent, Maréchal, Adrien, Lavaudant... Spośród nich dwa nazwiska wyznaczają ujawniające się tendencje inscenizacyjne. Z jednej strony Antoine Vitez, kładący nacisk na pracę z aktorami i analizę tekstu, a mimo różnych dodawanych mu przymiotników, raczej klasyk odradzający tradycję francuskiego teatru. Z drugiej strony Patrice Chéreau, świadomie odchodzący i od tradycji, i od współczesnej awangardy, przypominający w swoim myśleniu Swinarskiego i Steina, niezwykle wizjoner łączący precyzyjną i odkrywczą analizę tekstu z barokową fantazją i bogactwem inscenizacji.

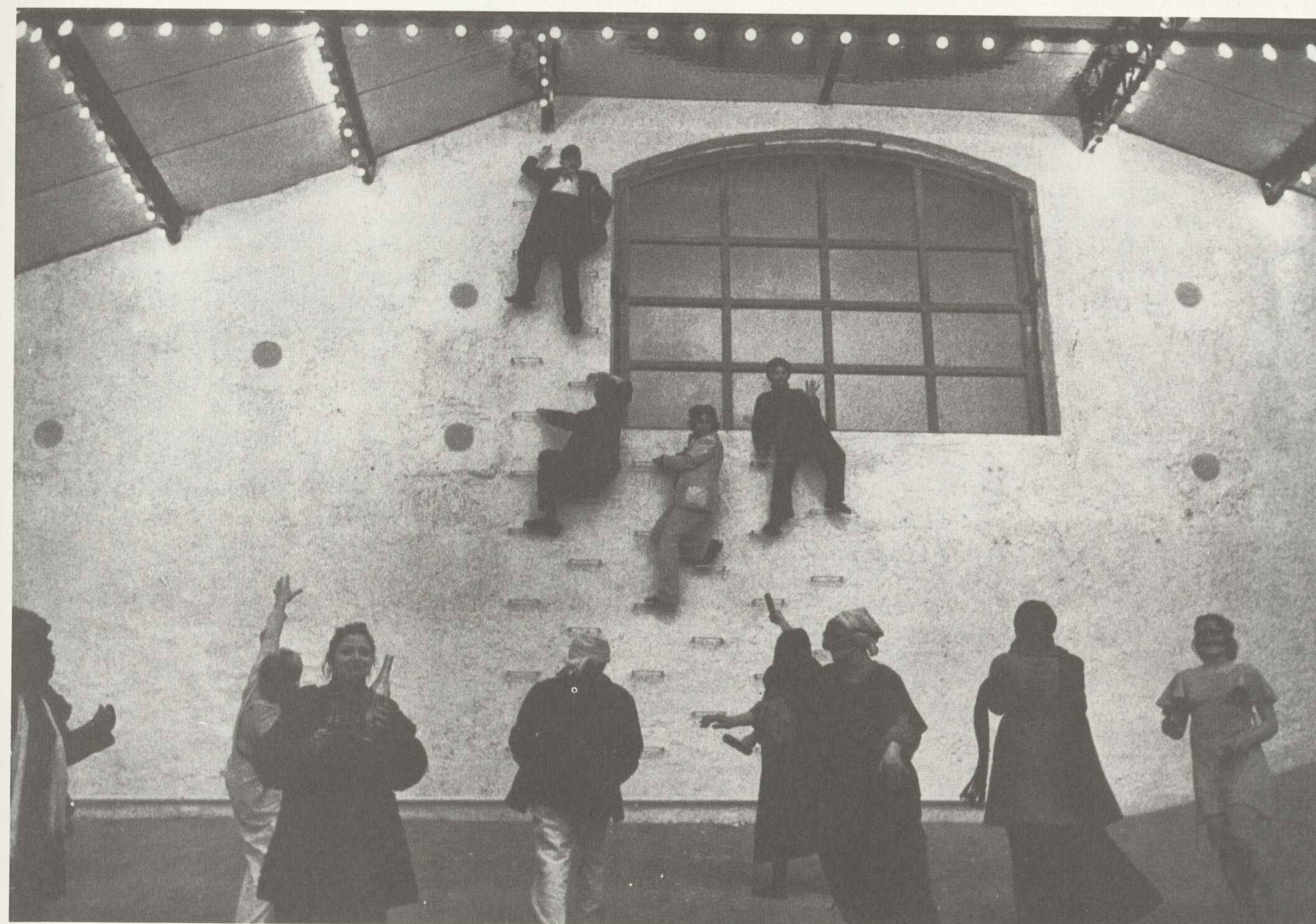
Choć, jak już wspominałem, okres przemian i wstrząsów, które przeżywał teatr światowy, we Francji nie przyniósł zbyt wielu oryginalnych osiągnięć, to jednak zaznaczył się bardzo zdecydowanie. Nie chodzi tu tylko o powstanie takich zespołów, jak *Théâtre du Soleil*, ale przede wszystkim o zmianę postawy większości twórców. Czy jednak jest to przemiana pozytywna? Wraz z przesunięciem akcentów na stronę inscenizacji i »teatralności« jako takiej, teatr francuski utracił to, co zawsze stanowiło jego siłę: dramaturgię i aktorstwo. Najwybitniejsi współcześni aktorzy, to raczej gwiazdy filmowe, a ostatnią wielką formacją w dramaturgii była awangarda lat pięćdziesiątych.



Jedna natomiast sprawa pozostała nie zmieniona. Francja jest nadal światowym centrum teatralnym. W roku 1971 Peter Brook zakłada w Paryżu swój Międzynarodowy Ośrodek Twórczości Teatralnej, a najwybitniejsi twórcy i najbardziej nowatorskie zespoły z całego świata dzięki występom na festiwalach w Nancy zdobywają międzynarodową sławę i uznanie. Można powiedzieć, że choć w czasach »burzy i naporu« główne idee i ośrodki teatralne powstawały gdzie indziej, to potem, właśnie we Francji awangarda światowa znalazła miejsce dla prawdziwie szerokiej, publicznej prezentacji. Tam stworzone zostały nowe modele działania i trwale instytucje służące promocji różnego rodzaju inicjatyw, nie tylko w teatrze, ale w sztuce w ogóle.

■

»Spojrzenie głuche«, reż. Bob Wilson, festiwal w Nancy, 1971
 »Toller« Tankreda Dorsta, Théâtre National Populaire,
 reż. Patrice Chéreau, scen. Richard Peduzzi, 1973



»Spór« P. de Marivaux, Théâtre National Populaire, Villeurbanne,
 reż. Patrice Chéreau, scen. Richard Peduzzi, 1973
 »L'Age d'Or«, Krecja zbiorowa, Théâtre du Soleil,
 reż. Ariane Mnouchkine, 1975

(...) Apoteoza uznanych artystów stanowiła jedynie fasadę życia artystycznego. Awangarda lat sześćdziesiątych nie przejawiała się w dziele akceptowanych oficjalnie mistrzów, takich jak Vasarely, Mathieu, Soulages, którzy jej mieli do zaproponowania jedynie wykrętne wybiegi, jakimi były ich różne systemy twórcze. Awangarda, jak najdalsza od negowania współczesnego świata, usiłowała się z nim zespolić, aby z niego czerpać dla siebie nową energię. I zespolić się jak najpełniej. Właściwa jej wizja przedmiotów inspirowana była wyczuwaniem natury nowoczesności, na którą składają się fabryka i miasto, reklama i mass media, nauka i technika. Awangarda ta ujawniła swych wyrazieli, ja zaś byłam tym, który próbował naszkicować jej stanowisko filozoficzne. Skończył się dla niej czas działalności nie znanej nikomu. 26 października 1960 w mieszkaniu Yves Kleina założyłem grupę Nowych realistów, w obecności Armana, Dufrené'a, Hainsa, Yves Kleina, Martiala Raysse'a, Spoerri'ego, Tinguely'ego i Villeglé. César i Rotella byli zaproszeni również na spotkanie i uczestniczyli w dalszych wystąpieniach grupy, do której przyjąłem później Niki de Saint-Phalle (w 1961), Christo i Deschamps (w 1962).

(...) Pierwszy festiwal Nowego realizmu odbył się w Nicei, w lipcu 1961 roku i składały się nań dwa wydarzenia: 1/ wystawa w Galeria Muratore, 2/ seria zdarzeń-widowisk zorganizowanych w ogrodach opactwa Roseland wieczorem 13 lipca: Arman realizował »Furię« (zniszczenie krzesła i stołu oraz umocowanie ich szczątków na desce w miejscu, gdzie upadły); Tinguely napełniał wodą metalową fontannę; Niki de Saint-Phalle niespodziewanie strzelała karabinkiem do celu (do deski, na której wisiały przedmioty ze szkła, woreczki z farbą i dymne petardy); Hains zorganizował degustację rytualnego tortu *Les Entremets de la Palissade*; odbył się ponadto recital wierszy fonetycznych w wykonaniu Mimmo Rotelli.

Drugi festiwal odbył się w Monachium w lutym 1963 roku w *Neue Galerie im Künstler Haus*. Oparty był na tej samej zasadzie: wystawa i zdarzenia, lecz z większym jeszcze podkreśleniem momentów widowiskowych. Festiwal, który zainaugurowałem konferencją prasową, był w całości filmowany przez telewizję belgijską i przynosił, oprócz »Furii« Armana i strzelania Niki de Saint-Phalle, demonstrację – reportaż za zdzierania afiszów przez Rotellę oraz wzniesienie pomnika (z beczek po piwie) przez Christo.

Ów przemijający pomnik miał przypominać mur z beczek, który Christo wybudował siedem miesięcy wcześniej w samym środku Saint-Germain-des Prés, i którego replika była wystawiona w lipcu 1962 roku w galerii J.

Takie zdarzenie-manifest przynależało naturalnie do długiej listy zdarzeń indywidualnych urządzanych w prehistorii Nowego realizmu. Przez pierwszy tydzień marca 1963 roku Spoerri zamienił galerię J w restaurację. Co wieczór podawana była inna specjalność gastronomiczna. »Daniel jest szefem kuchni, obsługują krytycy sztuki.« Resztki posiłków, pozostawione przez klientów na talerzach, były

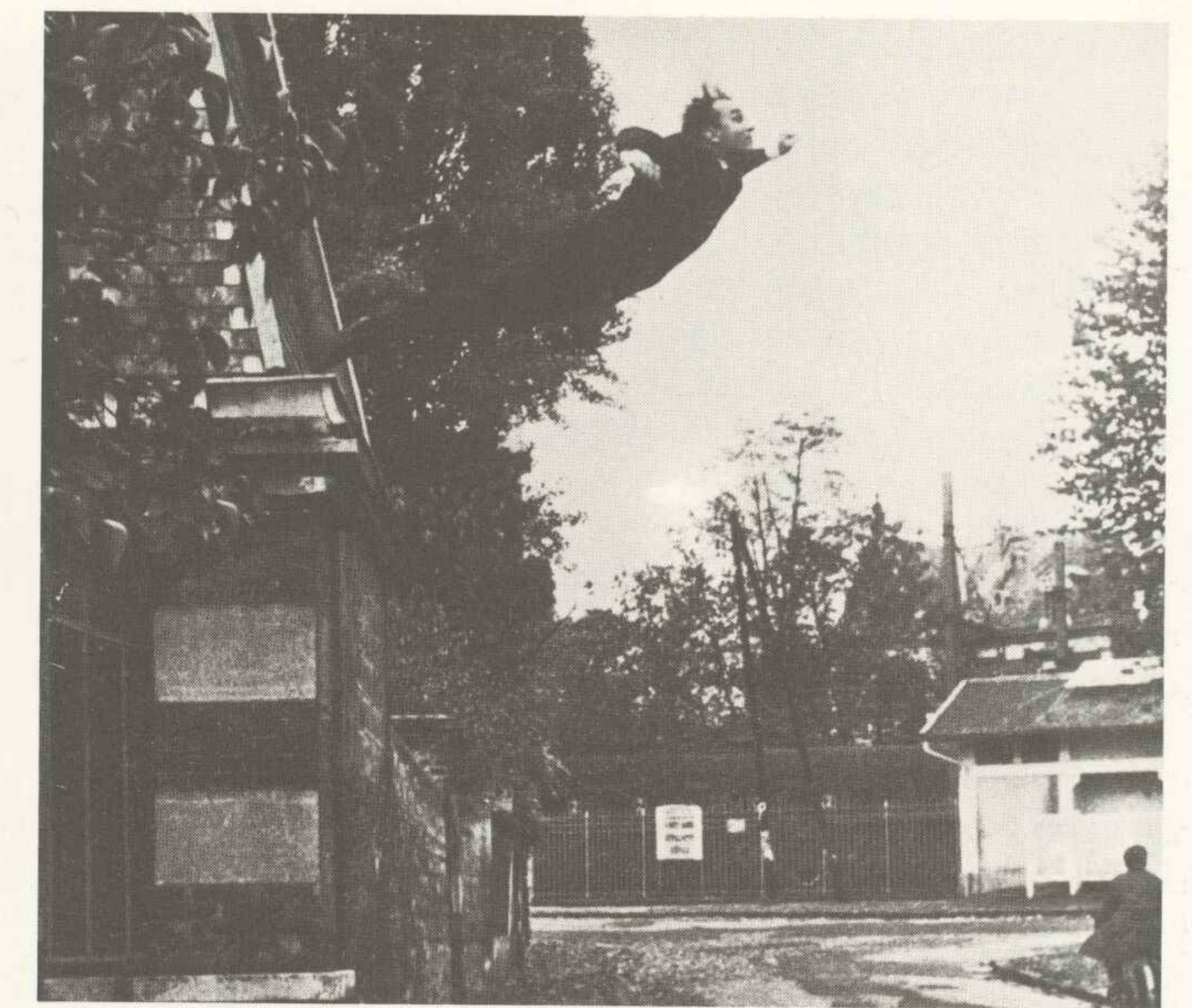
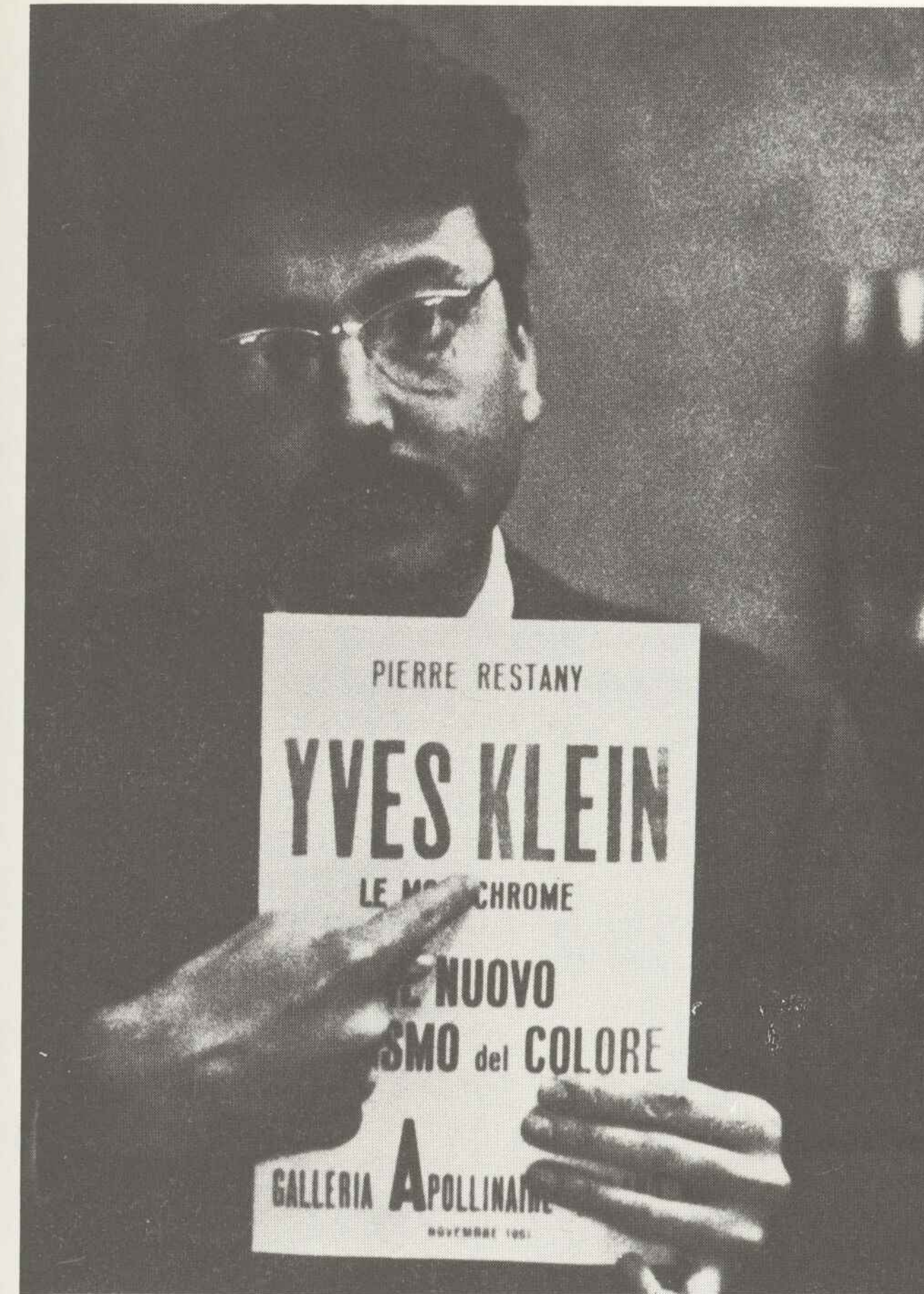
Nowy realizm i sztuka francuska lat sześćdziesiątych

natychmiast do nich przyklejane i tworzyły obrazy-atrapy. Zdarzenia te jednak nigdy nie były przypadkowe. Zawsze wynikały z rygorystycznej logiki języka właściwego każdemu z twórców. Nawet gdy celem ich była autodestrukcja, jak w wypadku »Wydarzeń« Tinguely'ego pomiędzy 1960 a 1963, »Ekspansji« publicznych Césara czy »Furii« kameralnych Armana, zachowały one charakter weryfikacji technicznej, próby czy konstatacji. Zdarzenia-widowiska to manifestacje mające na celu sprowokowanie spontanicznego i bezpośredniego udziału publiczności i jej integracji w procesie tworzenia i porozumienia. Akcja taka jest »pracą«, jej rezultatem jest »dzieło«. Przeciwnie niż happening, zdarzenie-widowisko nie wyczerpuje swych znaczeń w miarę rozwoju akcji. Po zakończeniu spektaklu pozostaje po nim namacalny ślad.

W przełomowym roku sześćdziesiątym publiczność paryska nie umiała jeszcze reagować pozytywnie na coś, co wydawało jej się nieustanną prowokacją. Trzeba było poczekać na wprowadzenie do Francji formuły happeningu Kaprowa, przemyślanej od nowa przez Jean Jacques Lebelę i grupę *Fluxus*, by publiczność ta zastanowiła się głębiej nad problemem zdarzenia-widowiska, jakie proponowali już począwszy od 1949 roku »plakacisci« w swych zbierackich spacerach, jakie usystematyzował Yves Klein w swych wystąpieniach publicznych począwszy od 1955 roku, jakie wreszcie uznał za swoje Tinguely od 1958 roku.

Fascynujący artysta, Yves Klein potrafił uświadomić sobie implikacje Nowego realizmu na wyższym poziomie: na poziomie pustki, totalności przestrzennej rzeczywistości, zarazem dotykanej i niewymierniej. Wspólne działanie było dla wszystkich katalizatorem energii drzemającej w poszukiwaniach indywidualnych. Dla niektórych było ono wręcz odkryciem pewnego światopoglądu, kondensatorem formuły pozwalającej pełniej wziąć w posiadanie rzeczywistość. Wszyscy ci artyści, przez chwilę zjednoczeni, pójść później swoją drogą i każdy z nich na swój sposób dźwignie swój los. Ale myślę, że na zawsze ich połączy poczucie, że razem doszli do końca jakiejś prawdy, to znaczący jakiejś próby wrażliwości. Sądzę, stąd wynika właśnie niewiarygodna skuteczność działań kolektywnych Nowych realistów i stąd też ich krótkotrwałość. Bardzo szybko bowiem zmienił się klimat artystyczny Paryża, otworzyły się nowe perspektywy, zamglony horyzont się nagle rozjaśnił.

Już pod koniec 1963 roku warunki motywujące uprzednio spotkanie zmieniły się. Yves Klein, zmarły 6 czerwca 1962 roku w trzydziestym czwartym roku życia, odszedł już w legendę. César, po okresie, gdy tworzył kompozycje rzeźbiarskie ze sprasowanych samochodów, przechodzi pewien kryzys, ale po koniec 1966 odkrywa ekspansję poliuretanów, wypróbowuje możliwości ekspresyjne tego materiału i w końcu uzyskuje zeń swe monumentalne odlewy: jego plastyki zyskują mu renomę najwybitniejszego rzeźbiarza tego pokolenia.



1972

Pierre Restany ze swą książką »Yves Klein le Monochrome«, 1961
Arman, Martial Raysse, Yves Klein, Rotraud Klein, 1960

Yves Klein rzucający się w przestrzeń, 1961
Yves Klein, Dowód przekazania przestrzeni niematerialnej wrażliwości malarskiej, ok. 1959

Dzięki serdecznym więzom, łączącym w latach 1959–1960 Paryż w Nowym Jorkiem, Ameryka stwarza Nowym realistom niepowtarzalną szansę, okazję, otwarcie. Niektórzy z nich umieli z niej skorzystać. Arman i Christo będą tu najlepszym przykładem. Arman robi jednocześnie po obu stronach Atlantyki olśniewającą karierę. Christo także nie się coraz wyżej: jego opakowania nie mają już granic od czasu, gdy w 1964 roku osiadł w Ameryce. Co do pozostałych, utrwalają oni poetycki charakter przeżytej przygody w swoim stylu bycia, w ludzkim wymiarze swej egzystencji: są to umysły otwarte, obrzucające otaczający ich świat wiecznie nowym spojrzeniem. Otwarta jest Niki, jej *Nanas* («One»), jej rzeźby architektoniczne i jej totemy linearne; otwarty Tinguely, jego natchnione fontanny i fantastyczne »ołtarze« i Spoerri ze swymi »gestami-atrapami«. Otwarty Hains, wierny swym poszukiwaniom mitycznym i wykorzystujący coraz częściej technikę fotograficzną do swych kompozycji alegorycznych. Otwarty Mimmo Rotella, który będzie w przyszłości wynalazcą *méc-artu* i *art-typo*, zanim powróci, zupełnie ostatnio, do malarstwa »dzikiego«. Co do François Dufrêne'a, wielkiego poety fonetycznego, którego poszukiwania »plakacisty« łączą się bezpośrednio zainteresowaniami audio-lingwistycznymi, zawał serca zaskoczył go w grudniu 1982 roku w pełni sił twórczych, do końca obdarzonego otwartą umysłowością. To otwarcie na wszystko możliwe jest w gruncie rzeczy kluczem do tego stylu.

Martial Raysse nie wahał się ani chwili w 1968 roku przed zerwaniem wszystkich więzów, by pójść do końca śladem swych przesłanek syntaktycznych, by zrealizować higienę swej wizji. Zaznaczywszy swe piętno na codziennym otoczeniu życia miejskiego, narzuciwszy swą wyrafinowaną metodę współczesnej przyrodzie, zredukował swój język do wymiarów obrazu archetypicznego, posyłanego w przestrzeń przy pomocy diapozytywów; zajął się problemami animacji obrazu i wpisał się w poczet artystów audio-wizualnych, malarzy filmowych. Po próbach i poszukiwaniach w tej dziedzinie powrócił do figuratywności w malarstwie, do sztuki pełnej wyrafinowania, zmierzającej do wyrażania esencji struktury ikonograficznej, co uczyniło z niego poprzednika obecnej *new-wave*.

Nowi realisci wyraźnie górują nad swymi współczesnymi szerokością swej wizji, ściśle powiązanej z rygorystyczną metodą brania w swe posiadanie rzeczywistości. Nic też dziwnego, że ci badacze, którzy w swych poszukiwaniach wychodzą od podstawowych danych otoczenia człowieka, czy będą one technologiczne czy konceptualne, odwołują się wszyscy do doświadczeń Yves Kleina i Christo. Tinguely i Spoerri jawią się jako niewątpliwi pionierzy sztuki biednej.

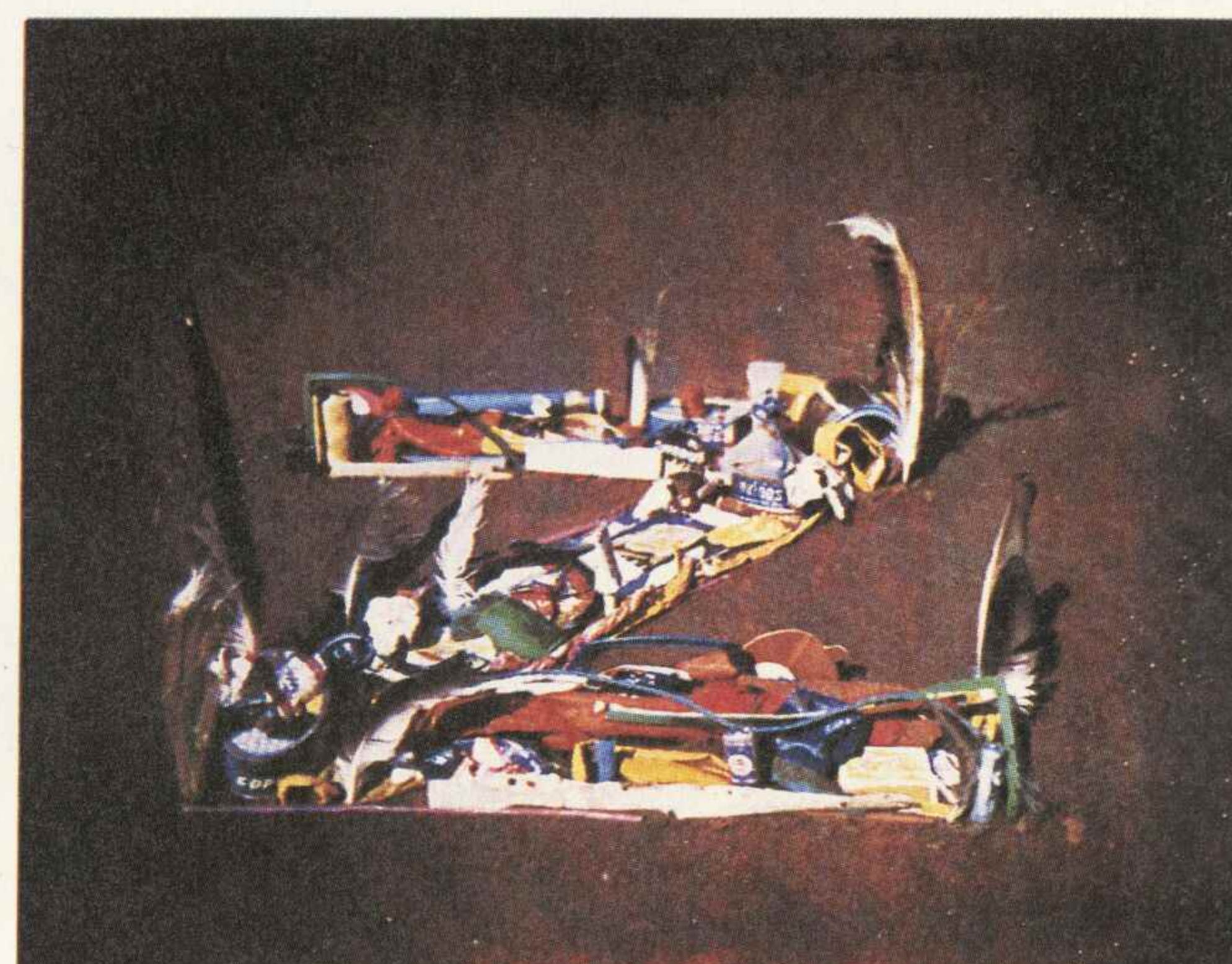
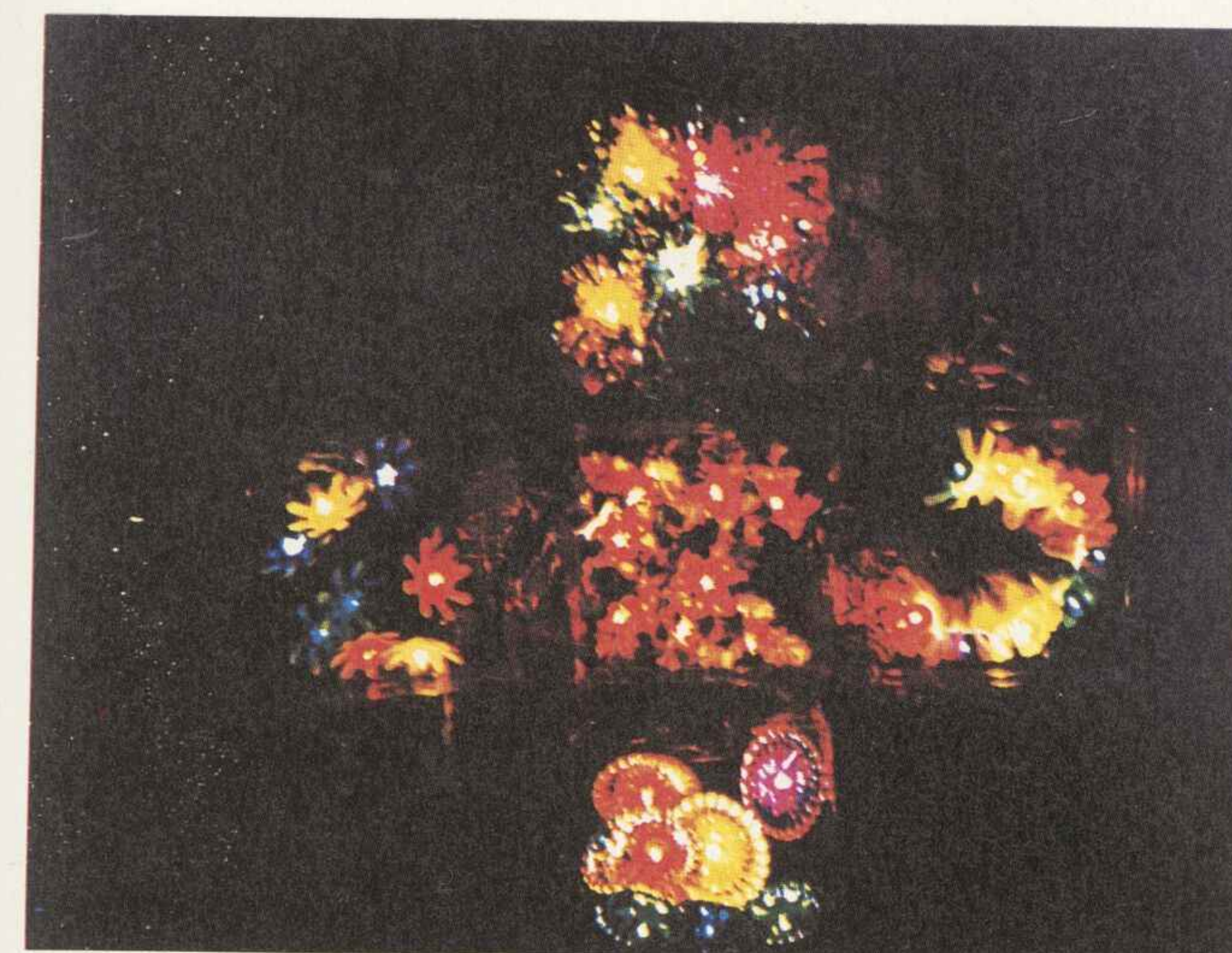
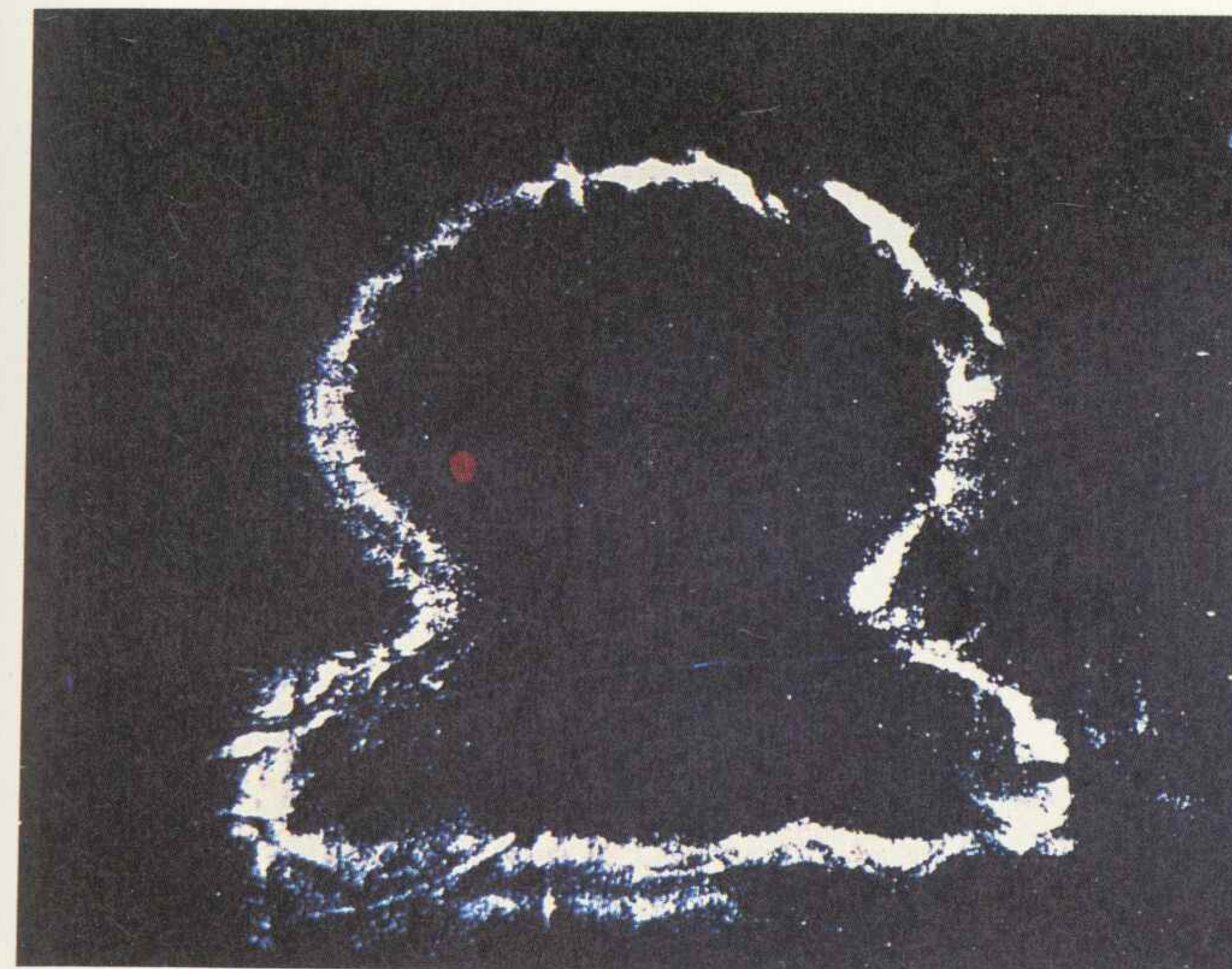
Współcześni organizatorzy przestrzeni w znaczeniu ekologicznym nie mogą pomijać architektury powietrza ani nadawania nowej wartości tworum przyrody przez opakowanie wielkich przestrzeni geograficznych. Odciski ciała Yves Kleina zapowiadały body-art, tak jak jego kompozycje monochromatyczne zwiastowały sztukę zwaną minimal art.

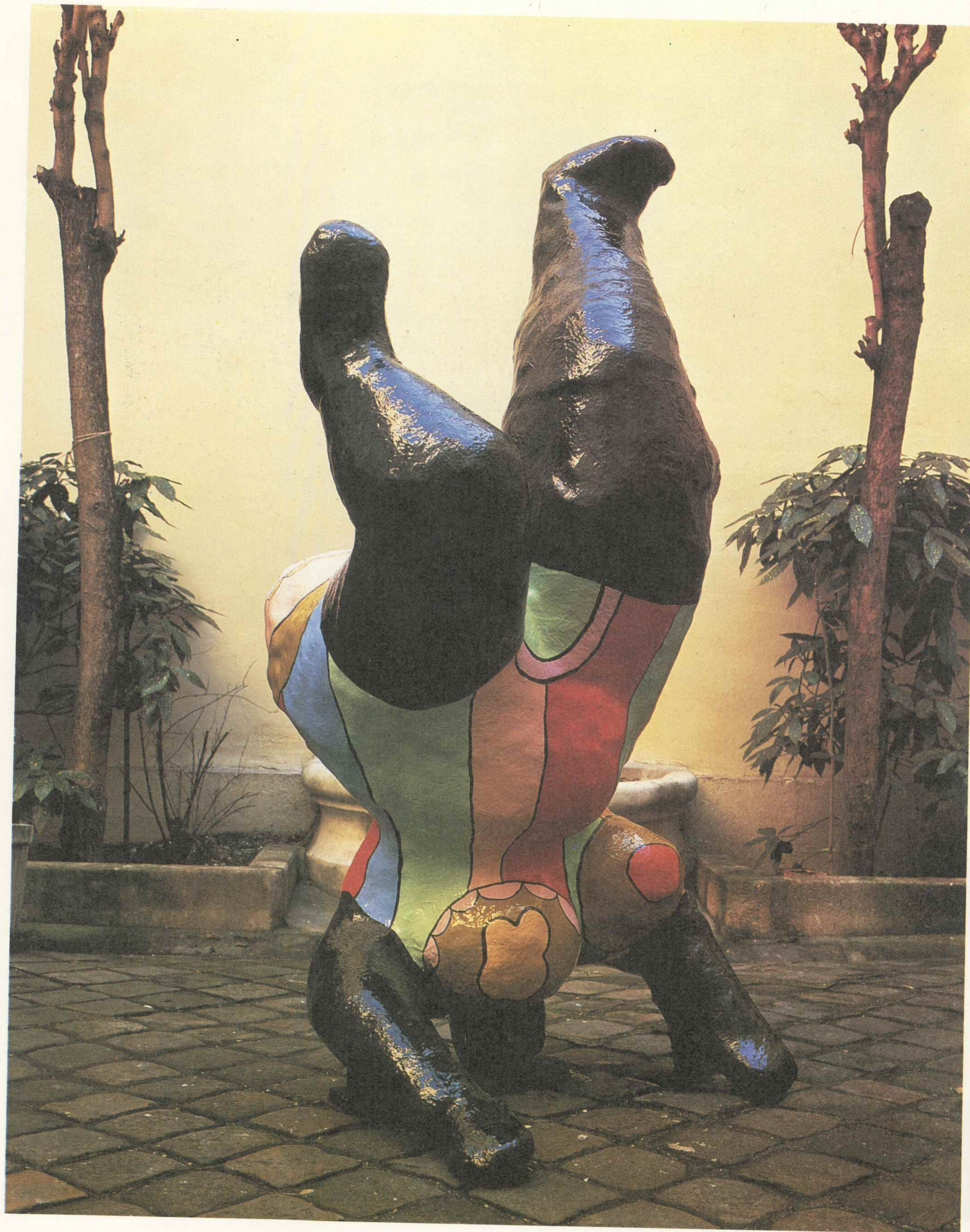
Duch i wrażliwość Nowych realistów nadal inspirują analizę danych strukturalnych języka wizualnego. Mitologia współczesnej przyrody zmienia się w teoremat działania i poszukiwania: zawłaszczanie rzeczywistości trwa w całej problematyce psychofizycznej («niematerialnej») komunikacji międzyludzkiej. Branie w posiadanie przestrzeni prowadzi bezpośrednio do intuicji wielkiej przyrody, do integralnego naturalizmu, który jest warunkiem naszego przeżycia w najbliższej przyszłości, prawem naszej postmodernistycznej kondycji ludzkiej.

Od czasu Festiwalu, który się odbył z okazji dziesięciolecia tego ruchu w Mediolanie w 1970 roku, uświetnionego wielką wystawą antologiczną i szeregiem znamiennych zdarzeń-widowisk, zorganizowanych w samym centrum miasta, Nowy realizm jawi się jako najpoważniejszy europejski ruch plastyczny, decydujący o zasadniczych orientacjach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku. Przeobrażenie klimatu kulturalnego Paryża w 1960 roku, które jest niewątpliwie jego dziełem, stanowi wydarzenie historyczne: samo pojęcie *École de Paris* wypełniło się od tego czasu nowymi znaczeniami i nową substancją.

Fragment większej całości, 1985

titum. J. Lisowski



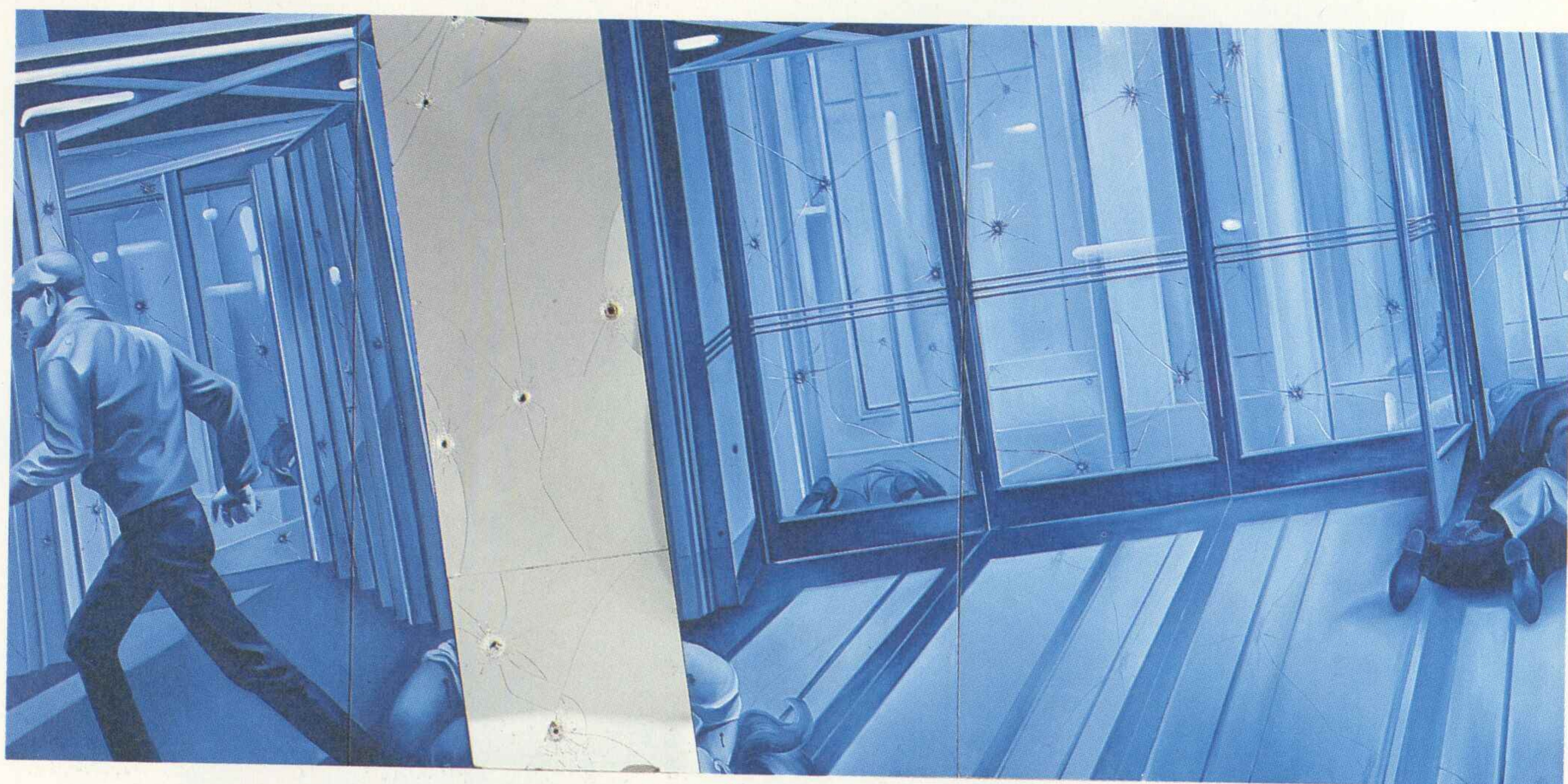


Niki de Saint-Phalle, Czarna akrobatka, 1968

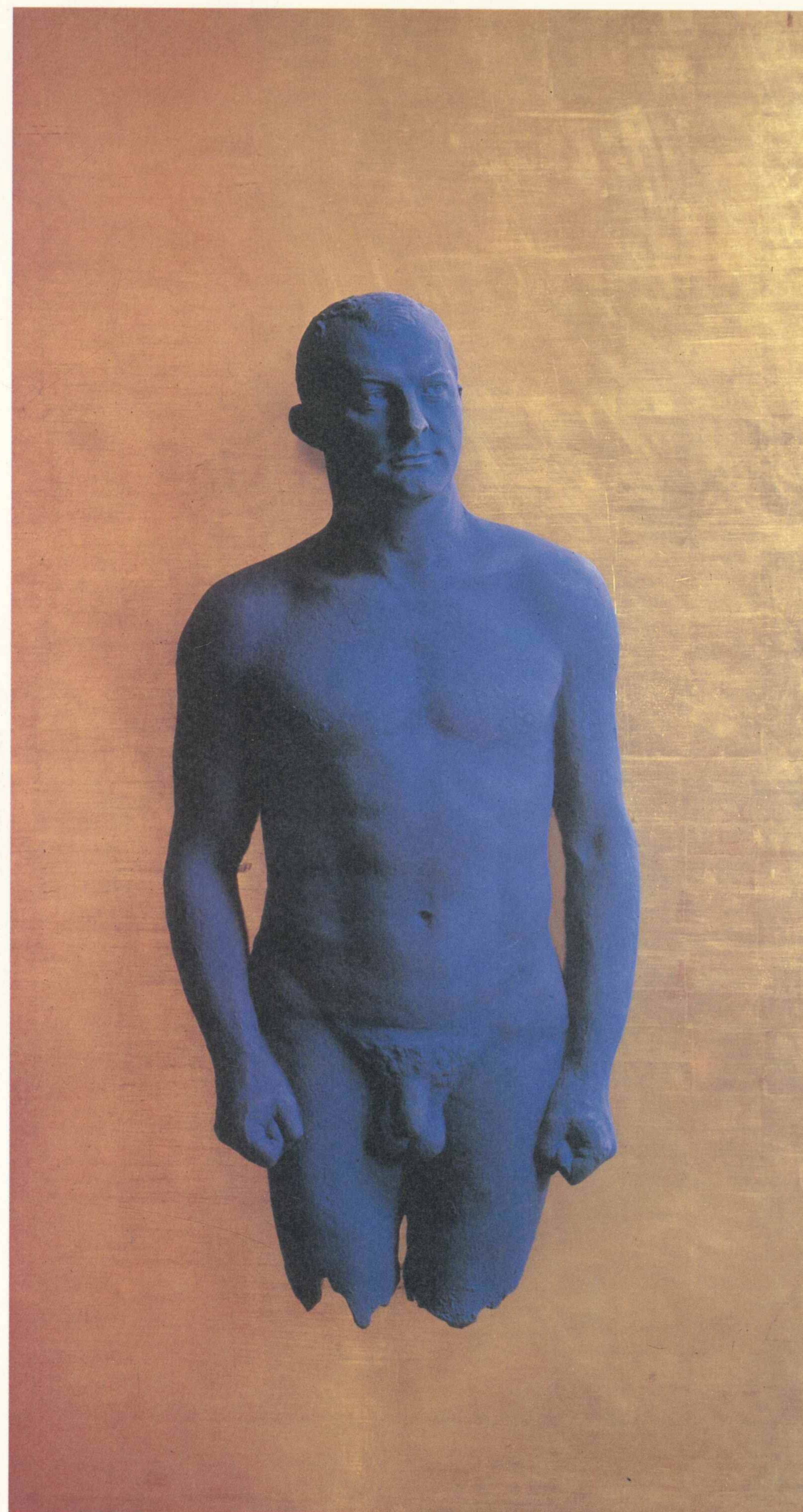


Alain Jacquet, Śniadanie na trawie, 1964

1972

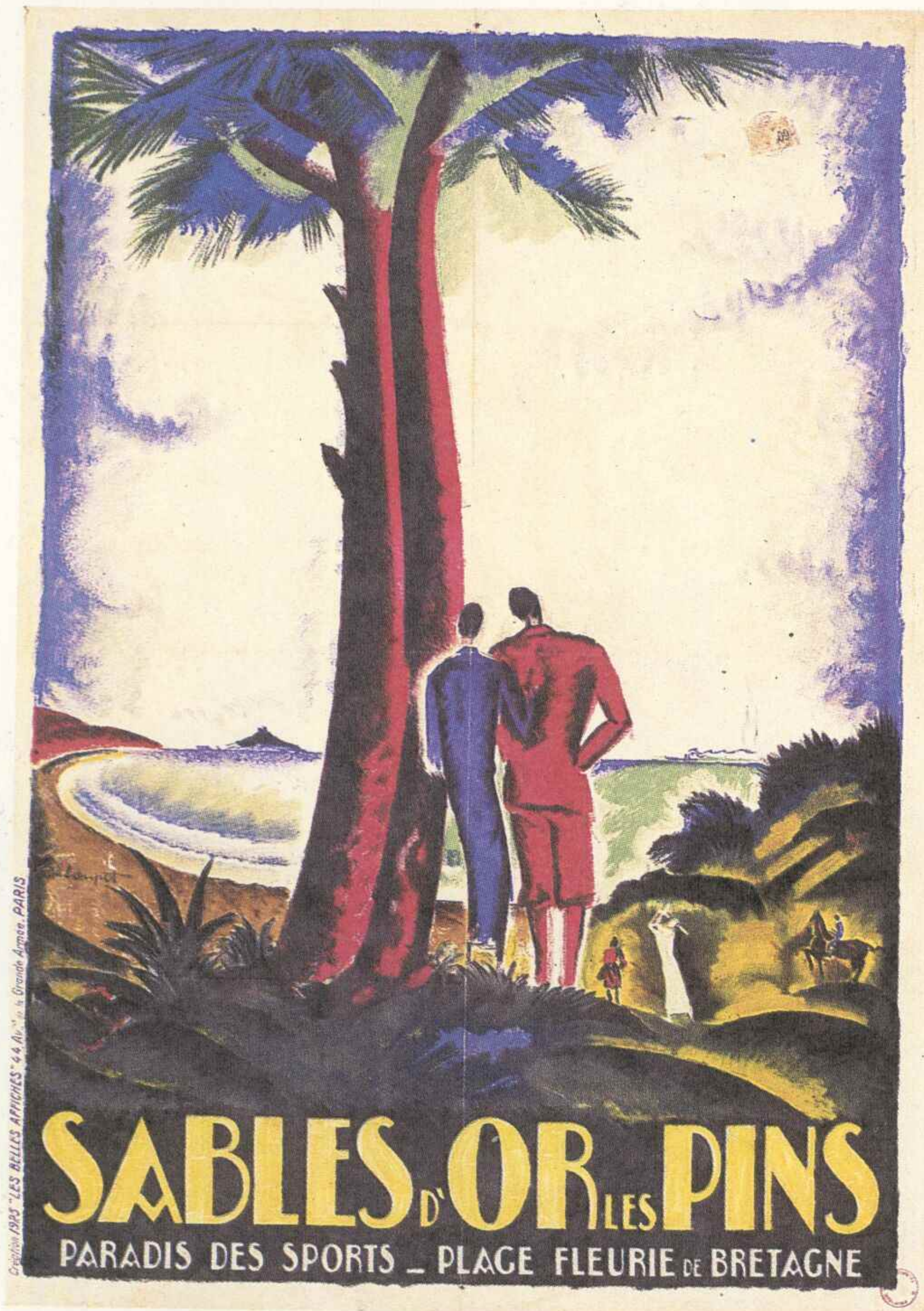


Jacques Monory, Morderstwo nr. 10, 1968

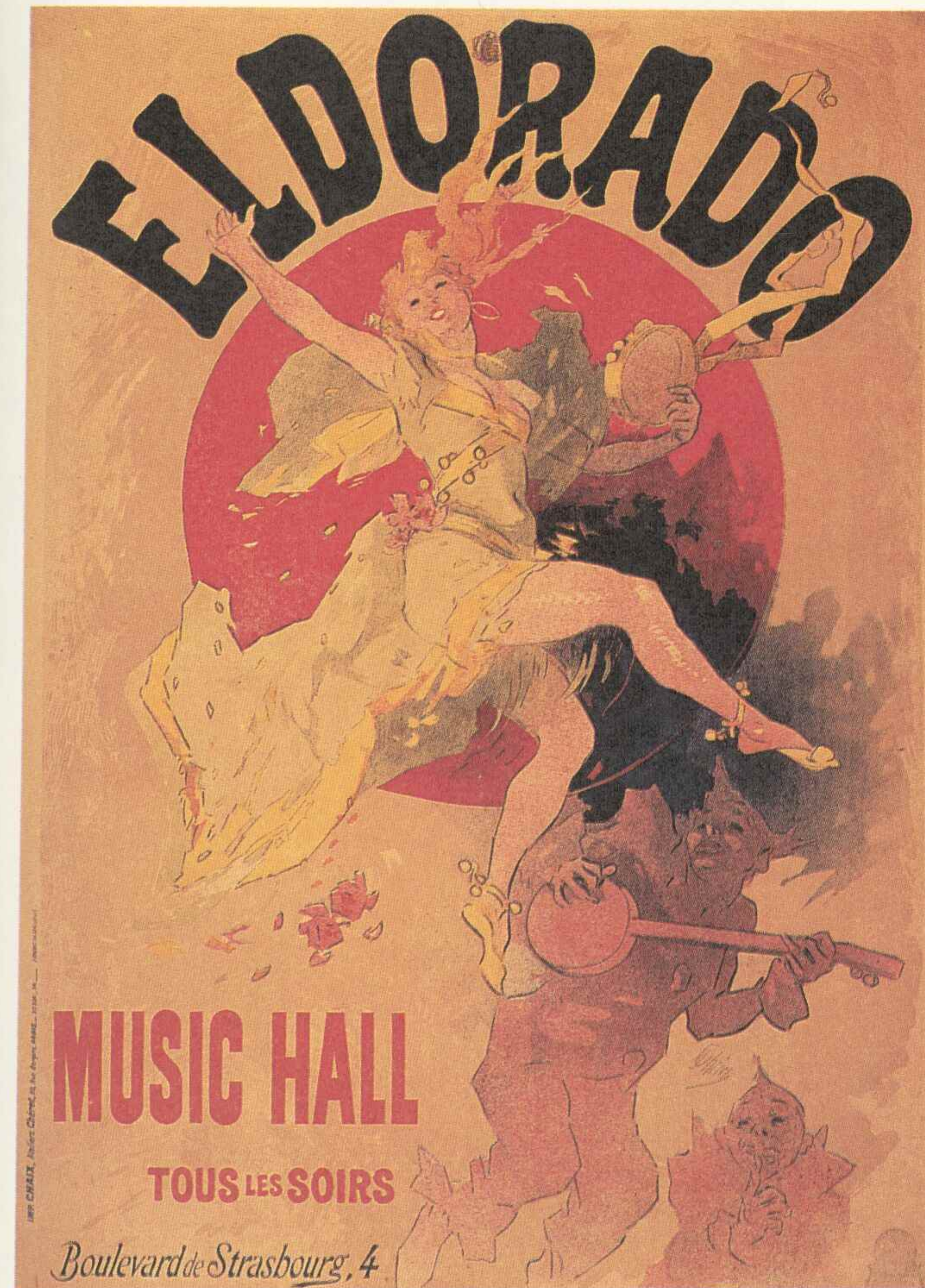


Yves Klein, Portret reliefowy Armana, 1961

1972



Charles Loupot, plakat miejscowości wypoczynkowej, 1925



Jules Chéret, plakat kabaretu, 1894
Cassandre, plakat czasopisma »Le Nouvelliste«, 1924



Jacques Nathan, plakat wystawy »Sztuka i reklama w świecie«, 1955
Luigi Castiglioni, plakat wystawy »Samochód i reklama«, 1984





Pierre Gaudibert Awangardy

(...) Awangarda (termin niejasny) dzieli się na awangardę nowoczesną, która bez zastrzeżeń opowiada się po stronie nowoczesnej burżuazji i jej logiki, oraz na awangardę kontestacyjną, która walczy i ze sztuką tradycyjną, i z pozorami nowości, aktywna jednocześnie na tych obu frontach. Ten drugi prąd, potępiający wszystko, co przestarzałe, walczy przeciwko ustabilizowanej sklerozie akademii i przeciw wszystkiemu, co w powierzchownej nowoczesności jest czysto formalistyczne i dekoracyjne. Chce być protestem przeciwko temu, co jest; w dziedzinie estetyki przeciwko odziedziczonym formom i nawykom wizualnym, przeciwko osiągnięciom i wewnętrznym prawom sztuki już istniejącej (chętnie określa się to jako rewolucję, co jest nieporozumieniem),¹⁾ w dziedzinie ideologii chce dokonać przewrotu w wyobraźni i wrażliwości w sposób mniej lub bardziej agresywny, krytyczny lub anarchizujący, wyzwalać i jątrząc »pasję« przeciw panującemu systemowi; w dziedzinie struktur próbuje wykluczać rynek, instytucje kulturalne, kupieckie albo kulturalne przechwycenie wartości czyli rekuperację; pewien odłam usiłuje jeszcze w różny sposób wprowadzić świadomość, celowość albo dyskurs polityczny w funkcjonowanie obrazu plastycznego i kolektywnej pracy (»Salon Młodego Malarstwa«).

(...) Włoski krytyk, E. Sanguinetti sformułował rodzaj prawa wewnętrznego rozwoju wszelkiej awangardy²⁾: zaczyna ona od radykalnego i »heroiczno-patetycznego« potępienia rynku sztuki i wymian kulturalnych z ich towarami, walorami i muzeami, ale prędzej lub później dzieła jej znaleźć można »cynicznie« na rynku i w ośrodkach kulturalnych, w historii sztuki.

(...) Procesowi »rekuperacji« – jest to słowo, które wraz z »kontestacją« i »kreatywnością« najbardziej upowszechniło się od maja 1968 – stale ulegają dzieła przeszłości: uroczyste ich balsamowanie pozbawia je wszelkiej realnej siły: »Celem spektaklu ideologicznego, artystycznego, kulturalnego jest zamienianie wilków spontaniczności w pasterzy wiedzy i piękna. Antologie wybrukowane są agitacyjnymi tekstami, a w muzeach roi się od rewolucyjnych haseł: historia tak skutecznie je konserwuje w sosie ich trwania, że w ogóle ich nie oglądamy i nie słuchamy.«³⁾ Rekuperacja jest to ten ruch społeczny, za którego sprawą agresywność, chcąc być wytworną, staje się oswojona, łagodna, wykastrowana, zasymilowana, sterowana przez dominującą ideologię i kulturę. Dzieło sztuki ma stępione pazury i spiłowane kły; staje się widowiskiem, towarem, dekoracją, kulturalnym gadżetem, obojętną ikoną, wygasłym ogniskiem; przestaje być aktywne, nie wybucha zawarty w nim ładunek.⁴⁾ Tak rodzi się pokusa, aby identyfikować kulturę z rekuperacją.⁵⁾

Przechwycenie wartości

Tak więc nowoczesna burżuazja próbuje odebrać każdemu moralno-estetycznemu protestowi wszystko, co mogłoby posłużyć do zakwestionowania stosunków klasowych. Z wielkiej części nowoczesnej sztuki zachowuje tylko skórę, zewnętrzną powłokę, »nowoczesność«. Nowoczesność dekoracji bowiem w pełni odpowiada neokapitalizmowi, który chce modernizować przemysł, struktury, sztukę życia, sposoby myślenia, odmładzać aparat ekonomiczny i administracyjny, dokonać adaptacji, nie naruszając ani głębokich struktur społecznych, ani własnej władzy politycznej. Jest to unowocześnianie pozorów. Najbardziej formalistyczny odłam awangardy jest bezpośrednią odpowiedzią na te oczekiwania, i to nawet niezależnie od rekuperacji. I tak część *design* albo sztuki kinetycznej (kinetyzm salonowy albo gadżet kinetyczny), pewien typ

dekoracji abstrakcyjnej, tej na przykład, która nazywa się »sztuką dworca lotniczego«, funkcjonują w aureoli nowej sztuki życia jako obrazy reklamujące konsumpcję. Ta »nowoczesna« sztuka, którą odnajdujemy w mieszkaniach, w urbanistyce, w codziennej dekoracji, te przedmioty i formy użytkowe są adekwatnymi podporami ideologii i mitologii szczęścia. Obrazy urlopów w słońcu, klubów wypoczynkowych i turystycznych, reklama erotyczna, która konotuje ciało jako pozytywną pełnię, i czasopisma kobiece typu *Elle* upowszechniają tę nieszkodliwą nowoczesność. Retoryka mody, która funkcjonuje jako rewolucja/wyzwolenie, zdążyła w tym samym kierunku. Któż nie dostrzega związku pomiędzy pojawieniem się mitu Nowego Społeczeństwa a eksplozją butików *design* we Francji po pamiętnym maju 1968?

Ten nowoczesny odłam burżuazji w jeszcze większym stopniu udziela poparcia »tradycji nowego« (H. Rosenberg); dodaje impulsu przyspieszonej licytacji ruchów awangardowych, ich permanentnej rewolucji, zaostrza artystyczne konflikty, z zapamiętaniem uczestniczy w zmianach mód, w kulcie oryginalności i nowości za wszelką cenę. Malarze z Salonu Młodego Malarstwa zdemaskowali te procedery: »Zachęcając do nowości pod każdą postacią, aby zadowolić wrażliwość, którą wprzód ostabiła, i pobudzając ją, aby potem zaspokajać w coraz szybszym rytmie, kultura chroni ustalony porządek w sposób najskuteczniejszy, bo podstępny. Wynikiem jest przyspieszenie cyklu produkcja – konsumpcja – produkcja, co wyraża się w rotacji zapasu towarów i kolekcji, zmianach produkcji i mód artystycznych: innowacja jako decydująca wartość reklamowa (nie wytwory, lecz wytwory nowe); jednocześnie rozgłos uzyskiwany dzięki środkom masowego przekazu staje się coraz bardziej efemeryczny.« »W przyszłości każda nowość będzie sławna przez kwadrans« (A. Warhol). Szybkie upłynianie nowości jest coraz częściej stosowanym prawem kapitalizmu, chodzi bowiem o coraz szybsze produkowanie nowości o coraz krótszym trwaniu. To samo prawo rynkowe sprawia, że przemysł kulturalny zajął się zwielokrotnianiem dzieła sztuki, które można wytwarzać w nieskończonej ilości w sposób absolutnie identyczny (trzeba to odróżnić od reprodukcji albo kopii, zawsze odwołującej się do oryginału) i które przeznaczone jest do szybkiej konsumpcji: może zostać zniszczone, wyrzucone, zastąpione w przeciwieństwie do dzieła unikalnego, trwałego, rzadkiego, które winno być troskliwie przechowywane przez wieki. Działalność ta broni się, w dobrej albo złej wierze, rzekomą ideologią demokratyzacji (»dzieło dostępne wszystkim«), podczas gdy struktury rynku dzieła unikalnego wykluczają taką upowszechnioną sprzedaż po niskich cenach. Ale demokratyzacja + nowoczesność to dwie sutki nowoczesnej burżuazji i jej mitu o »społeczeństwie masowej konsumpcji«.

Co do skuteczności działania sztuki destrukcyjnej, podlega ona nieustannej dyskusji pomiędzy swoją ograniczoną mocą destrukcji a stałym procesem integracji (przechwycenia), zależnym od historycznych warunków. W roku 1925 P. Naville mógł napisać: »Skandale moralne wywołane przez surrealizm nie muszą konieczności powodować burzenia wartości intelektualnych i społecznych; burzą się ich nie obawia: łatwo je przełyka«, ale w czterdzieści lat później ta rekuperacja, również w ramach wydawnictw i szkół, nie mogła już przeciwdziałać wpływowi surrealizmu na bunt młodzieży w maju 1968, co przejawiało się w napisach na murze, w hasłach i w ogóle w sposobie wypowiedzania się. (...)

¹⁷ »Malarz nie jest rewolucjonistą dlatego, że »zrewolucjonizował« malarstwo, jak krawiec w rodzaju Poirera dlatego, że zrewolucjonizował modę, i jak lekarz, bo zrewolucjonizował medycynę« (E. Berl, *Mort de la morale bourgeoise*, 1929), Paris, 1970, s. 113

² E. Sanguinetti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965, s. 54-58.

³ R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, 1967, s. 116.

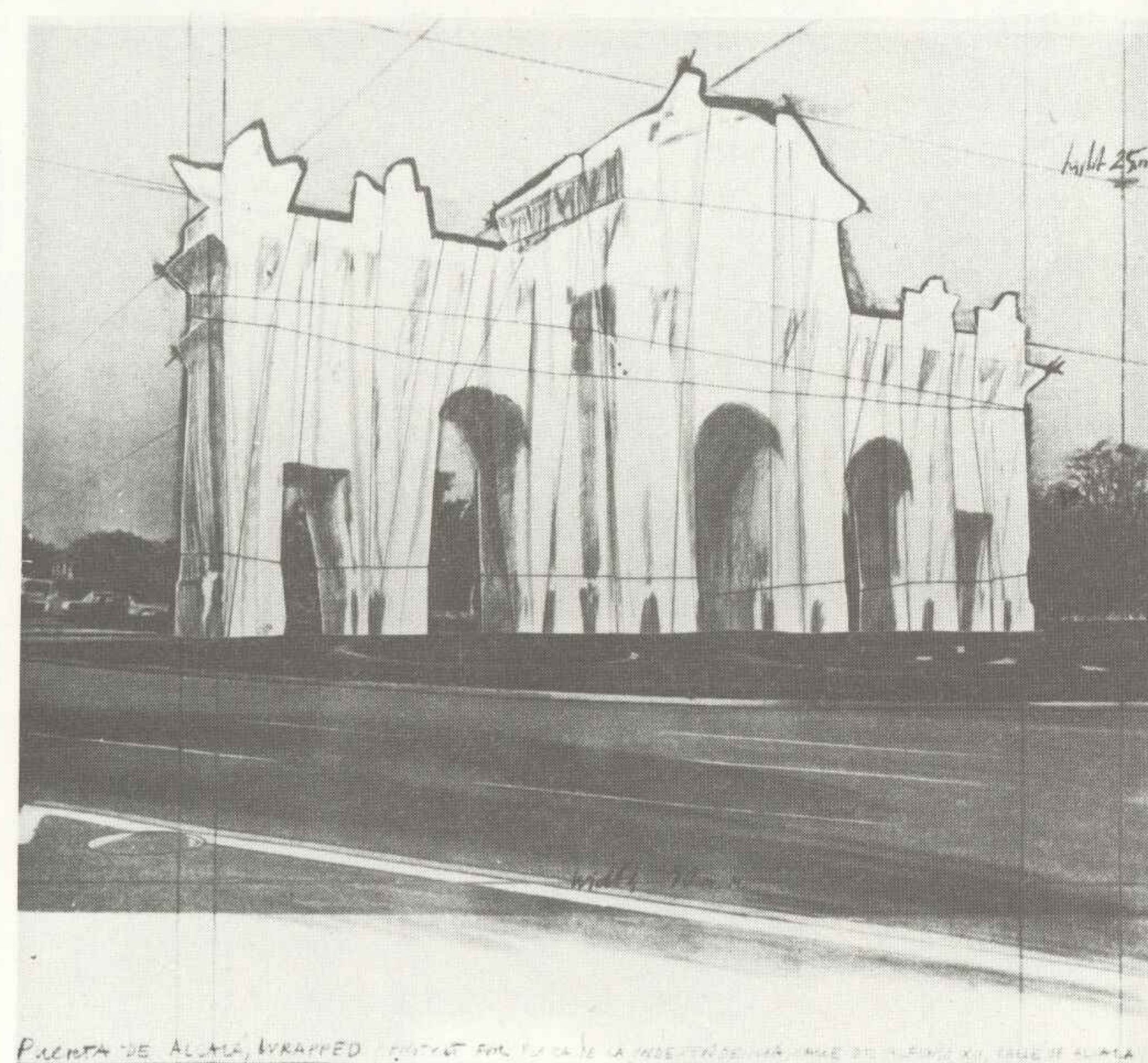
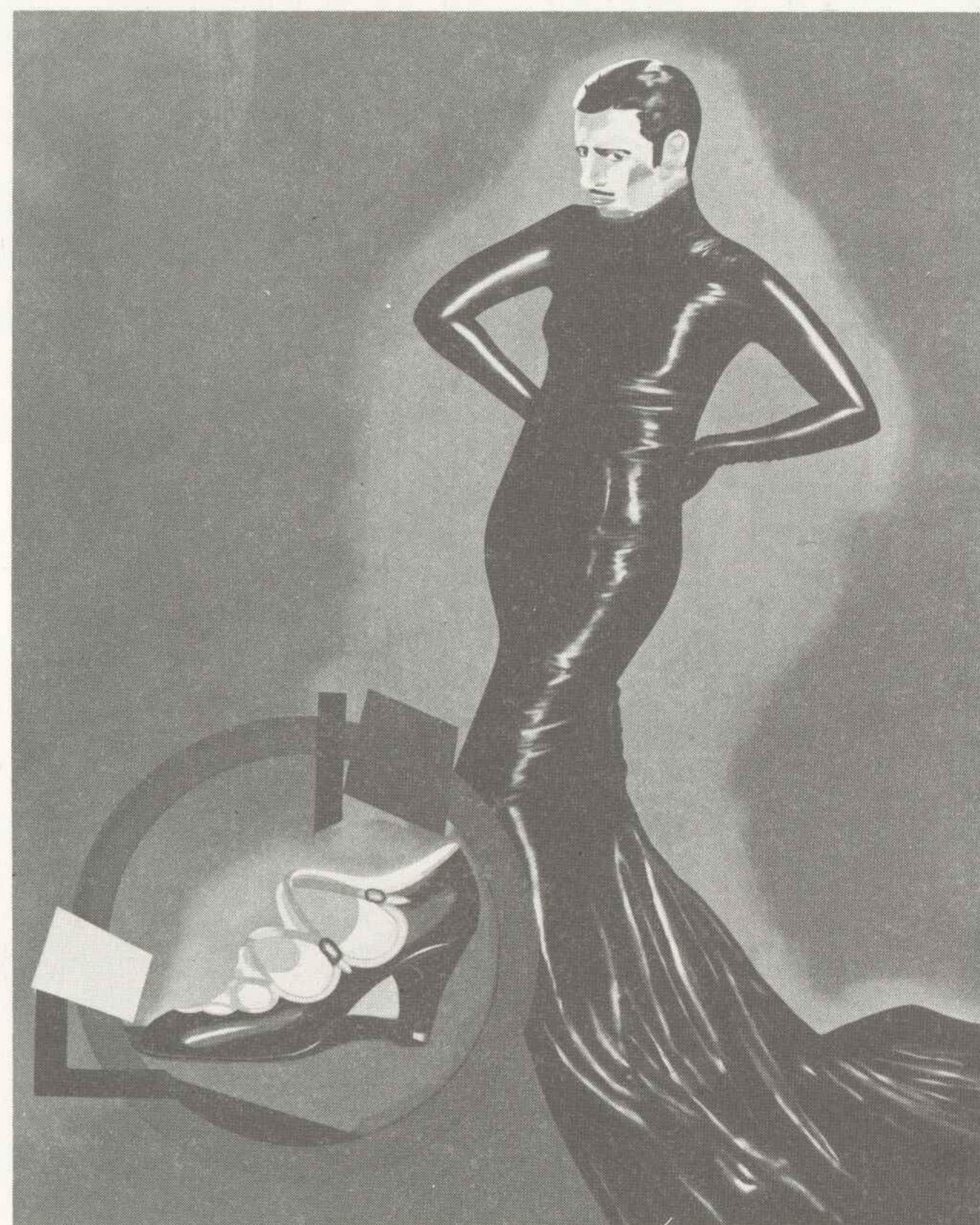
⁴ Oto skrajny przypadek wspomniany w *Le Monde*: Dyrektor nowego muzeum sztuki nowoczesnej w Madrycie oświadczył, że generał Franco wyraził chęć oglądania w Hiszpanii dzieł Picassa, zwłaszcza »Guerniki«, obrazu przedstawiającego zbombardowanie baskijskiej wsi przez niemieckie lotnictwo w czasie wojny domowej. »Oczywiście, przyznał pan Gonzales Robles, »Guernica« była protestem. Ale jest również arcydziełem».

⁵ Kultura jest rekuperacją całej minionej kreatywności (która w chwili realizacji w jakimkolwiek bądź dziele była rewolucyjną kontestacją teraźniejszości, przeciw której ją stworzono); jej celem jest zagwarantowanie porządku na przyszłość (Biuletyn nr 5494 *Mouvement* z 22 marca, kwiecień 1968.

Action culturelle. Intégration et/ou subversion.

Bruxelles 1972

tłum. E. Bąkowska



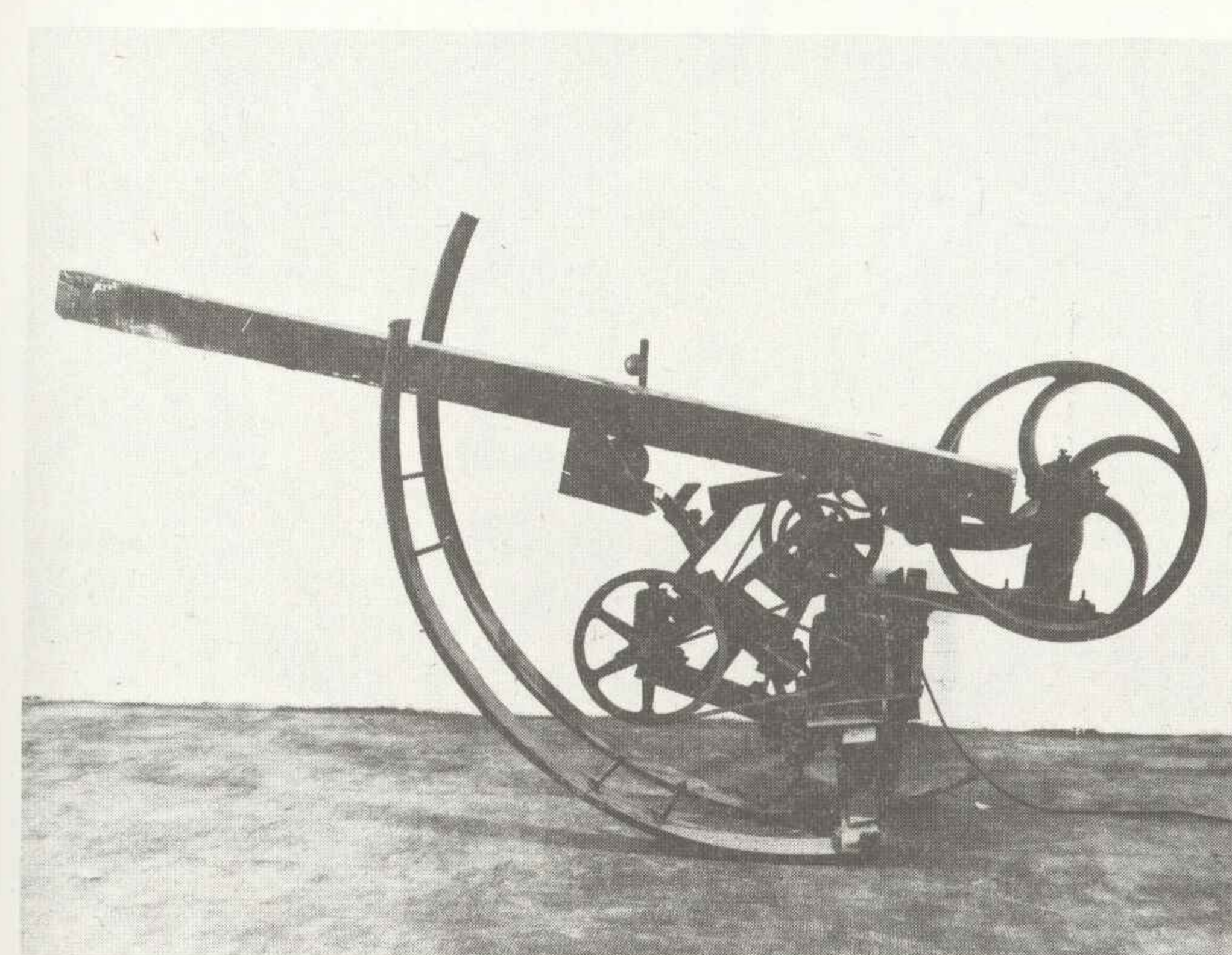
Kontestacja młodych artystów przeciw Biennale Młodych, 1969
Eduardo Arroyo, »Caballero español«, 1970
Christo, Projekt opakowania Puerta de Alcha w Madrycie, 1980

Marcelin Pleynet Minimal art i Support/Surface

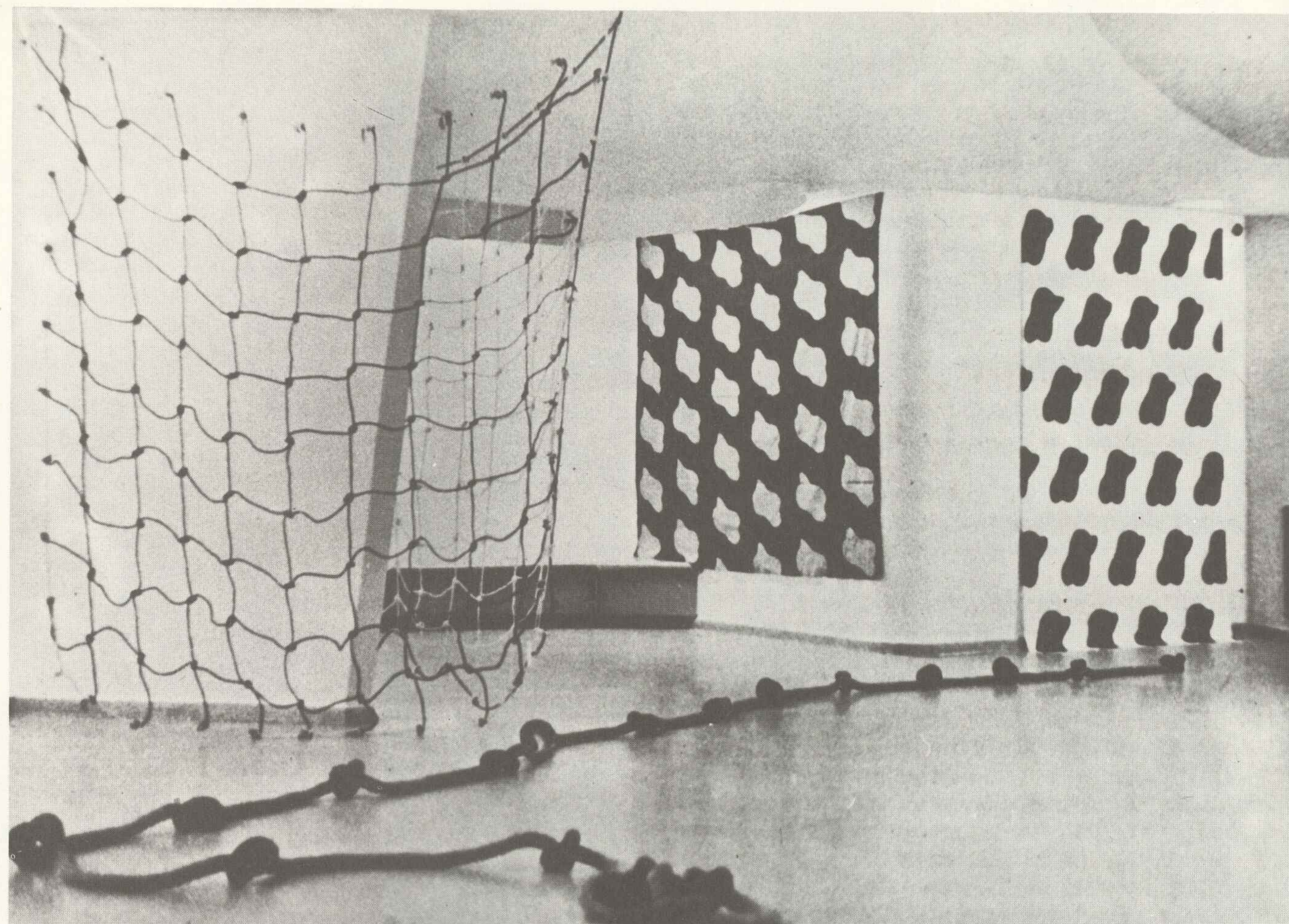
(...) Gdy zastanawiamy się, czym w dziedzinie sztuk plastycznych charakteryzowało się ostatnie dziesięciolecie zarówno we Francji, jak w Stanach Zjednoczonych, dostrzegamy dwa zjawiska na pozór dość od siebie różne. We Francji to ostatnie dziesięciolecie, zapoczątkowane przez konsekwencje kryzysów maja 68, przyniosło, w dziedzinie sztuk plastycznych, narodziny, rozwój i stabilizację młodych artystów zgrupowanych pod nazwą *Support/Surface*. Kulturalny, estetyczny i formalny rodowód tej grupy trzeba dopiero ustalić. Moim zdaniem ruch ten, w którym większość twórczych go artystów wywodzi się z południowej Francji, wiele zawdzięcza (i to zapewne, rzecz paradoksalna, zwłaszcza w sposobie, w jakim się im przeciwstawia) Nowym realistom, Martialowi Raysse i Armanowi, oraz pewnym ideom i formom, bardzo już wtedy rozpowszechnionym w prasie i czasopiśmie artystycznych zakładanych przez rzeczników minimal art. Minimal art bowiem stał się w ostatnich dziesięciu latach dominującym zjawiskiem artystycznym w Stanach Zjednoczonych, po osiedleniu się tam niektórych twórców (Noland, Stella, Olitski), popieranym przez Clementa Greenberga.

Zestawianie minimal art z grupą *Support/Surface* na pierwsze wejrzenie może się wydać bardzo dziwne. Podczas gdy minimal art ze wszystkiego się огоłaca, *Support/Surface* stroi się w błyskotki. Ale czy nie pora już, aby w dziedzinie krytyki i analizy nowoczesnej i współczesnej sztuki wyrzec się naiwnej wiary w formalne porównania i analogie? Jeżeli pominiemy zewnętrzne różnice w inscenizacji zachcemy zdefiniować, co charakteryzuje te dwa nowe kierunki, wnet dochodzimy do wniosku, że zarówno jeden jak drugi popiera koncepcję sztuki, którą określiłbym jako prozaiczną i literalną. Minimal art jako całość dostrzega ten prozaizm i ten literalizm w emfazie nad strukturami form elementarnych, ale taki artysta, jak Robert Ryman podporządkowuje im właściwości i możliwości materiału i mediów malarskich. Z drugiej strony uwydatnianie przez grupę *Support/Surface* komponentów dzieła malarskiego (płótno bez ramy = *surface* – Cl. Viallat; rama bez płótna = *support* – D. Dezeuse) powoduje redukcję wystawianych okazów do elementarnych struktur formalnych. Tym, co z pewnością zasadniczo wyróżnia *Support/Surface* (a co zapewne odnieść można do najmniej interesujących dzieł artystów tej grupy), jest od początku chęć zawarcia w sobie, w tym literalnym i prozaicznym spłaszczeniu ekspresji artystycznej, pewnego wulgarnego socjologizmu (L. Cane na swoich pierwszych płótnach zadowolony był przyłożeniem stempla z napisem »L. Cane artysta malarz«), który w pewnym stopniu rozwinie się przez zmiany światopoglądowe w maju 68 w mniej lub bardziej przekonujące teorie marksistowsko-ekonomiczne.

Kładę nacisk na socjologizm, bo sędzę, że po obu stronach Atlantyku jest on charakterystyczny – a tym samym możliwy do zanalizowania – z powodu tych form dewiacji i opozycji, wewnątrz których kształtuje się życie artystycznych środków ekspresji. Krytycy, historycy, naukowcy, dyrektorzy muzeów, chcąc nas konieczności przekonać, że to oni kształtują historię nowoczesnej i współczesnej sztuki, w końcu przekonują nas nie tylko, że nic podobnego nie robią, ale również dają dowody, że najczęściej są do tego niezdolni. Czy nie mamy dziś w Paryżu krytyków i historyków, czasopism i galerii chcących udowodnić podobieństwa i wpływy pomiędzy rosyjskim konstruktywizmem a minimal art i post-minimal art? Przypisując te same programy malarzom reprezentującym konstruktywizm rosyjski i artystom minimal art, poprzestaje się na naiwnym porównywaniu formalnych serii, wyszukuje się oczywiście pomiędzy nimi pewne analogie (dodajmy:



César, Sprasowane samochody, 1980
Jean Tinguely, Huśtawka, 1965



głównie geometryczne), aby dojść do wniosku, że zachodzi tu związek, ciągłość i wpływ. Jest to postępowanie godne tych, których określiłbym jako księgowych historii sztuki. Lekceważy się nie tylko takie sprawy, jak wzajemny kontekst obrazów, ich dostępność, jak sytuacja historyczna i ideologiczna, jak dydaktyczne, techniczne przygotowanie do ich oglądania, co z racjonalnego punktu widzenia, na jaki się te instytucje i osoby powołują, jest mylne, ale ponadto – i to moim zdaniem jest symptomatyczne dla tego typu zestawień – dzieła są jednakowo porównywane niezależnie od ich obiektywnej rzeczywistości, to znaczy niezależnie od ich znaczenia, jakości oraz siły energetycznej, znaczącej. Można tylko powiedzieć, że taki sposób traktowania sztuki jest w zupełności podporządkowany iluzji fenomenologicznej, a tym samym nie potrafi rozstrzygać problemów nurtujących nowoczesną sztukę. (...)

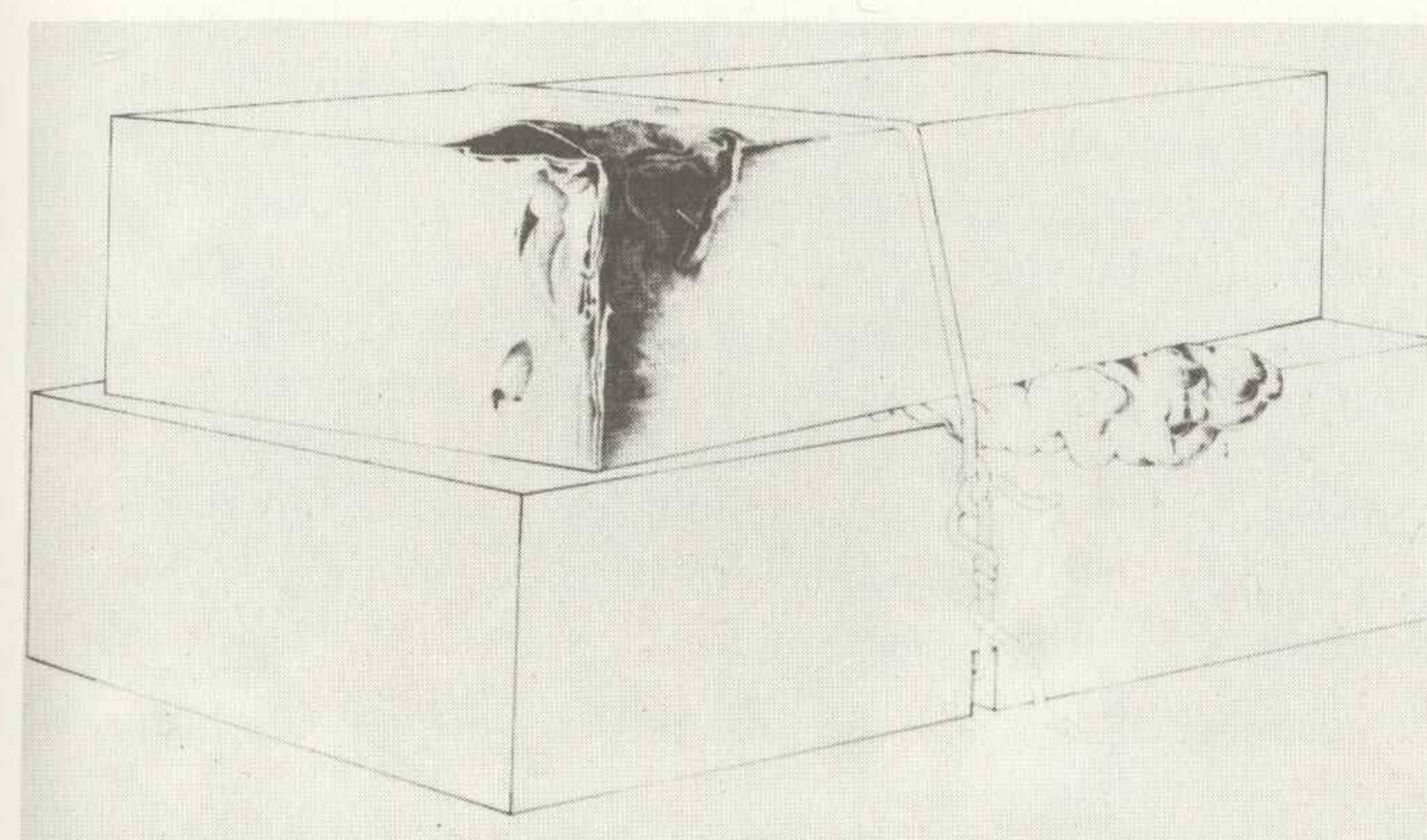
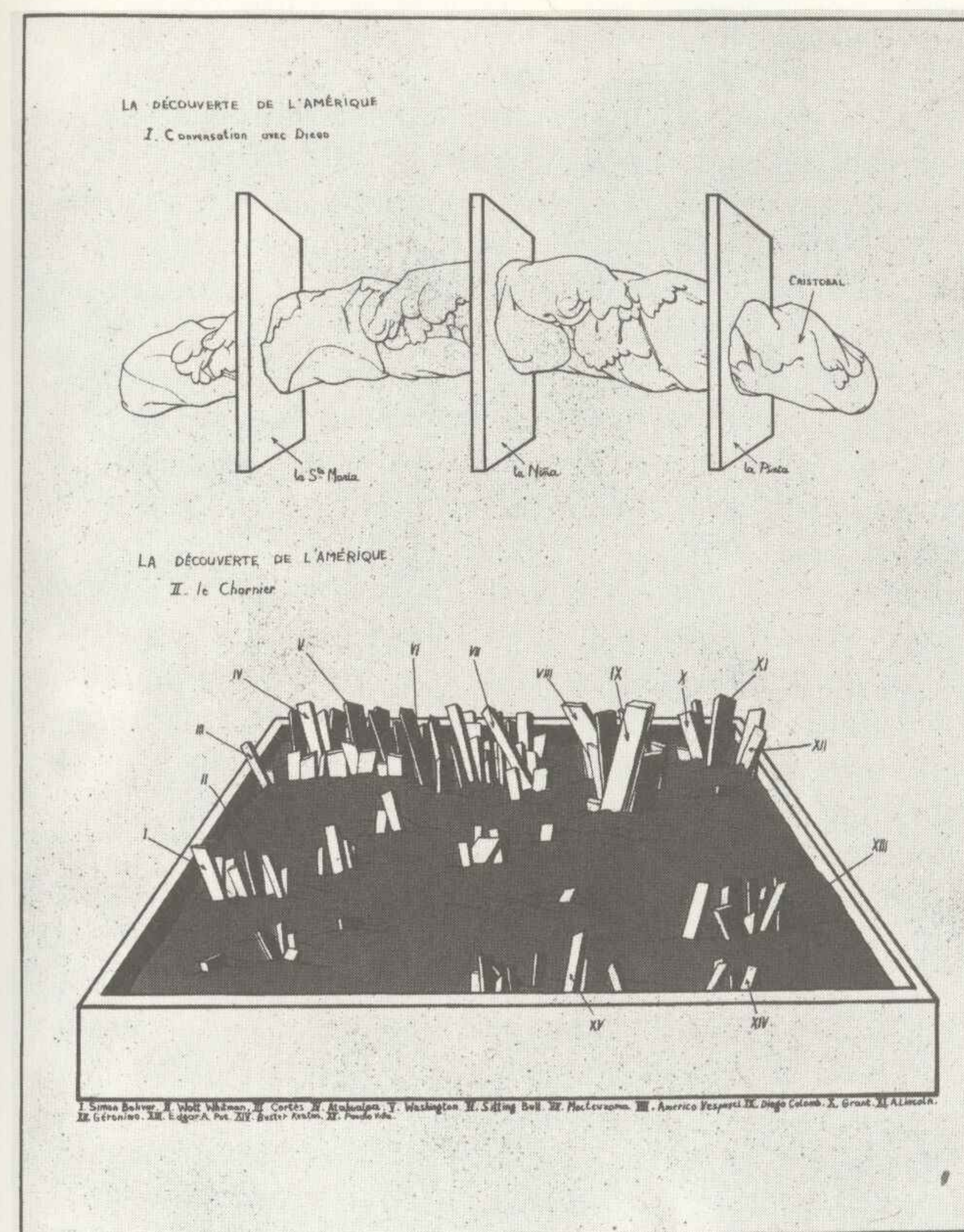
Transculture (tekst z 1977). Paris 1979

tłum. E. Bąkowska



Simon Hantaï, Bez tytułu, 1969

Claude Viallat, prace na wystawie »Amsterdam, Paris, Düsseldorf«, Guggenheim Museum, Nowy Jork, 1973



Gérard Titus-Carmel, Odkrycie Ameryki, 1969
Gérard Titus-Carmel, Zepsucie i przestawienie, 1971

Marc Le Bot Obrzeża sensu, czyli muzea Marcela Duchampa

*O tak, to tragiczne jak
koniec partii szachów!*
Man Ray

Zacząć od prowokacji (ale to daleko nie prowadzi). Zacząć od przeciągnięcia Marcela Duchampa na stronę poważnego myślenia. Od refleksji, że jego działalność, z chwilą gdy wymyśla *ready made* i wprowadza je do muzeów, ma swojego rodzaju związek z eksperymentalną socjologią albo etnologią. Jego postępowanie bowiem wydaje się uzasadnione tym, co równocześnie, z grubsza biorąc, powiedział Marcel Mauss: dziełem sztuki jest to, co pewna grupa społeczna jako takie uznaje w swoim systemie wartości. Oczywiście może tu chodzić o grupę, dla której dzieło jest pierwotnie przeznaczone, albo o zupełnie inną grupę, zdolną przyjąć je do zespołu własnych artystycznych przedmiotów, na przykład do swoich muzeów. Tak więc pomiędzy etnologiczną definicją pewnego pojęcia a mniej więcej równoczesnym wynalezieniem nowej kategorii »przedmiotów sztuki« zachodzi coś zupełnie innego niż koincydencja. Definicja naukowa i inwencja artystyczna są w gruncie rzeczy dwiema równowartościowymi i zgodnymi oznakami tego samego strukturalnego przewrotu, który dokonał się w systemie pewnej kultury: przewrotu, który otworzył zachodnią kulturę przed tym, co uważano za dziwaczne.

(...) Dzisiaj ostatecznej konsekracji wartości kulturalnych dokonują muzea, ale wydaje się im, że w swojej obecnej postaci są szeroko otwarte; mienia się świątyniami wszystkich muz albo skarbnicami sztuki powszechnej. Mniej więcej od początku naszego stulecia w Muzeum pojawiają się – jako sztuki – nie tylko sztuki Wschodu, ale przede wszystkim »sztuki« społeczeństw tak zwanych prymitywnych, a zwłaszcza »sztuka murzyńska«. Otóż otwarcie muzeów przed kulturą inną niż europejska należy uznać za objaw poważnego kryzysu wartości kulturalnych, którego inną oznaką jest dopuszczenie do muzeów *ready made*.

Można ten kryzys dostrzec również w jego prostej formie. Dwa uporczywe pytania powracają nieustannie pod różnymi postaciami w wieku XIX i XX, co znaczy, że stawia się je w ramach przemysłowego społeczeństwa kapitalistycznego. Kwestionują one estetyczną rzetelność klasycznej tradycji i są całkowicie aktualne w dzisiejszej ideologii artystycznej: czy nie nadszedł czas śmierci Sztuki, a przede wszystkim i zasadniczo: co to jest Sztuka? Pytania metafizyczne, które nadal uwikłane są w problematykę idealnego Piękna, ale zmiernają do wywołania jego kryzysu.

Otóż w tym wciąż trwającym kryzysie kulturalnym twórczość Marcela Duchampa i opinia Marcela Maussa zdają się w gruncie rzeczy odgrywać analogiczne role. Definicja etnologa jest pozornie tautologiczna: Sztuką jest to, co nazywane jest sztuką. Marcel Duchamp, wymyślając *ready made*, prowadzi do równie kłopotliwej aporii logicznej: sztuką jest to, co znajduje się w muzeum. Istotnie etnolog i artysta (?) tak samo odrzucają system pytań metafizycznych, które od jej początków określały refleksję zachodniej myśli o sztuce i które – jak można sądzić – wcale się nie zestarzały. Etnolog i artysta (?) odrzucają ten tradycyjny kwestionariusz. Zastępują go innym systemem pytań, ośmieszają go. I, przynajmniej w przypadku Marcela Duchampa, może się to odbywać tylko przez grę (sztuka to gra?), a nawet przez kpinę.

(...) Pod koniec życia Marcela Duchampa następuje nowe i pośmiertne odkrycie, ostatni epizod, nowe obnażenie i skazanie na śmierć, w podwójnym wyobrażeniu: »Dziewica i

Mężatka. «Dziś można w muzeum w Filadelfii oglądać dzieło *Étant donnés*: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage (1946-1966), (co znaczy: »Dane są: 1. bieżąca woda; 2. oświetlenie gazowe«). Jest tam odlew aktu kobiecego, który leży przy źródle wody wprawionym w ruch przez maszynę i w ręce trzyma lampę gazową. Ale zobaczyć to można tylko pod dwoma warunkami: »dzieło« ukryte jest za autentycznymi, niezdamnie skleconymi drzwiami w obramieniu z ceglanego muru, i widzi się je tylko przez rodzaj judasza – to znaczy w samotności spojrzeń podglądacza – po drugie, ogląda się je fragmentarycznie, w wycinkach, gdyż przez szczeliny w drzwiach widać z kobiety tylko seks, tors i włosy. Układ wizualnej fragmentaryzacji oraz dysjunkcja.

Cóż więc znaczą zaproponowane znacznie dawniej do tekstów »Zielonego pudełka« Duchampa egzegezy, interpretacje, uczone wywody? Machinalne czynności, cięcie, nagość opisują istotnie »między wierszami« całej twórczości Marcela Duchampa fantasmatyczną formę obnażania, okaleczania, śmierci. Ta bulwersująca gra złudzeń toczy się już w »Przejściu od dziewicy do mężatki«, i zakłóci inne przejście, od nie-sztuki do sztuki, to znaczy obrócenie wszystkich zjawisk sztuki, powstających w codziennym życiu, na korzyść Muzeum. Gra w szachy i mat: jak w każdej grze symboliczną stawką jest tutaj śmierć. »Dziewica i mężatka«, »Król i królowa otoczeni przez szybkie akty« – wszystkim zagraża śmierć. A tym samym i polityczna instytucja, jaką jest muzeum, przechowujące takie dzieła niby skarb, staje się również miejscem zagrożonym, trzyma bowiem w zamknięciu przedmioty jednocześnie cenne i kryjące w sobie śmierć. Cenne, bo jemu samemu grożą śmiercią. »Dane są ...«, dzieło pośmiertne, po raz ostatni prowadzi grę z fantasmagorią (obnażenie) przeciw polityce (muzeum). Bo coż właściwie ukrywają ceglane mury i byle jak sklecone drzwi wszystkich muzeów? Skarb. Ale jaki skarb i o ile sztuka jest skarbem, który winno się zamykać w instytucji politycznej? Zapewne, z meandrow gry, nonsensu i »meta-ironii« Marcela Duchampa wynika, że tym skarbem może być tylko niezwykłe bogactwo szaleństwa i pożądania, które występują w codziennym stosunku między spojrzeniem i uczuciem, ale które porządek publiczny przetwarza w estetyczne wartości dające się klasyfikować i obliczać, jak wszystko, co w końcu podporządkowane zostaje prawu wartości.

Muzeum słusznie, jeżeli mamy kierować się logiką, zamyka ten skarb za grubymi murami. Chodzi tutaj bowiem o rzecz niebezpieczną dla klasyfikacyjnej i hierarchicznej racjonalności Muzeum, to znaczy dla porządku społecznego. Dla ładu, który uspokaja, aby skutecznej panować, skarb sztuki jest czymś groźnym albo potwornym. Potwora tego więzi się, aby go jednocześnie i ukryć, i wystawić na pokaz – co wychodzi na jedno. Bo Porządek wciąż na nowo przyjmuje potwora na konto swego własnego terroryzmu. I jak każdy skarb, jest on wciąż zagarniany przez politykę, jako skarb wojenny, skarb dominacji ideologicznej lub hegemonii klasowej, żeby się posłużyć terminologią Gramsciego. Jest on jednocześnie bogactwem, magicznym talizmanem, straszliwą bestią, którą trzeba zamknąć w labiryncie Muzeum, z jego numerowanymi salami, chronologicznym porządkiem, stylistyczną klasyfikacją i obszarami zapomnienia. Tak, aby nikt nie błędził tam bez nici Ariadny. Bo pożądanie sprowadza z właściwej drogi, bo prawdziwe bogactwo symboliczne stworzone jest na zatrącenie, na wyrzeczenie, a nie na akumulację, która rodzi władzę.

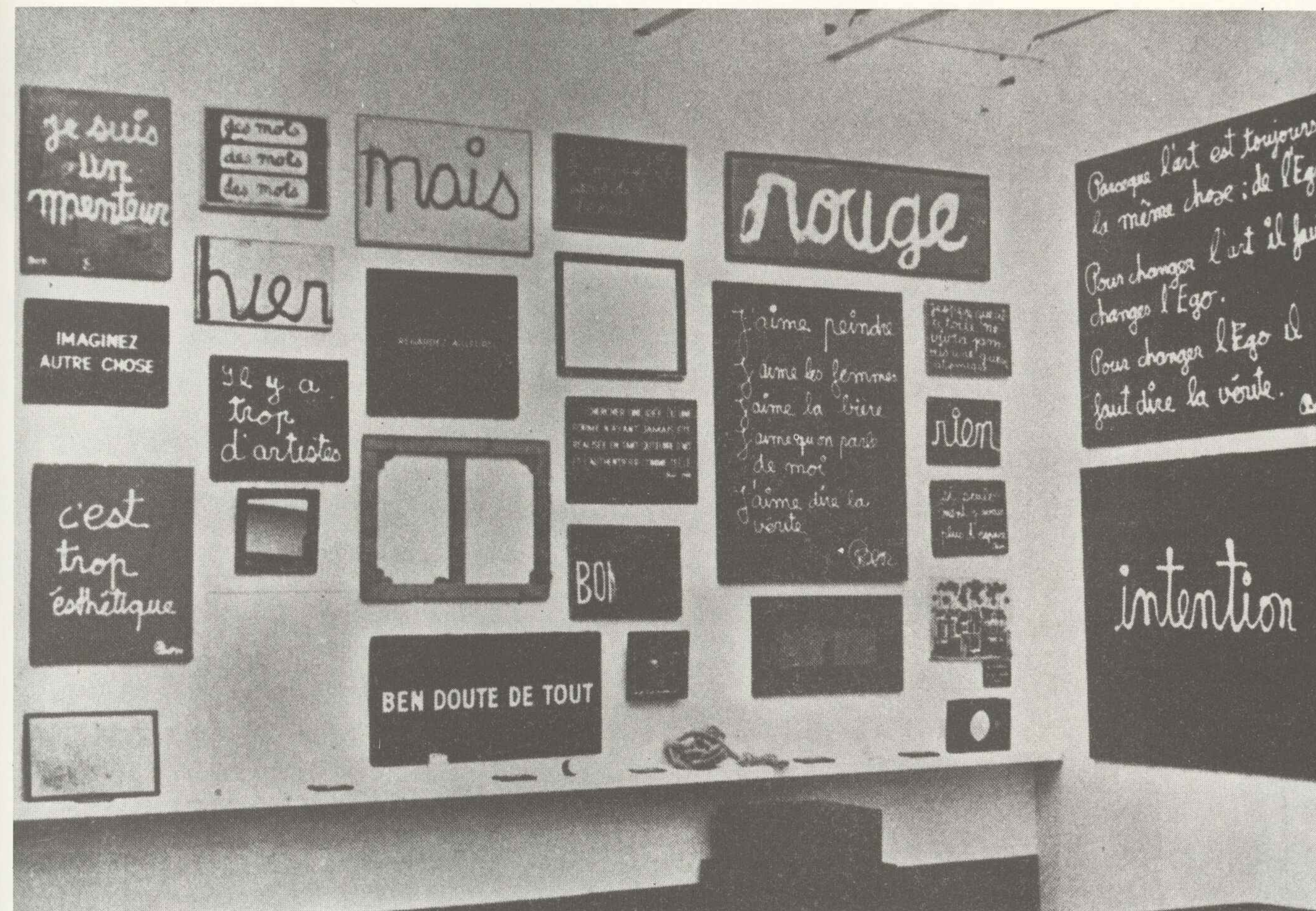
Toteż Muzeum jest miejscem mitycznym. Jest naprawdę obrazem labiryntu, o którym mit Dedala – mit wywodzący się ze sztuki – mówi, że chroni potwora, ukrywając go, bo potwór zamknięty jest już tylko symbolem władzy, którą przywłaszczył sobie król Minos. Skarby sztuki, ich zagubione pozostałości, ich irracjonalną monstrualność trzyma się zamknięte w labiryncie muzeów; kto je posiada, ma w swoim ręku insygnia władzy.

Ale wojenny skarbiec Władzy jest również jej słabym punktem. On czyni jej mowę (dyskursywną mowę stworzoną przez Muzeum) mową autorytatywną; bez odpowiedzi, bez wymiany słów. Autorytatywna mowa Racji stanu rozlega się w ciszy, jaką narzuca brutalność jej instytucji. Jest to głos martwy, bo nie wywołuje odpowiedzi, a także dlatego, że, jak mówi Henri Michaux, kto ukrywa swojego szaleńca, umiera bez głosu. Ale jest to mowa słabości. Bo kto nie potrafi już dłużej milczeć, zagarnia skarb, trwoni go albo niszczy, ten unicestwia władzę i może dotrzeć do słowa symbolicznego: tego, które nie przynosi zysku i którego nie może kapitalizować żadna władza.

Ale podczas gdy sama sztuka nie może odebrać Władzy jej środków przemocy, wiodących wszystkie zjawiska sztuki na uporządkowany obszar Muzeum, to przynajmniej ostatnie »dzieło« Marcela Duchampa nie ugięło się przed Muzeum, stało się ostatnim wybiegiem twórcy. W swojej strukturze i w wymuszonym pochyleniu ciała osoby patrzącej przez otwory w drzwiach stwarza ono sytuację symbolicznie negującą muzealny porządek »konserwacji« dzieł sztuki. Obnażony seks kobiety i jej nagi tors oraz masa włosów, które ją maskują jako indywidualność posiadającą własną twarz i własne imię, to ciało pocięte na anonimowe kawałki przez równie fragmentaryczne spojrzenie podglądacza, wszystko to sprawia, że chęć perwersyjnego widzenia wprowadza w samo serce Muzeum wyrotową siłę i chce mu wydrzeć jego skarb. Bo chociaż »konserwuje się« to »coś«, z jego bieżącą wodą i oświetleniem gazowym, »konserwuje się« w należyty sposób, aby je udostępnić publiczności, publiczność nie będzie nigdy tak oglądać ostatniej Wielkiej Machiny Marcela Duchampa, jak to od wieków normuje regulamin Muzeum. Ludzie będą ją na pewno oglądać – ale ukradkiem.

»Margelles du sens ou les musées de Marcel Duchamp«, *L'Arc*, 59 (Marcel Duchamp), 1972

tłum. E. Bąkowska



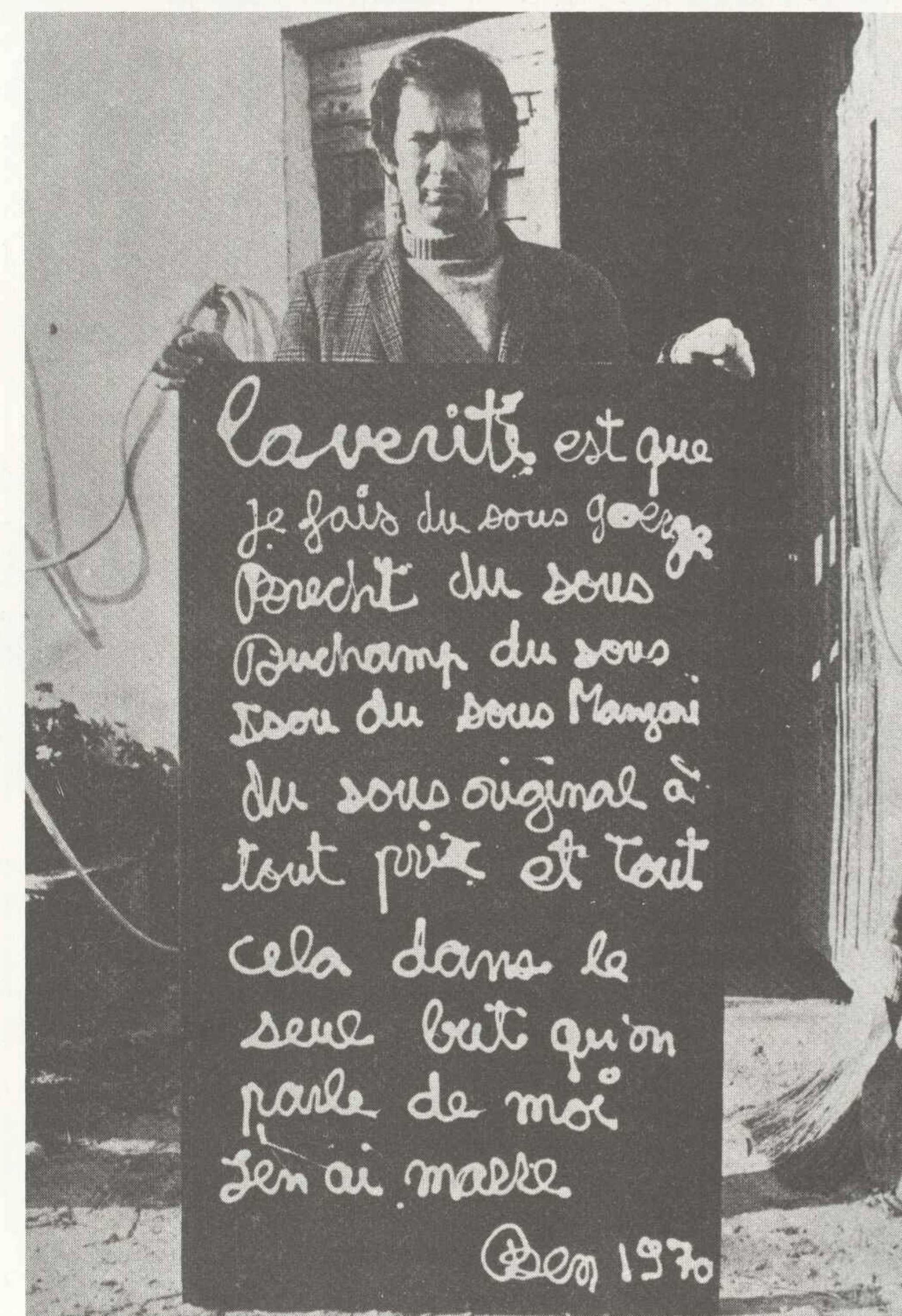
Yann Pavie Wywiad z Haraldem Szeemannem

(...) Opus: Jak wyobraża sobie pan »muzeum przyszłości«? H.S.: Zamierzano przeciwstawić się poczuciu własności, które, tak naprawdę, nie ma nic wspólnego z samym dziełem; zamiast ułatwiać dostęp do dzieła, stworzono przeszkody. Interesujący wydaje mi się teoretyczny schemat Pontusa Hultena, jest to jednak koncepcja intelektualna, która zdaje się nie do pogodzenia z wymogami dzieł i mentalnością twórców.

Widzę, że wszystkie próby przemieniania muzeum w fabrykę informacji są skazane na niepowodzenie, gdyż nieodzowna jest przy tym pewna degradacja ludzi przez przypisanie im ról i zadań. Jest to miejsce służące artystom, umożliwiające ich działalność, miejsce, w którym i wokół którego może powstać pewna liczba działań, mogących oddziaływać na oblicze miasta. Ale określenie funkcji muzeum z góry pod kątem oddziaływania jest złym postawieniem sprawy. Udostępnienie lokalu małej grupce ludzi, opłacanie osoby opiekującej się miejscem, to aspekty, które mogą nabrać wymiarów niemoralnych, amoralnych, etycznych, politycznych; chodzi oczywiście o uchronienie jak najdalej posuniętej niezależności od władz.(...)

»Vers le Musée du Futur«, *Opus International*, nr 36, IV.1972

tłum. A. Wiśniewska-Waclawczyk



Ben, prace na wystawie »Dwanaście lat sztuki we Francji«, 1972

Ben, 1973



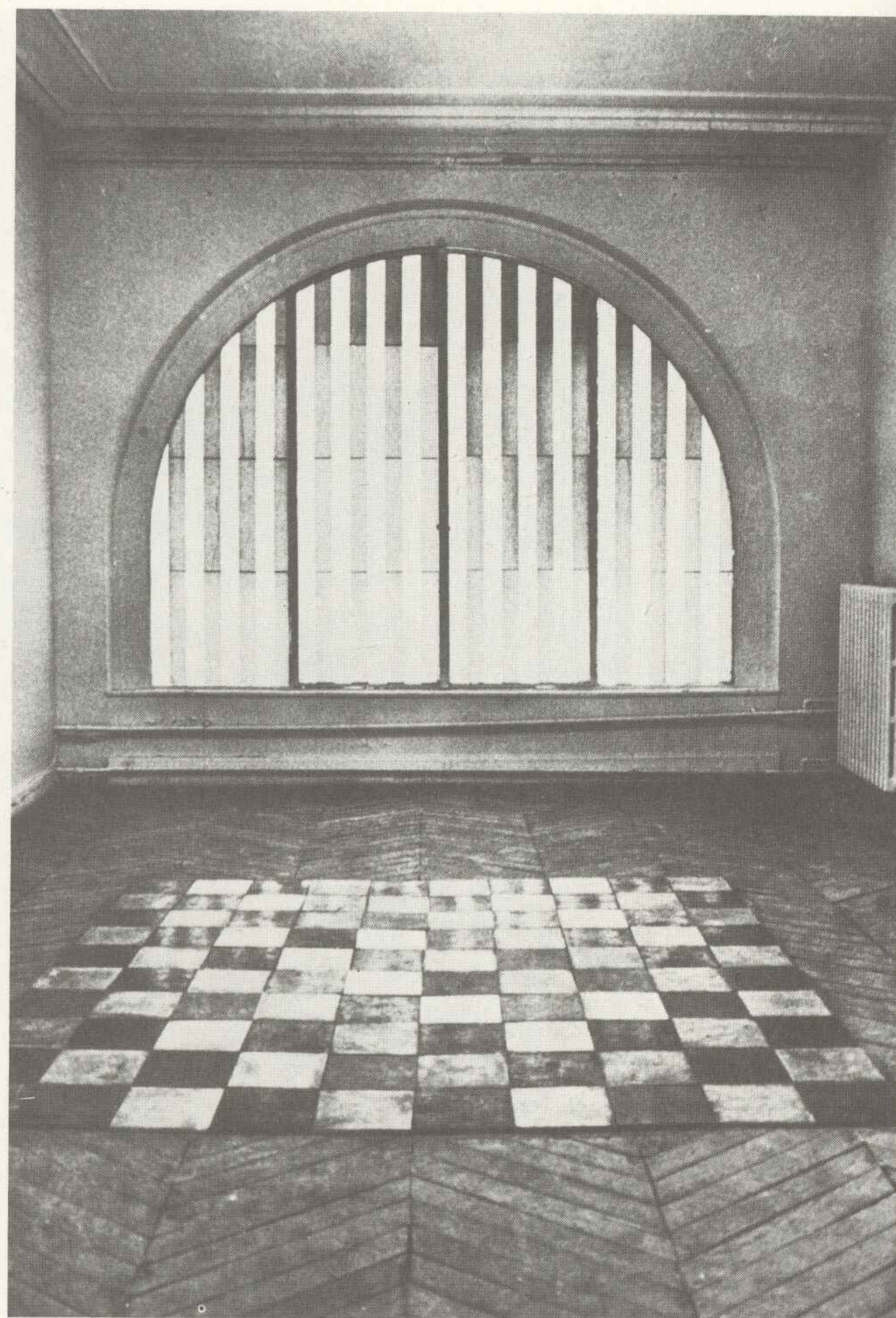
Daniel Buren Punkty odniesienia

(...) Oto na czym polega historia sztuki:

1. Z jednej strony jest ona rzeczywiście pęknięta pod wpływem impulsu nadanego przez Cézanne'a, przy czym ta szczelina tu i ówdzie się pogłębia (por. Mondrian, Pollock, Matisse, Newman, Stella); usiłowano ją łączyć przedsięwzięciami hamującej cenzury, łatali ją także wszyscy naśladowcy tych artystów, szkoły itd., twórcy abstrakcji geometrycznej, jeśli chodzi o Mondriana, malarze abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jeśli chodzi o Pollocka... (Jest to proces, aczkolwiek na niższym szczeblu, podobny do tego, jaki się dokonał, gdy kubizm pojawił się w następstwie dzieła Cézanne'a).

2. Z drugiej strony historia sztuki przejawia się w następowaniu po sobie pozorowanych nagłych zmian, co jest wynikiem radykalnych (a w istocie drobnomieszczańskich) rozwiązań proponowanych przez następców Duchampa, którzy na skutek wstecznej cenzury, przez brutalne i radykalizujące zachowania unieważniają pytania i odpowiedzi, cofając sztukę w stosunku do miejsca, gdzie ją zastali. (Oczywiście jest ich znacznie więcej niż poprzednich, ponieważ z jednej strony to przedsięwzięcie jest o wiele bardziej spektakularne, a z drugiej bardziej odpowiada ono oczekiwaniom burżuazji zainteresowanej sztuką, która domaga się rozgłosu, »nowości«, polotu i talentu. Trzeba przytoczyć tu zwłaszcza surrealistów, cały pop-art, Nowy realizm w całości, częściowo minimal art, wszystkie przedsięwzięcia ze światłem, efektami stereofonicznymi i kinetycznymi, z neonami oraz sztukę conceptualną). Sztuka skupiająca się wokół tego drugiego biegunu, który nazwaliśmy wstecznym, jest obecnie pod względem założeń i rezultatów ideologicznie tradycyjna

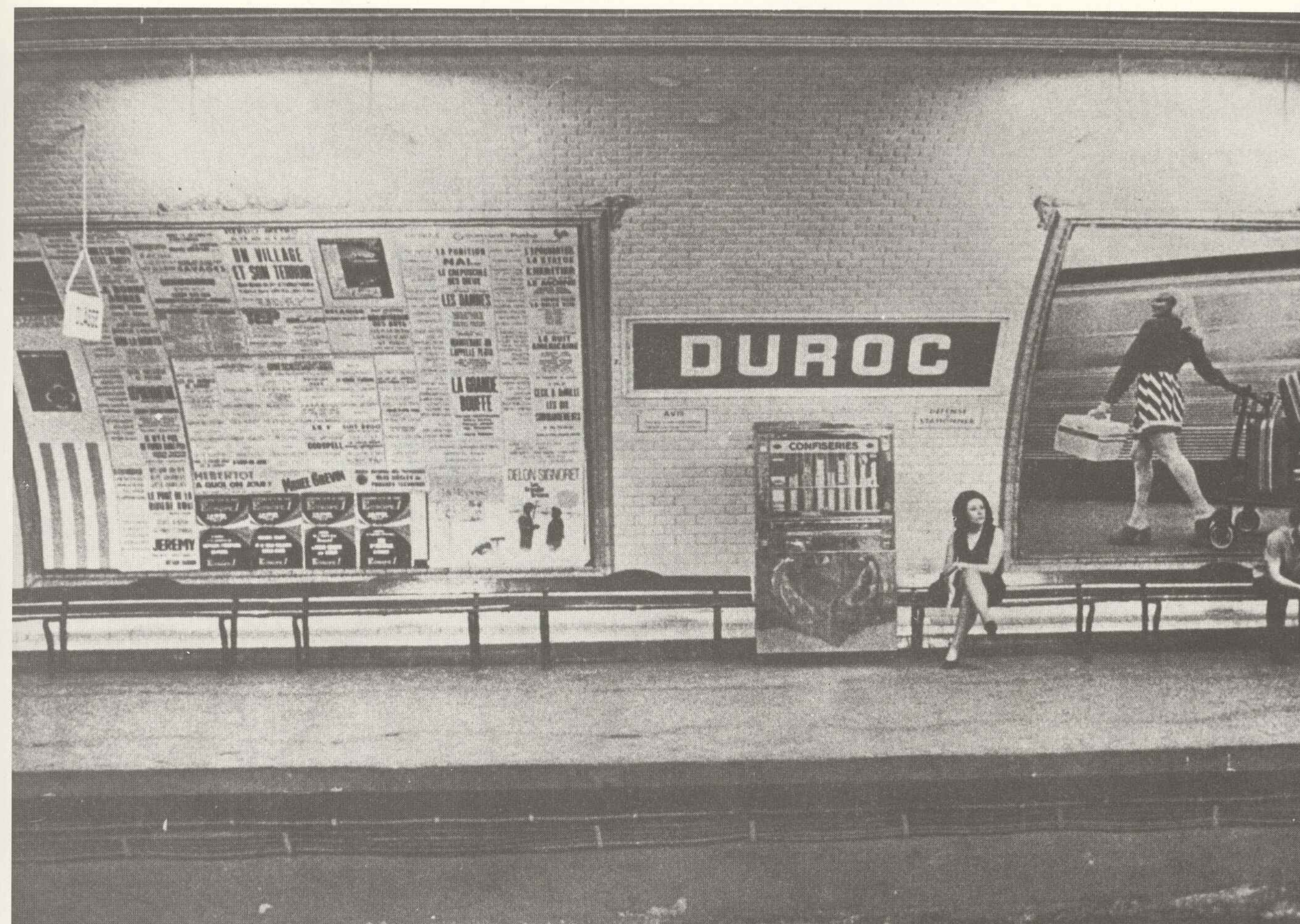
Daniel Buren, pasy rozplakatowane w Bernie, 1969



i konserwatywna, drobnomieszczańska. Coraz trudniejsze jednak, żeby nie powiedzieć niemożliwe, staje się rozróżnienie między artystami pierwszej i drugiej grupy, tak bardzo bowiem nieustająca gra »przeciw« i »za«, »żarliwości« i »chłodu« itp. w końcu połączyła w tej samej walce i w tej samej perspektywie zdawołyby się nieprzejednanych przeciwników. Właśnie to niektórzy nazywają »kryzysem sztuki« i to również sprawiło, że od roku 1967 mówimy, iż sztuka, wszelka sztuka, jest reakcyjna. Teraz jesteśmy zdania, że jedną z przyczyn tego stanu rzeczy, niewątpliwie najważniejszą, jest to, że wszystko – i to, co zostaje powiedziane, i walka, którą się rozgrywa – dzieje się na tym samym i jedynym terenie, podczas gdy nikt nie próbuje kwestionować samego właśnie terenu rozgrywki.

Tymczasem ten obszar nie jest neutralnym polem bitwy, stanowi bowiem nieodłączną część tego, co się na nim dokonuje i to on podporządkowuje swojej rozmiękczonej władzy wszystko i wszystkich. Jest to ogromna maszyna, miążdżąca tych, którzy się w nią dostają, tym łatwiej, że poddawanie się jej jest uważane za sprawę naturalną. W rzeczywistości nie bierze się jej pod uwagę. Twórczość powstaje z myślą o podporządkowaniu jej muzeum czy galerii. Nadeszła chyba pora, abyśmy podjęli się uwidocznienia do końca tego procesu. Mówiliśmy, że sztuka współczesna oscyluje między dwoma biegunami. To stwierdzenie jest prawdziwe od »wewnątrz«, odkrywamy jednak, że te oba bieguny są przyciągane przez trzeci, scalający je i unicestwiający. Mam na myśli muzeum bądź galerię. Jedyne punkty widzenia, z którego przyjęto patrzeć na dzieło. Należałoby powiedzieć: z myślą o którym i dla którego wykonywane jest dzieło, z wykluczeniem wszelkich innych możliwości rozpatrywania twórczości.

Daniel Buren, pasy rozwieszane w oknie Galerii Yvon Lambert, 1972



W tym momencie winniśmy koniecznie zakwestionować rolę muzeum czy galerii, ponieważ to rzekomo anonimowe i neutralne miejsce stało się, wskutek nawyku bądź bez troski, jedynym punktem widzenia, miejscem, w którym w nieodwracalny sposób dzieło może się zrealizować i w zależności od tego, czy się tam znajduje, czy nie, istnieje bądź nie istnieje. Cézanne naruszył, przełamał to, co przyzwyczajenie nakazywało robić na płótnie, jasno postawił sprawę istnienia obrazu jako iluzjonistycznego obszaru, któremu należy zadawać pytania, lub który trzeba analizować. Jest najwyższa pora, by zastanowić się nad istnieniem i właściwą rolą muzeum czy galerii jako oprawy dla dzieła oraz nad nawykiem, który nam każe prezentować w nich swoje prace. Ale na uchwycenie tego cząstkowego problemu może pozwolić jedynie podjęcie zagadnienia sztuki jako konieczności samej dla siebie (...).

»Repères« (1971). Katalog wystawy Daniela Burena *Points de vue*, ARC, Paryż, 1983

tłum. A. Wiśniewska-Waclawczyk

Daniel Buren, pasy rozplakatowane w metro paryskim, 1973

Jean-François Lyotard Wkład obrazów Jacques Monory'ego w pojmowanie ekonomii politycznej libidinalnej kapitalizmu w jej odniesieniu do procederu malarskiego i odwrotnie

Inwazja

Pośród pierwszych okazów zoologii fantastycznej Borgesa znajdują się *zwierzęta z luster*. Są to dawne istoty, różniące się od ludzi substancją, barwą i kształtem; zbuntowały się kiedyś, opanowały ziemię, ale zostały przepędzone i uwięzione w lustrach przez Żółtego Cesarza, który narzucił im »obowiązek powtarzania, niby we śnie, wszystkich gestów ludzkich«. Ale, powiada Borges: »kiedyś otrząsną się one z magicznego letargu (...). Pierwsza zbudzi się Ryba (...). Wraz z lustrzanymi istotami będą walczyć istoty z wody«. A także: »W Junanie nie mówi się o Rybie, lecz o Lustrzanym Tygrysie. Niektórzy przypuszczają, że przed inwazją posłyszemy z głębi luster szczęk broni.« Świetlistość owych tworów, które pod nazwą przedmiotów napierają masą na powierzchnię obrazów, z tym wszystkim co jest groźnego a także przejmującego w ich tu obecności, oto co przychodzi na myśl hiperrealizm. I u Monory'ego także, choć nie jest hiperrealistą, widzimy i słyszymy zapowiedź Nowej inwazji, wystrzały pistoletowe, ślady kul na lustrach, sylwetki tygrysów, *Hilflosigkeit* stworów morskich napierających na błękitne płótna. (...)

Proceder

Otóż podobną identyczność odkrywa z kolei proces malowania: obraz olejny na płótnie, więc medium, materiał, narzędzie i podłoże, jak najbardziej »klasyczne«, mające w rzeczywistości wabić urokiem obecności, wręcz cielesnej, cały ten sztafaż warsztatu pozwalający odnieść te płótna do

najdelikatniejszych miejsc skóry, nadgarstków, podbródka, brzoskwiń i winogron, tłustego uda – z jednej strony, a z drugiej, u Monory'ego jak u hiperrealistów, absolutnie »obiektywna« definicja obrazu do namalowania wywodzącego się z projekcji diapozytywu.

Nie spieszymy się z utopieniem problemu tego dziwnego proceduru w ogólnej problematyce przedstawiania, w której by zginął. Musimy postępować etapami: opisać go dokładnie, by rozpoznać go i zidentyfikować; przejść od *procederu malarskiego do czasu malowania*; określić czas malowania wobec czasu pracy, który jest czasem kapitału. Zobaczymy wtedy, że Monory ze swym błękitem powściągliwości, dobrze skalkulowanym napuchnięciem i nieumiejętnością oddawania iluzji, nie jest tylko kazualnym wypadkiem, nie jest nawet powtórzeniem w materii plastycznej pewnej ekonomii (kapitał) rządzącej całym życiem społecznym, ale że wprowadza on (jak zresztą zapewne i hiperrealiści, choćby nie wiem jak różni od niego) rodzaj przykładowej perwersji w sam czas malowania, w sposób, w jaki percypowany był zawsze akt twórczy wobec samego siebie w modalności czy modalnościach »malarstwa«.

Czym jest ów proceder rzekomo realistyczny, neorealistyczny czy hiperrealistyczny? Ułożeniem bynajmniej nie realistycznym (jakie by ono mogło być?) lecz wręcz libidinalnym, instrumentów produkcji malarskiej. Jedną z zasług tego ułożenia jest, że traktuje ono problem malarstwa w kategoriach rezerwy, użycia i wydatku energii, czyli kategoriach libido.

(...) Monory mówi: nie jestem realistą ani neorealistą ani hiperrealistą, jestem romantykiem. Otóż w istocie romantyczne są motywy jego malarstwa, ale nie ich traktowanie. Nie chodzi tylko o ten błękit, który jest przeciwieństwem chromatyzmu i całego systemu wartości romantycznych. Antynomantyczna jest też nieruchoma przestrzeń, która może, jak w serii »Morderstwa« wychylać się w lewo, albo jak w seriach »Miary« czy »Nowy Jork« opierać się na osiach centralnych, ale która zawsze przeciwstawia się poruszeniu, powiewności, rotacji czasów i miejsc, która, przeciwnie, blokuje je w twardym pudełku optycznym czy graficznym, etykietując je jak martwe owady, albo jak *wanted people*, albo jak figury z podręczników geografii czy etnografii. Przestrzeń ta zatrzymuje przedmioty w ruchu, zawieszając, wprowadzając je tym samym nie w romantyczną czasoprzestrzeń nostalgii, lecz w czasoprzestrzeń katalogu i wymienności, nie w miejsca i w trwanie afektywnej pamięci, lecz w katalogową kartotekę wszelkich nowości. A ta ostatnia przestrzeń nie jest niczym innym jak wypisaniem na płótnie, przy pomocy techniki diapozytywów, przestrzeni fotograficznej, która jest przestrzenią Katalogu, czasoprzestrzenią kapitału. Żeby zmysłowo wprost odczuć zanikanie naturalności i postępy katalogu, wystarczy ustawić na przeciwko siebie kobiety w *Velvet Jungle Nr 10/1* i kobiety ze »Śniadania na trawie« Maneta. Pomiędzy jednym a drugim obrazem »rozwój« kapitalizmu zachodniego sprzedał kostiumy kąpielowe aktom, posłał do fabryki lub biura »artystów« w krawatach Lavallière, zaśmiecił zagajniki i podkrzążył oczy kobietom niby podrzędnym kryminalistkom.

(...) »Morderstwa« Monory'ego nie są jedynie motywem malarskim czy wyrazem jakiejś obsesji, są metaforą plastyczną zabójstwa artysty i kobiety, osób anachronicznie dających i sprostytuowanych, które kapitał unicestwia; są też portretami dandyzmu bez twarzy. Czynią więc aluzję do dwóch śmierci, śmierci tego co śmiertelne, żywej i bolesnej, i śmierci nieśmiertelnej; oto dandysowska zimna krew i merkantylna obojętność. Ale nie tylko seria »Morderstw«, cała twórczość Monory'ego jest kondensacją tylko dwóch śmierci: »Morderstwa« ukazują je figuratywnie, ale »Nowy

Jork«, »Miary« czy *Velvet Jungle* zawierają je w swej fakturze, w technice malarskiej, operatywnie. Że dwie śmierci kryją się w tej technice – śmierć skazanej na nią ofiary (kolor, wartość plastyczna, wzruszenie, naturalność, jakość, kobiecość) i śmierć zamieszkująca to, co zabija (błękit, achromatyzm, ilość, bezpłciowość, dystans, sztuczność) – to już wiemy, wiemy także, że ta druga jest ważniejsza niż ta pierwsza.

Ale trzeba też zdać sobie sprawę, że tego rodzaju kombinacja zakłada także w procederze malarskim kombinację dwóch czasowości, całkowicie różnych. Założyć się można, że analiza tego przesunięcia czy tej dewiacji czasu malowania lepiej niż jakiegokolwiek inne działanie pozwala nam odczuć, co dzieje się w twórczości artystycznej, gdy obezwładnia ją działanie kapitału. (...)

»Contribution des tableaux de Jacques Monory«, *Figuration (1960/1973)*, UGE 10/18, 1973

tłum. J. Lisowski

Pierre Gaudibert Refleksje polityczne na temat kontestowanej wystawy »Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji«

Poniższy artykuł ma na celu nie tyle powracać do wydarzeń związanych z tak zwaną »Wystawą Pompidou '72«, co poddać pod dyskusję pełen niejasności program i wciąż ulegające zmianom opinie. Niezależnie od tego, że okoliczności jej towarzyszące rzuciły światło na niesamowite pomieszenie pojęć, chodzi tu po raz nie wiem który o wyjaśnienie sobie stosunków, jakie zachodzą między sztuką i polityką, kryzysu sztuk plastycznych, a ponadto o ujawnione tu jętrzące sprzeczności tej kłopotliwej sytuacji.

»Wystawa Pompidou '72« stała się ważnym ogniwem Operacji Beaubourg, gdyż jedna i druga zawdzięczały swoje istnienie wyłącznie dobrem chęciom Georges'a Pompidou. Fakt, że inicjatywa i decyzja dotycząca takiej imprezy pochodziły od osobistości będącej symbolem, nie mógł zapewnić klimatu uprzejmej jednomyślności. Bowiem na osobowość autora tego zadziwiającego publicznego gestu składają się trzy »emblemacyjne« jej aspekty, nie dające się pogodzić. Był on równocześnie Prezydentem Republiki i szefem państwa, politykiem, który zapewnił powrót do »normalnego stanu rzeczy« po wydarzeniach maja 1968 oraz, prywatnie, miłośnikiem i kolekcjonerem dzieł sztuki współczesnej.

Lecz ci, którzy podjęli odpowiedzialność za realizację wystawy, nie chcieli brać pod uwagę tej oczywistości. Niezrozumienie, a nawet w ogóle nieuwzględnianie trudnej sytuacji w dziedzinie sztuk plastycznych ułatwiło im zlekceważenie konsekwencji i reperkusji politycznych owego projektu: jedni czynili tak wskutek nie biorącej nic pod uwagę naiwności, inni wskutek obojętności (– polityka, nie mam z nią nic wspólnego –) albo przez ślepotę (– polityka, tu się ona nie liczy –). Podtrzymywali oni w ten sposób wiarę w istnienie autonomicznej strefy sztuki, neutralnej, idyllicznej, gdzie rozgrywałyby się wyłącznie konflikty wewnętrzne między starymi zaskorupiałymi wznawcami konserwatywnego gustu a piśszczoszkami awangardy, spór między Starymi i Nowoczesnymi w stylu bitwy o *Hernani*. (...) Zamiast podjąć analizę problemu znaczenia upolitycznienia i wpływu ideologii w każdym języku artystycznym, co jest zjawiskiem tak wyraziście ujawniającym się od końca lat sześćdziesiątych, niektórzy wolą trwać przy koncepcji oddzielenia polityki od sztuki, polityki, która jakoby istnieje

gdzie indziej jako jakiś kontekst odległy i obojętny. Państwo jest neutralne, rządy przemijają, Sztuka pozostaje.

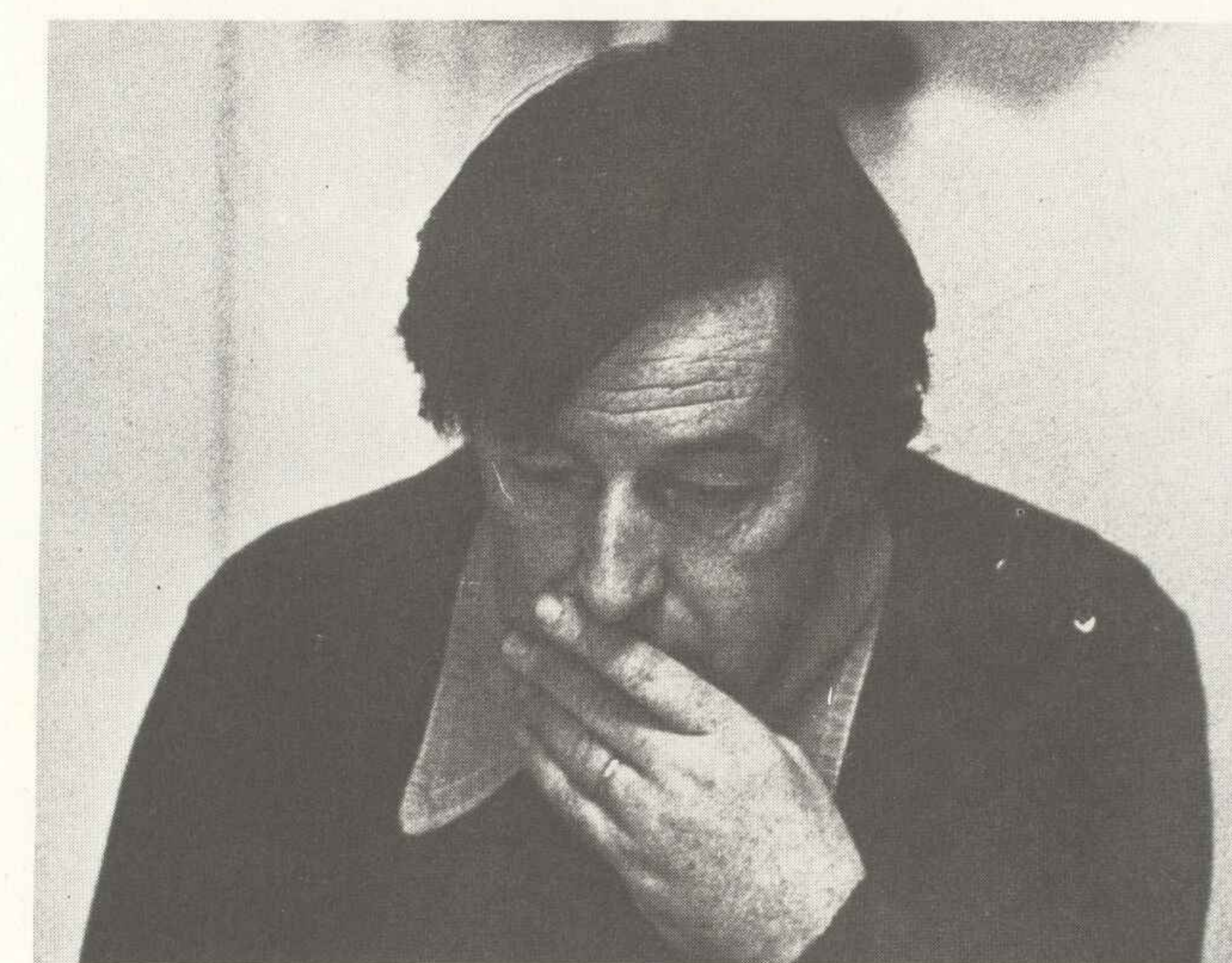
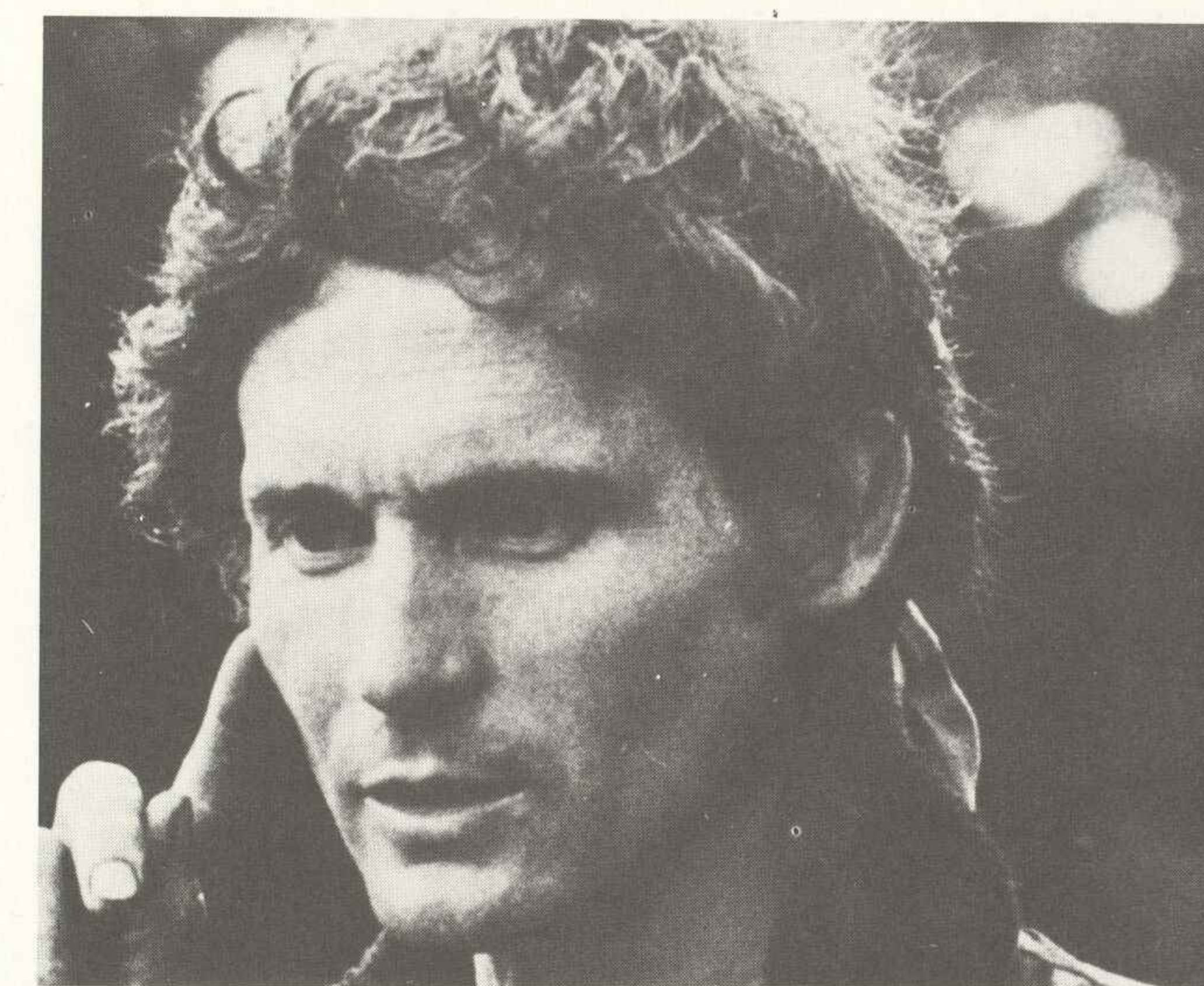
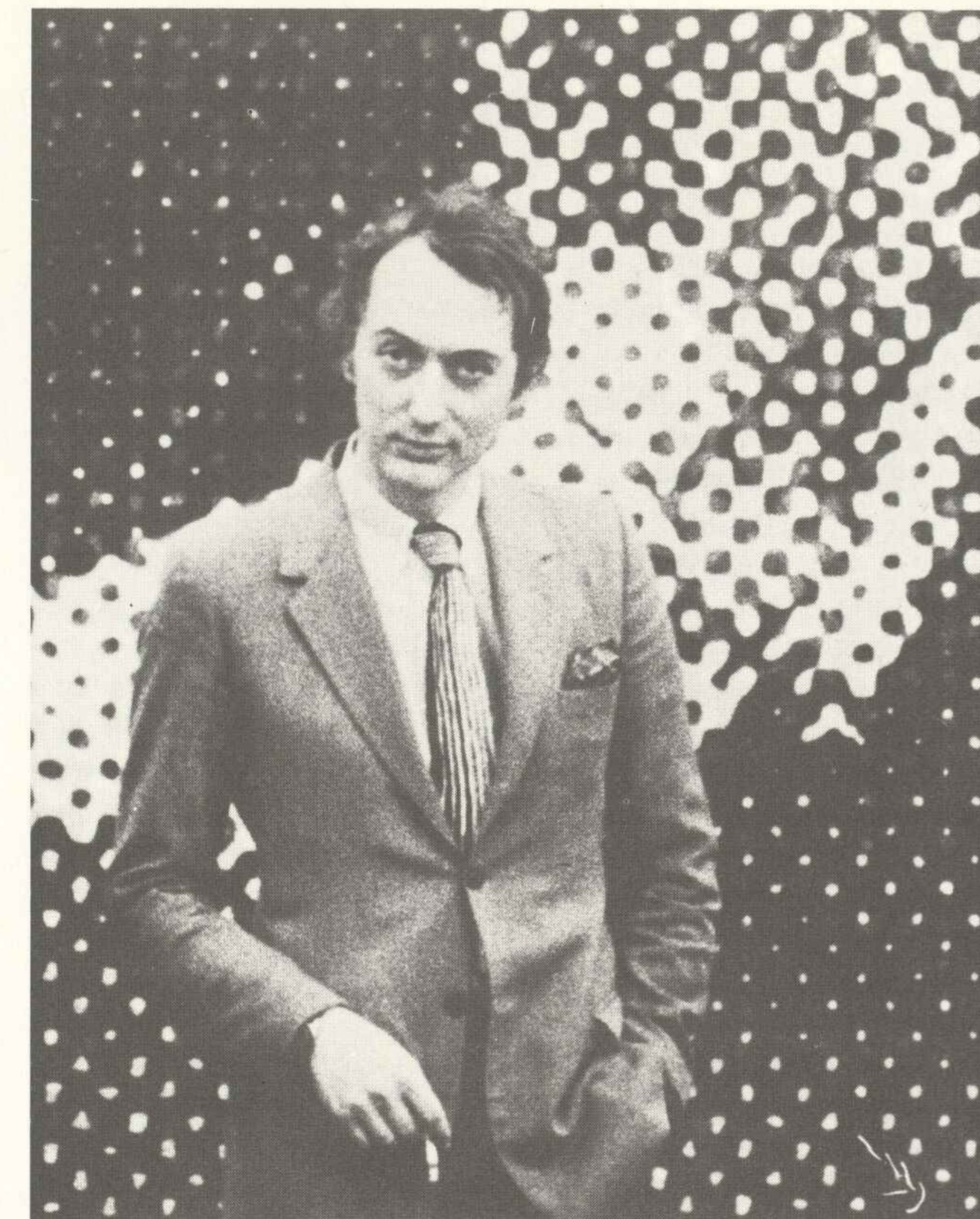
Organizatorzy, niezależnie od zamiarów, jakie nimi kierowały, również nie wzięli wcale pod uwagę obiektywnych politycznych znaczeń wystawy, która została zapowiedziana, oczywiście bez żadnych ukrytych intencji, ma maj 1972, czyli cztery lata po maju 1968, kiedy to ogromna większość zaproszonych dziś artystów okazała sympatię studentom i robotnikom, a nawet część z nich bez wytchnienia pracowała nad wymierzonymi przeciwko władzy plakatami w *Atelier Populaire d'Affiches* powstałym przy École de Beaux-Arts (było to właśnie jedno z tych wydarzeń, które obecny pokaz dziesięcioletniego dorobku artystycznego Paryża będzie usiłował wymazać z pamięci).

Zwolennicy wystawy podkreślają jej znaczenie dla upowszechnienia sztuki: doniosłość miejsca (Grand Palais), duże nakłady środków finansowych i zasięg propagandowy, dążenie do dotarcia do szerszej publiczności i chęć sfinansowania barier konserwatywnego szkolnictwa. Poszukiwania plastyczne ostatnich dwunastu lat miałyby w ten sposób wreszcie wyostać się pozycji marginesu i tajności, opuścić elitarne »getto«, aby wejść w obieg pożądaną masową informacją. Istnieje jednak druga strona medalu, o której nie należy zapominać: od czasów André Malraux wiadomo, że wysiłki na wielką skalę podejmuje się wyłącznie dla działań prestiżowych. (...)

Podczas gdy systematyczny bojkot wszystkich oficjalnych przybytków sztuki doprowadza do postawy pozbawionej godności, masochistycznej czy wręcz samobójczej, udział za wszelką cenę, z obawy przed pozostawaniem na uboczu, przed nieobecnością przez nikogo nie odnotowaną, otwiera drogę wszelkiego rodzaju kompromisów i przejawów wykorzystania. Wszystkie miejsca związane z życiem kulturalnym zdają się być równie wartościowe i zamienne, pozbawione hierarchii i niuansów, niezależnie od koniunktury, wchodzących w grę symboli i układów sił. Na miejsce walki ideologicznej w obszarze kultury wdziera się wielkie Pojednanie w imię Jakości artystycznej. Wreszcie efekt tej Operacji polegał także na wrzuceniu ogromnego kamienia do kałuży artystycznej, co wzmogło poczucie winy i wyrzuty sumienia artystów, niezależnie od tego, czy ich zaproszono czy nie, czy wybrano czy też odrzucono ich dzieła, czy zgodzili się uczestniczyć w wystawie, czy odmówili udziału. Bardziej niż kiedykolwiek czują się oni pochwytni w pułapkę. (...)

»Réflexions politiques sur une exposition contestée«, *Opus international*, nr. 36, 1972

tłum. A. Wiśniewska-Wacławczyk



Alain Jacquet, z otwarcia wystawy indywidualnej,
Muzeum Sztuki, Łódź, 1969
Jean-Pierre Raynaud
Claude Viallat

J. C. (Jean Clair) 72 wystawia '72

Francuska awangarda miewa się dobrze. Przynajmniej za granicą. W samej Francji nadal spokojnie nie bierze się jej pod uwagę. Znamienne są gwałtowne protesty, jakie wywołała zapowiedź wystawy w Grand Palais, na której, po raz pierwszy od dziesięciu lat, mieli masowo uczestniczyć artyści najbardziej reprezentatywni, uważani za najwybitniejszych.

Jeżeli od dziesięciu lat Paryż przestał odgrywać rolę ośrodka sztuki żywej, którym był tak długo, wiadomo gdzie leży tego przyczyna: ogólna obojętność wobec aktualnej sztuki bierze się tyleż z braku środków instytucji kulturalnych, mających jej bronić, co z niewystarczalności funduszy organów prasy, radia, telewizji itp., mających ją popularyzować oraz z rezerwy elity ekonomicznej, do której tradycyjnie należy kolekcjonowanie dzieł sztuki... Potężny hałas, jaki wywołała zapowiedź wystawy, dowodzi tylko pograżenia w głębokim śnie. Niech przebudzą się umysły, niech poruszają się żąby w mętnej kałuży: jak Narcyz, odbijają zawsze tylko swój własny wizerunek.

W dniu, w którym piszę ten artykuł, wiadomo, że, zabiegając o poparcie czynników oficjalnych, przygotowuje się kontrwystawę, która ma być odpowiedzią porządnym ludzi na wystawę w Grand Palais. Byłoby to coś w rodzaju Salonu Odrzuconych: pokazano by na niej to, co niektórzy uważają za odwieczną, niezmienną, nieśmiertelną Sztukę Francuską. (...) Ta kontrwystawa, jeśli się odbędzie, daleka będzie w każdym razie od takiej wystawy, jakiej się domagają niektóre ugrupowania w rodzaju *Jeune Peinture* czy Frontu Artystów Plastików (*Front des Artistes Plasticiens*) na której, bez żadnych kryteriów wyboru, byłyby wystawiane dzieła wszystkich artystów.

Taka kontrwystawa wymownie świadczyłaby natomiast o zadziwiającym »zwrocie innym końcem kija« naddciągającego nad Europę i Stany Zjednoczone, gdzie publiczność, znużona »ekscesami« pewnej awangardy, jeszcze zanim się z nią zapoznała, już marzy o powrocie do »prawdziwego« malarstwa, do sztuki opartej na nienaruszalnych kryteriach jakości i dobrego smaku. (...)

»72 exposant 72«, éditorial, *Chroniques de l'art vivant*, 27.II.1972

tlum. A. Wiśniewska-Waślawczyk



Christan Boltanski, Klub Myszkli Miki (fragment), 1972

Jean Clair Sztuka we Francji, nowa generacja

Powrót do wyobrażenia i do opowiadania

(...) W momencie osłabienia tendencji malarstwa gestu, wywodzącej się z egzystencjalizmu, zniknęła z malarstwa w ogóle ta niewyraźna obecność człowieka, ukryta w skrytych rejonach języka, mającego »wypowiedzieć« jego istnienie, wszelki cień osoby ludzkiej został odegnany, ślad zatarty. I oto dzięki temu dziś znów może pojawić się nie »wewnątrz« lecz na »zewnątrz« aktu kreacji i rozprzestrzeni w obrazie, obiektywny obraz tego człowieka.

Przez nową koncepcję samego aktu malowania zaprzeczono dziś także wewnętrzną czasowość dzieła, przejawiającej się w wizji abstrakcyjnego gestu, w stopieniu w jedno zamiaru i realizacji, albo też w niedoprowadzeniu do końca figuratywnego gestu, usiłującego – jak to jest w dziełach Giacomettiego i Balthusa – pochwycić pozory; ulotnił się także czynnik czasu, który był wyrażany przez rozluźnioną formę obrazu. Gdy to się stało, było już możliwe, że nowa koncepcja trwania w czasie może być wyobrażona w podobny sposób, jak to było dawno temu, na predellach średniowiecznych ołtarzy. Jest to odmienny rodzaj czasowości, którą pojmuje się nie jako kategorię świadomości, lecz jako pewien rodzaj obszaru; czasowość ta przebiega zatem w wymiarze przestrzennym, wyobrażają ją bowiem sekwencje lub narracja o charakterze ciągłym. Można też powiedzieć, że podobnie, jak we współczesnym malarstwie pojawiły się ponownie obraz zobiektywizowany i figuracja, jak jest obecne mimetyczne wyobrażenie człowieka i przedmiotów, tak samo anegdota, narracja, opowiadanie i kronika stanowią dziś integralny składnik twórczości. Sztuka dzisiejsza opowiada. A jeśli opowiada, to dlatego, że dla samej sztuki historia człowieka stała się obca, albo raczej dlatego, że odtąd człowiek stał się jej własną historią. (...)

Wyobrażenie

Podczas gdy fotografia stanowi najczęściej punkt odniesienia dla malarzy tej orientacji, którą nazwaliśmy »imaginacyjną«, to punktem odniesienia dla tych, którzy pracują nad »wyobrażeniem« jest sam obraz. Punktem wyjścia ich działania, materialem wyjściowym jest więc cała wszechobecna, powtarzana i obsesyjna domena obrazów, ustanowiona przez społeczeństwo konsumpcyjne: wielokrotnione obrazy mass mediów, wyrafinowane lub pospolite, agresywne lub trywialne – reklamy, gabloty kinowe,

plakaty, ilustracje magazynów, komiksy itp., lecz także obrazy »kulturalne« – reprodukcje dzieł sztuki, powielone w milionach egzemplarzy, tak, że oryginały w ten sposób reprodukowane i zbanalizowane, pozbawione zostają swej »aury«, by posłużyć się terminem Waltera Benjamina. Dane świata widzianego nie są już więc tutaj bezpośrednio przekazane przez obiektywny proces fotografowania, lecz przepuszczone przez media, przefiltrowane jakby przez ekran pierwszego obrazu, obrazu podstawowego, który z kolei ma być przetworzony. Tak więc podaje się tu w wątpliwość sam status wyobrażenia.

Materialność obrazu

Ta wątpliwość dotyczy przede wszystkim materialnej rzeczywistości tego wyobrażenia: procesów technicznych, które ją ujawniają lub ją kwestionują, opracowania sposobu, w jaki rzeczywistość nadaje wartość »informacji«, jak by się wyrazili cybernetycy, lub kaleczy informację; wątpliwość ta odnosi się też do stopnia jej spójności czy ważności, jej znaczenia czy niezdecydowania, wreszcie porządku, bliskiego czy odległego rzeczywistości obrazów.

Ze wszystkich tych procesów najbardziej poręczna jest technika siatki w chemigrafii, wychodząca od jedyne formalnego elementu – kolorowej tarczy, umożliwiająca otrzymanie z danego obrazu reprodukcji wielokrotnie powielanej. Ta refleksja nad naturą obrazu fotomechanicznego, nad aspektem jego ciągłości-nieciągłości, nad niejasnym jego związkiem z wyjściowym dokumentem, nad możliwością powielenia, będzie bodźcem do pracy dla przedstawicieli *mec-art*, sztuki mechanicznej: Nikosa, Samuela Buri, Alain Jacqueta, uprawiających od 1965 fotograficzną transpozycję obrazu na płótno.

Ale to, co się liczy tym razem w tym przeniesieniu na płótno, to już nie jest przedmiot obrazu, jak u Monory'ego czy Gasirowskiego, nie to, o czym on mówi (historia, którą opowiada czy sposób, w jaki opowiada, jego wartość estetyczna). Tym razem artyści mogą posłużyć się fotografią lub pocztówką, znaczkiem pocztowym lub dziełem sztuki (np. obrazem Thomasa Eakinsa, jak to uczynił w swej pracy Jacquet), mogą za punkt wyjścia wziąć pewną informację dostarczoną przez jakikolwiek obraz. Istotny jest dla nich sposób, w jaki ta informacja będzie przetworzona, zniekształcona, zakamuflowana, powiększona, zanalizowana, aż do rozłączenia jej elementów składowych, by otrzymać drugi obraz, oceniany jedynie za zalety jego samego, który zachowuje już tylko odległy związek z oryginałem.

Retoryka obrazu

Zwróćmy uwagę na dosłowność tego obrazu, który nie odsyła już do niczego poza nim samym: liczy się tu jego sens, a nie odniesienia. Można także powiedzieć, że mamy tu do czynienia z mową »nieprzechodnią«, która opowiada tylko o sobie samej – obraz jest tu ważny sam w sobie, nie zaś jako przekaz narracji. Opowiada on o sobie samym, o regułach, które nim rządzą, o systemie znaków, który jest jego podstawą, krótko mówiąc, o swej własnej retoryce.

I, podobnie jak w literaturze, można posłużyć się uwagą Etienne Gilsona, że »figury retoryczne są najczystszy wcieleniem dosłowności«, można by rzec, iż szczególne relacje, jakie zachodzą między elementami plastycznymi obrazu, relacje przeciwieństwa, identyczności, progresji czy sytuacji antytezy, redundancji, kadencji itp., uwypuklają właśnie dosłowność obrazu czy też to, co można by nazwać obrazowością.

(...) Tę emblematyczność odnajdujemy także, tym razem pod postacią nie obrazów malowanych, lecz assemblaży, u Jean-Pierre'a Raynaud. Te »psycho-przedmioty«,

polegające na przekornym zestawieniu narzędzi, przyborów pochodzących z codziennego otoczenia: doniczek, haków rzeźniczych, miar, gaśnic, znaków drogowych, lub na kontraście dwóch kolorów o silnej konotacji uczuciowej: bieli (kliniczna czystość, aseptyka, pustka) i czerwieni (niebezpieczeństwo, agresja, alarm) stanowią pewną formę ironii na temat nie ciała kobiecego, jak to ma miejsce w dziełach innych artystów, lecz ciała społeczności.

Christian Boltanski

Christian Boltanski zginął w X... 19..., w wypadku samochodowym na skrzyżowaniu bulwaru Carnot i alei Jean-Jaurès. Gdybyśmy przestudiowali dokładnie fotografie wykonane na miejscu, moglibyśmy, z ubrań przechodniów, to ciepłych, to letnich, z wyglądu platanów, to nagich, to ulistnionych, z koloru nieba, to ciemnego, to świetlistego, wywnioskować przybliżoną datę tej nagłej śmierci.

(...) Dokładniej mówiąc, byśmy mogli odtworzyć systematycznie i wytrwale przeróżne momenty życia Christiana Boltanskiego między narodzinami 6 września 1944 a szóstym rokiem życia, sama osobowość Christiana Boltanskiego musiałaby ulec zatarciu, indywidualne »ja«, które się wiąże z kroniką, musiałoby zostać zastąpione przez nieosobową formę »on« należąca do gatunku opowiadania, przez »on« codzienności bez wydarzeń, »to, co się dzieje, gdy się nic nie dzieje, bieg świata, którego nie zauważamy, czas, który ucieka, życie powierzchniowe i monotonne« (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*).

By opowiadanie stało się możliwe, indywidualna biografia Christiana Boltanskiego, wypełniona drobnymi wydarzeniami, powinna była ponadto stać się tworem mistycznym, w którym obojętny głos »jego« opowiada zarazem o »realnej obiektywności, takiej, jaka się bezpośrednio ujawnia zainteresowanemu spojrzeniu«, i w którym ta »rzeczywistość ogranicza się do konstelacji indywidualnych życiorysów, subiektywności« (Maurice Blanchot, tamże).

Któż na widok fotografii kogoś żyjącego nie odczuł skrycie jak gdyby uklucia śmierci? Już podróżny Apollinaire'a pytał we łzach swego przyjaciela: »Kogóż to rozpoznajesz na tych starych fotografiach?« I długo jeszcze malarze, ci przynajmniej, którzy wierzą jeszcze w potęgę tego, co się zwie »malarstwem«, pozostaną nie dość wyczuleni na to, że obrazy, które tworzą, choćby najpotężniejsze, najbardziej wzruszające, oddają przedmiot takim, jakby w ogóle nie istniał. Świadomy tego Boltanski zrozumiał, że nie można buntować się wobec śmierci: postanowił się usunąć. (...)

Symbolizacja

Specyficzne opowieści snute na obrazach takich artystów, jak Monory, Gasiorowski, Veličkovič mają coś wspólnego z historiami Boltanskiego, Le Gac'a, Bertholina, mimo odmienności użytych mediów, dzięki temu, że jedne i drugie okazują się być poszukiwaniami nakierowanymi ku przeszłości, ku doniosłym punktom w czasie, wspomnieniom z dzieciństwa, ku zapomnianym objawieniom, ku intymnym obsesjom, przypomnieniom czegoś unikalnego.

Nie obserwujemy jednak żadnego ich upodobania w tym zamyśle, choćby był pozornie ubarwiony subiektywizmem. Bo podmiot, który tu siebie ujawnia, nie wydaje się autorem poszukiwania, lecz jego rezultatem – staje się jego wynikiem, nie sprawcą? Odkrywa siebie u kresu tego badania jako jego przedmiot, nie zaś jako powzięta z góry jego przyczynowa zasada.

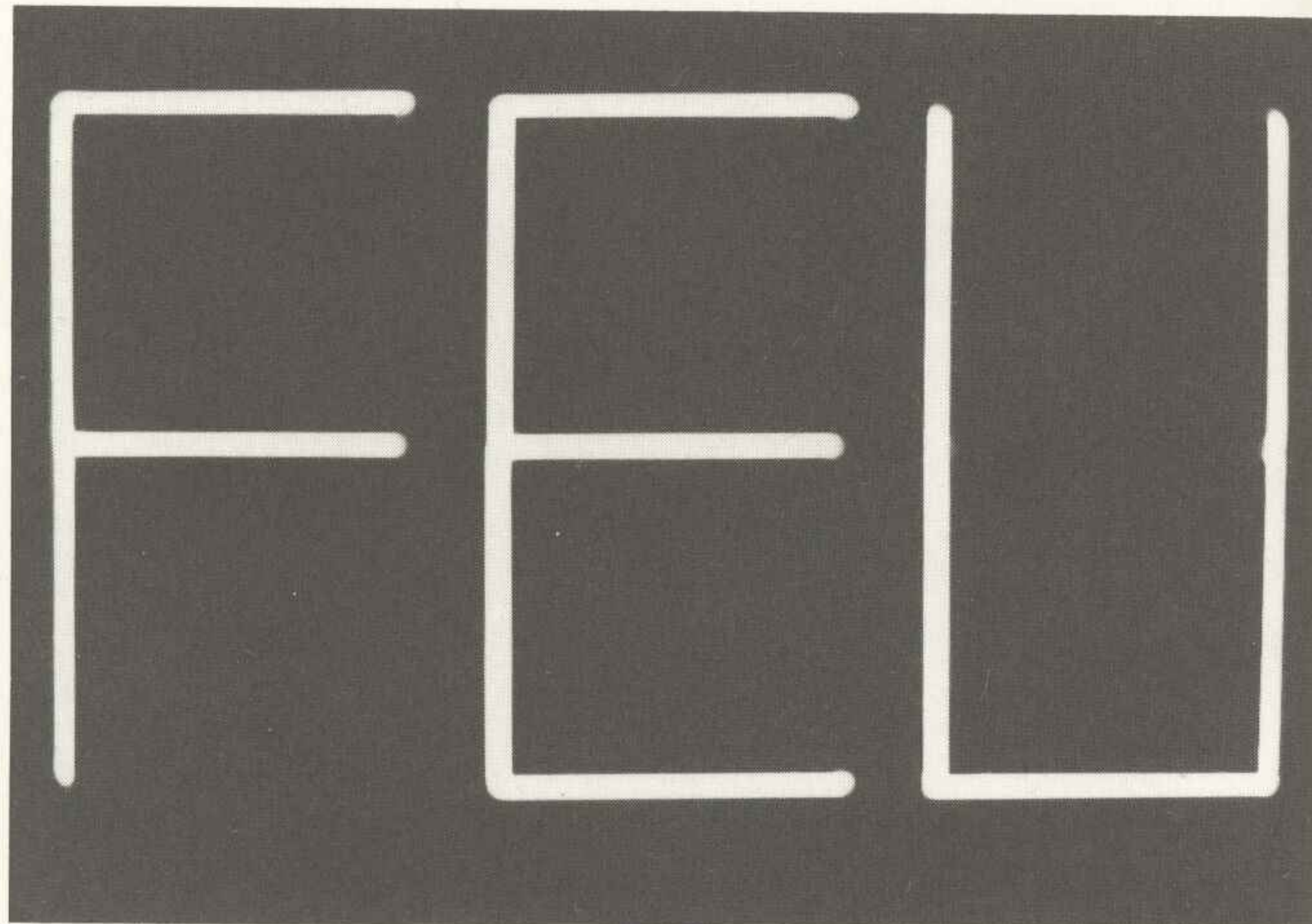
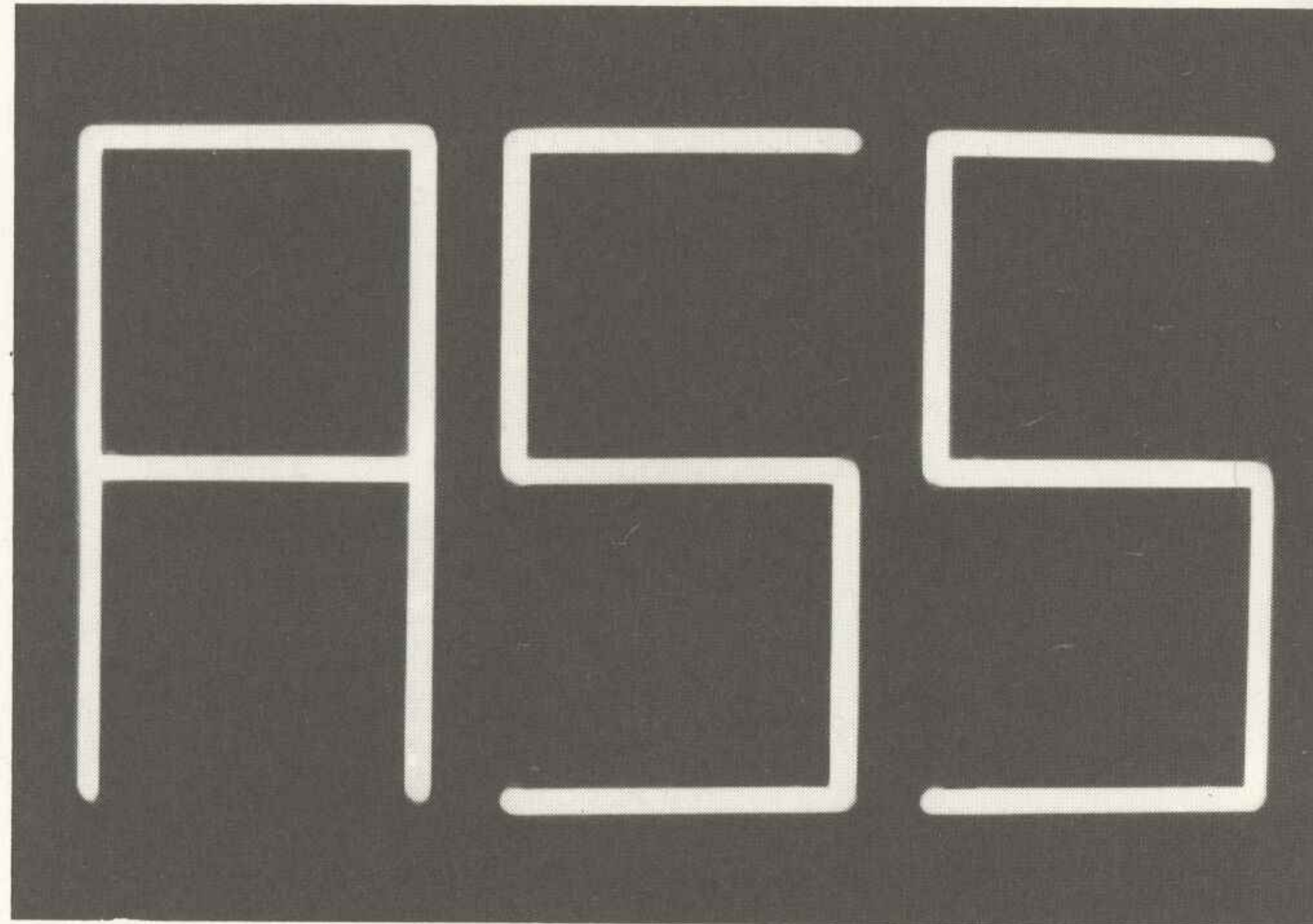
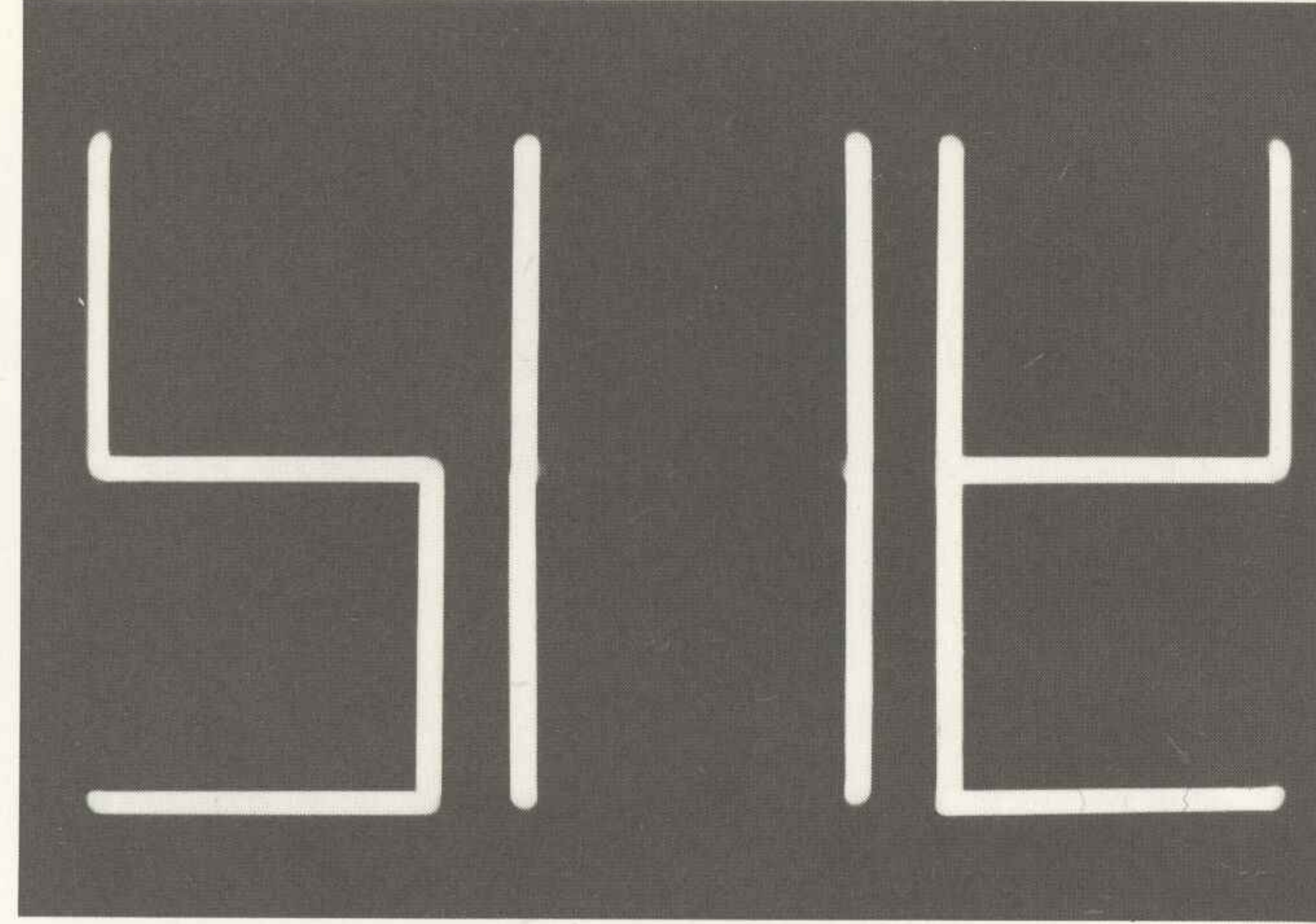
»Najlepsza część naszej pamięci jest poza nami«, mówił Proust. Prowadzone przez tych artystów poszukiwania własnej tożsamości, własnej przeszłości, własnego wyobrażenia, nie odbywa się przez »zagłębianie się« w własne wnętrza, lecz przeciwnie, rozgrywa się na powierzchni rzeczy, w anonimowości i neutralności przedmiotów zewnętrznego świata. Przeszłość, jaką oni rekonstruują – to przeszłość, która została wyobrażona – a ponadto przeszłość zbiorowa.

Przeto podmiot, który się tu pojawia, to nie tyle »ja«, ile neutralne »on«, którego sama neutralność umożliwia narrację. Mamy tu do czynienia z przeciwieństwem romantyzmu czy ekspresjonistycznej subiektywności, które znamionowały sztukę poprzedniego okresu. Ta sztuka, pragnąca być »blisko życia«, najbliższej jak można, pozostaje odseparowana od niego jakby ekranem.

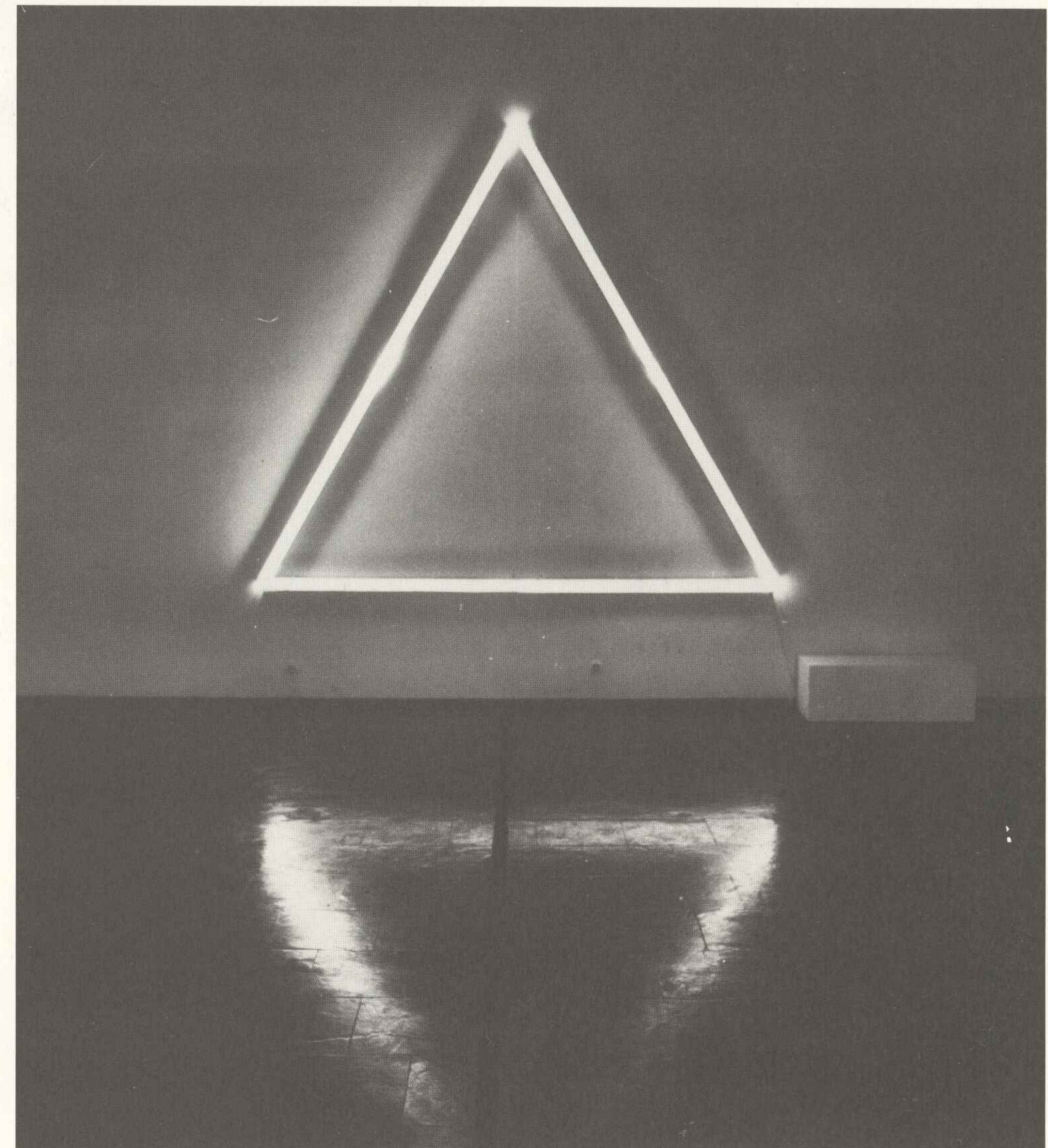
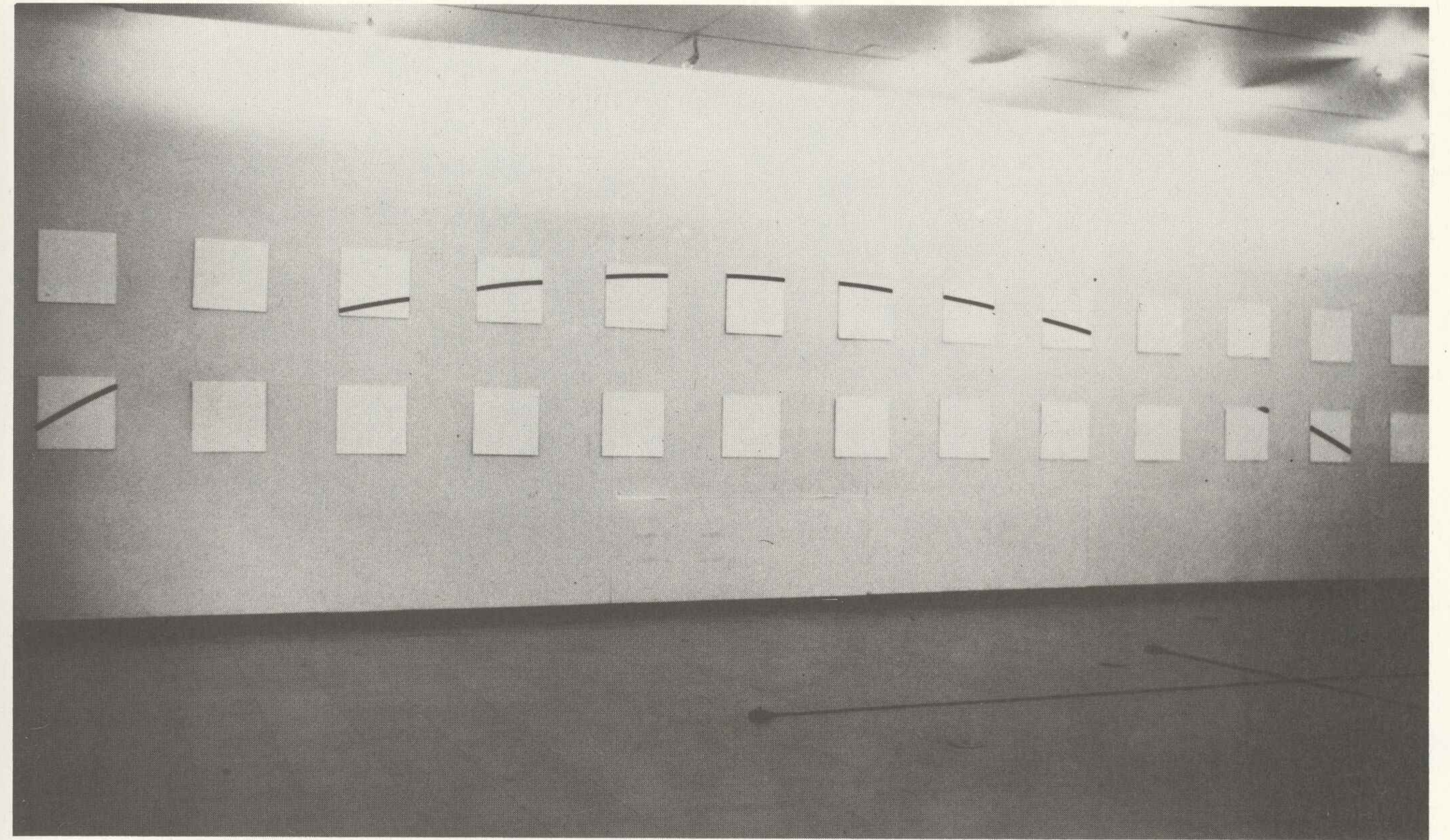
Można by powiedzieć, że jest to proces symbolizacji próbującej ustawicznie przerzucić most między sztuką a życiem, ustanowić analogiczne odpowiedniości – przez relację, która byłaby raz jeszcze relacją naturalną, nie zaś arbitralną. W procesie tym namalowane wyobrażenie, będąc nośnikiem opowieści, pragnie być jak najbardziej przejrzyste, zaś przedmiot staje się jedynie nośnikiem »znaków«, zawieszonym między kompozycją malarską a zdarzeniem, jakie artysta przeżywał. (...)

Art en France, une nouvelle génération. Paris 1972

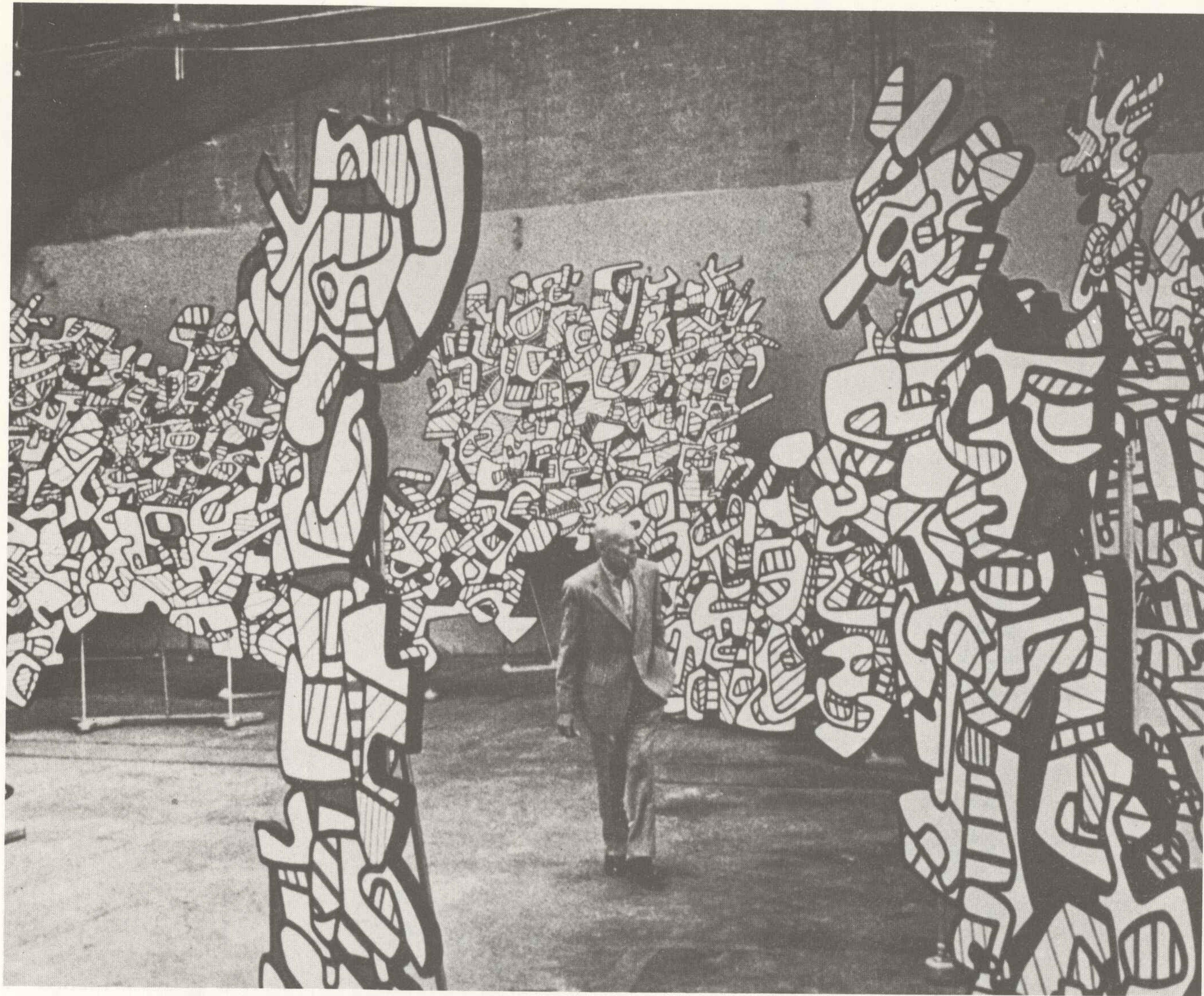
tłum. K. Bilicka



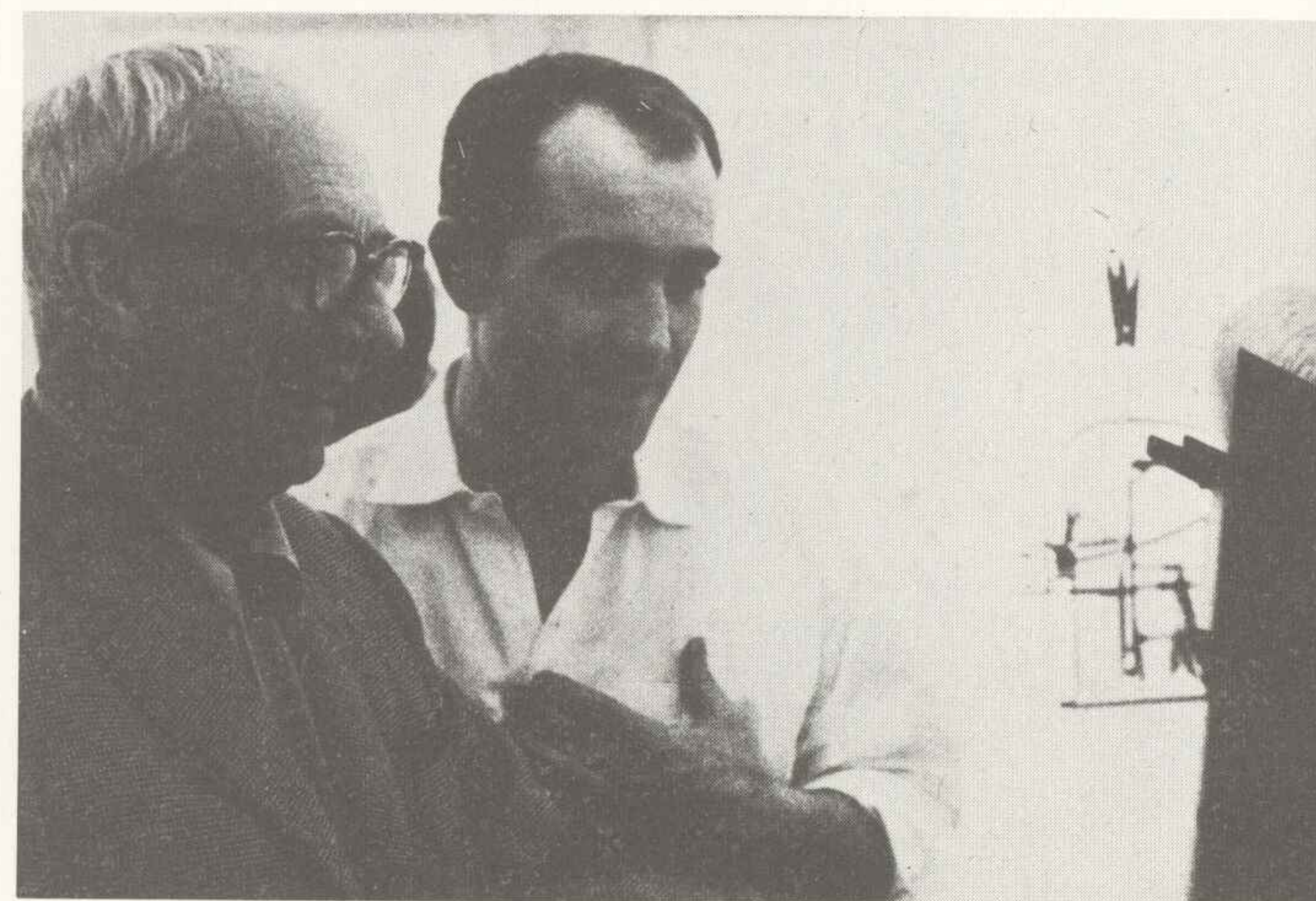
François Morellet, Geometria poetycka, 1971



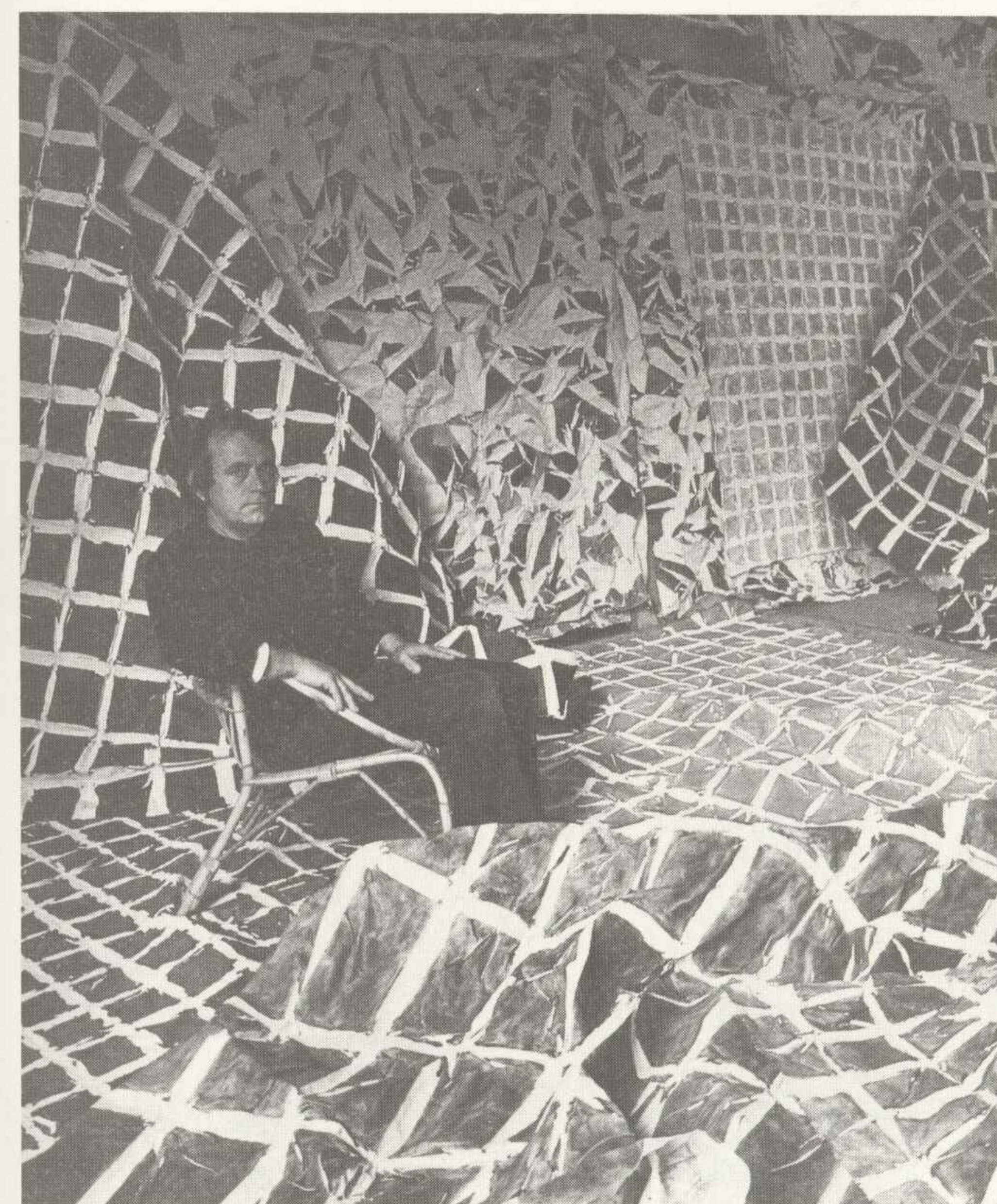
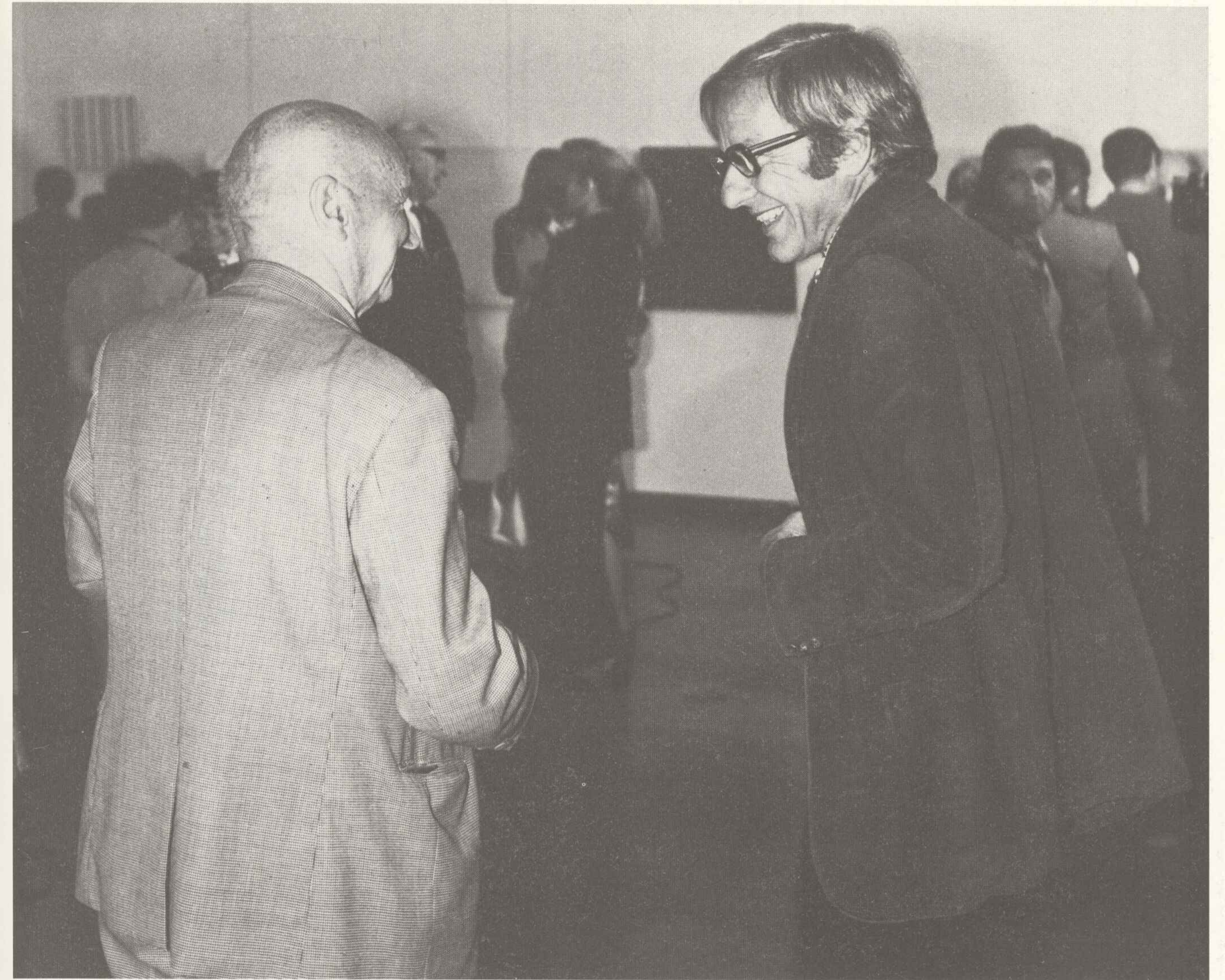
François Morellet, wystawa indywidualna, Muzeum Sztuki, Łódź, 1973



Jean Dubuffet, environnement «Coucou Bazâr»,
Pace Gallery, New York, 1973
Gérard Titus-Carmel z żoną, otwarcie wystawy
indywidualnej, Muzeum Sztuki, Łódź, 1972



Jean Arp i Jean Tinguely w Galleri Iris Clert, Paryż



Henryk Stażewski i François Morellet, otwarcie wystawy Morelleta,
Muzeum Sztuki, Łódź, 1973
Simon Hantaï



Budowa Centrum Georges Pompidou, 1972

Jerzy Toeplitz Film francuski w latach 1913, 1925, 1947 i 1972

1913

Kino nie stało się jeszcze samodzielną, siódmą sztuką, jak o tym mówił w swym »Manifeście« z 29 marca 1911 roku włoski literat i dziennikarz, Riciotto Canudo, piszący po francusku, ale przestało już być wyłącznie jarmarczną rozrywką. Małe salki na przedmieściach, gdzie wyświetlano króciutkie kilkuminutowe filmiki, przeobraziły się we wspaniałe teatry na bulwarach. Tu pokazywano przy akompaniamencie wyborowej orkiestry komedie i dramaty, których wyświetlanie trwało nierzadko dwie godziny. W 1913 roku triumfy święcił »Germinal« reżyserii Alberto Capellaniego – adaptacja powieści Zoli. Prasa chwaliła mistrzowskie obrazy kopalni i fabryk, a aktorzy starali się oddać wiernie codzienne troski zwykłych ludzi na rzeczystym, nie zaś sztucznym, dekoracyjnym tle.

»Germinal« apelował do gustów bardziej wybrednej publiczności, ale wszelkie rekordy powodzenia pobił »Fantomas« reżyserii Louis Feuillade'a. I tu producenci szukali natchnienia w literaturze, tylko nie na wyżynach dostojnego pisarstwa, a w tanich tomikach sprzedawanych w masowych nakładach. Pierre Souvestre i Marcel Allain opisali w trzydziestu dwóch częściach, każda w ilości sześciuset tysięcy egzemplarzy, dzieje bandyty i anarchisty walczącego z niesprawiedliwością istniejącego społecznego porządku. Występujący w masce Fantomas stał się z dnia na dzień idolem młodzieży.

Zachwycali się Fantomasem nie tylko prostaczkowie, ale także awangardowi pisarze. Guillaume Apollinaire pisał o pierwowzorze literackim filmu, że opisy w nim są zawsze zgodne z rzeczywistością i w przyszłości stanowią będą prawdziwą kopalnię nieocenionych dokumentów. Cocteau mówił o absurdalnym i wspaniałym liryzmie Fantomasa. Apollinaire i Max Jacob zakładają Stowarzyszenie Przyjaciół Fantomasa (*Société des amis de Fantomas – S.A.F.*).

Ostatni z pionierów, a zarazem poetów jarmarcznego kina – Georges Méliès, twórca pierwszych filmów z gatunku tak modnej dziś science fiction, jak »Podróż na księżyc« z 1902 roku, realizuje w 1913 roku swój łabędzi ekranowy śpiew – »Podróż rodziny Bourrichon«. Jest to wolna przeróbka znanego wodewilu Labiche'a »Podróż rodziny Perrichon«. Ten końcowy akcent twórczości pierwszego maga ekranu zabrzmi ponownie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych u René Claira, mistrza filmowego wodewilu w »Kapeluszu słomkowym«, »Dwojgu nieśmiałył« i »Milionie«.

Kończy się rok 1913, ostatni rok starej Europy, cesarzy i królów oraz wielkich imperiów, na które wojna wyda wkrótce wyrok śmierci. Kino w ciągu kilkunastu pierwszych lat swego istnienia zrobiło zawrotną karierę. Już nie setki i nie tysiące, lecz miliony widzów odwiedza ciemne sale, by podziwiać ruchome obrazy. Nie tylko podziwiać, ale wzruszać się, przeżywać losy ukazujących się na ekranie bohaterów. Zawrotną karierę zrobiło kino francuskie. Paryż jest światową metropolią filmową i stąd co tygodnia płyną potoki taśmy do

wszystkich krajów świata. Nie istnieje konkurencja, która mogłaby się przeciwstawić potędze francuskich filmowych przemysłowców. Kogut, znak firmowy wytwórni Pathé, jest symbolem niepodważalnej supremacji francuskiej kinematografii.

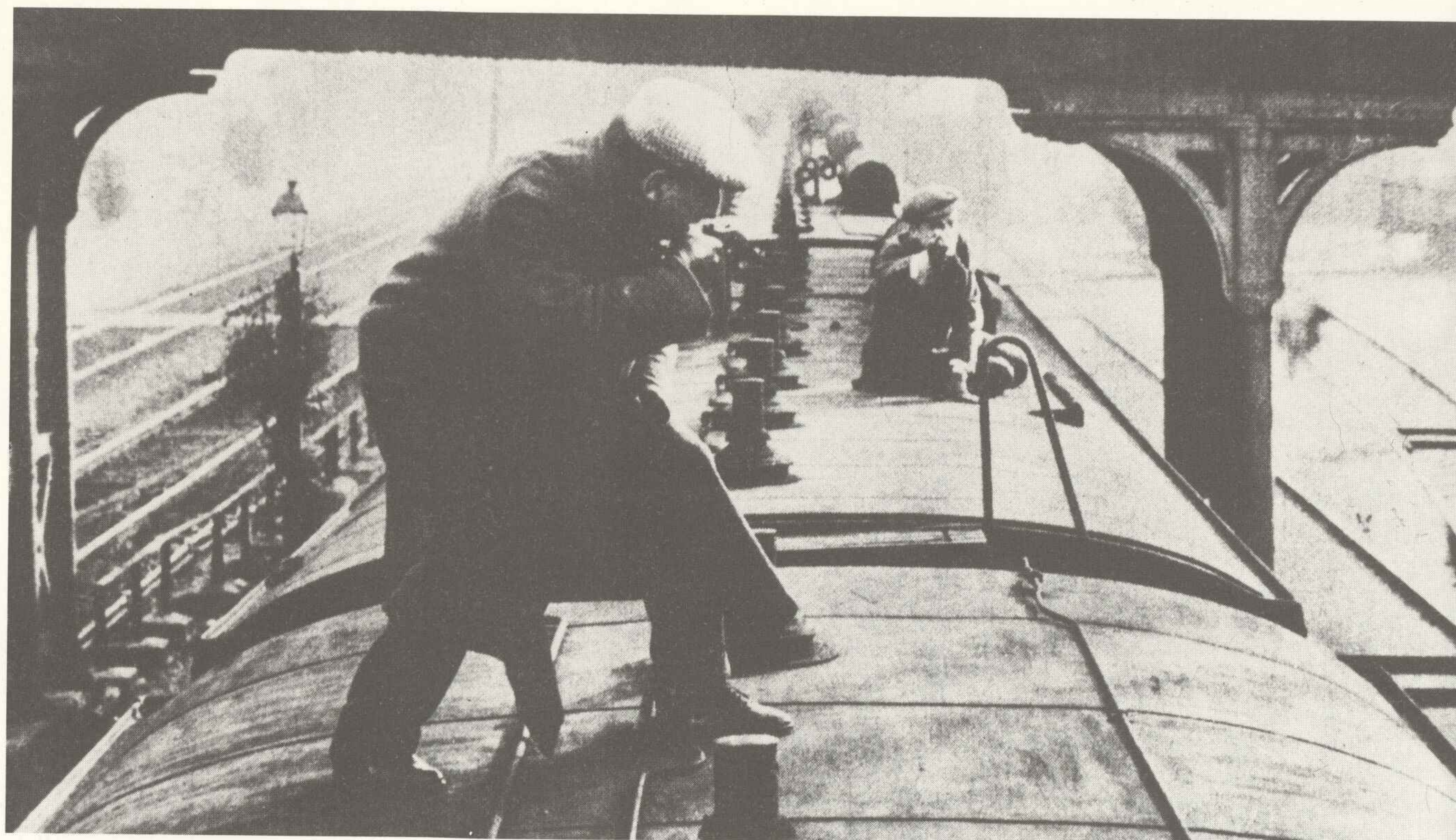
I jeszcze raz, jako post-scriptum – Guillaume Apollinaire. W recenzji z książki Eugène Monfort *Montmartre et les boulevards* pisał: – »Przyjemność, jaką mają niektórzy z nas patrząc na sceny kinematograficzne nie da się porównać z poetycką radością, jaką odczuwać będą nasze wnuki, oglądając te same sceny, zakładając oczywiście, że filmy dochowają się do tego czasu.«

1925

O czym mówiono w kręgach paryskiej awangardy na początku 1925 roku? Najczęściej o wydarzeniu, które wprowadziło do grona uznanych sztuk wspaniałego intruza, jakim był film René Claira »Antrakt«, wyświetlany w przerwach między występami szwedzkiego baletu Rolfa de Maré w *Théâtre des Champs Elysées* od września 1924 roku. Ostatni pokaz odbył się w noc sylwestrową. Dziś wspomina się najczęściej jednego tylko autora słynnego »Antraktu«, Claira, ale w rzeczywistości inicjatorem całej imprezy, twórcą pomysłu i szkicu scenariusza napisanego na kartce papieru z firmą *Maxim's* w nagłówku, był Francis Picabia. To on zobaczył w wyobraźni wielbłąda zaprzęgniętego do pogrzebowego karawanu i postaci znikające, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. A Clair wyczarował i wzbogacił wizję Picabii.

Widzowie zobaczyli w groteskowej, fantastycznej krótkometrażówce znane w bohemie postaci, jak Marcel Duchamp, Man Ray czy Francis Picabia. Specjalną muzykę skomponował, co było rzadkością w owych czasach, Eric Satie. Picabia widział w »Antrakcie« niepojętą pragnienie wybuchnięcia śmiechem, a śmiech – twierdził – – myślenie i praca mają ten sam walor i są dla siebie niezbędne. Clair pragnął dać nową wartość ruchomym obrazom. Zamierzenia obu twórców ukoronowane zostały pełnym sukcesem.

René Clair, teraz uznany i znany, znalazł mecenasa – Rolfa de Maré, który finansuje pełnometrażowy film »Cudowna podróż« (*Le voyage imaginaire*) o ulubionym temacie twórcy – jak marzenie zastępuje rzeczywistość. Twórca »Antraktu« porzuca awangardę dla filmu fabularnego z udziałem aktorów. Jego starszy o dwa lata brat – Henri Chomette jest przeciwnikiem kompromisów i »pożyczek« z literatury i teatru. Jest apostołem czystego kina. Taki właśnie tytuł, *Le cinéma pur* nosi jego etiuda z 1925 roku, reprezentująca teoretyczne założenia twórcy. Chomette mówi: »Dzięki rytmowi film może stać się nową potęgą. Porzucając logikę faktów i realność przedmiotów, film stworzy suitę niemych wizji, uprzednio niewyobrażalnych, a osiągniętych dzięki unii obiektywu i ruchomej taśmy.« W tym samym niemal czasie Fernand Léger ogłasza swój manifest nowego realizmu, pisząc, że film uwolniony od balastu scenariusza stać się może



»Fantomas« Louis Feuillade, ok. 1913
Scena egzekucji w filmie francuskim, ok. 1898

»Masakra w nocy św. Bartłomieja«, ok. 1910

gigantycznym mikroskopem pokazującym rzeczy nigdy dotąd nie widziane i nierozumiane. Zobaczyć to można w »Baletcie mechanicznym«.

Malarze i poeci zachwycają się filmową awangardą. Krytycy piszą o niej z uznaniem, czasem z zachwytem, i nie tylko w specjalistycznych pismach, także i w codziennej prasie. Ale dla kinowych widzów, dla milionów odwiedzających codziennie sale trzeba szykować inną, łatwiejszą do spożycia strawę. Twórcy, którzy na początku lat dwudziestych reprezentowali estetyzujący filmowy impresjonizm, ponieśli klęskę w konfrontacji z publicznością. Teraz próbują pogodzić artystyczne ambicje z komercyjnymi wymaganiami. Jean Epstein po wzlotach »Wiernego serca« (*Le coeur fidèle*) tworzy melodramatyczne, słabe filmy »Afisz« (*L'affiche*) i »Podwójna miłość« (*Le double amour*). Ale o dziwo, w awanturycznym serialu »Przygody Roberta Macaire« (*Les aventures de Robert Macaire*) pokazuje reżyserską klasę. Filozof i poeta, mistrz szkoły filmowych impresjonistów, Marcel L'Herbier po klęsce »Nieludzkiej« (*L'Inhumaine*) odnosi sukces w adaptacji utworu Pirandella, »Zmarły Mateusz Pascal« (*Feu Mathias Pascal*). Jest w tym filmie werwa i ironiczne, z przymrużeniem oka, spojrzenie na nieprawdopodobną opowieść. Świetną kreacją bohatera tworzy znakomity rosyjski aktor Iwan Mozzuchin. Dekorator i współpracownik L'Herbiera, Brazylijczyk Alberto Cavalcanti, debiutuje jako reżyser w filmie »Pociąg bez oczu« (*Le train sans yeux*) według pomysłu zmarłego w 1924 roku Louis Delluca.

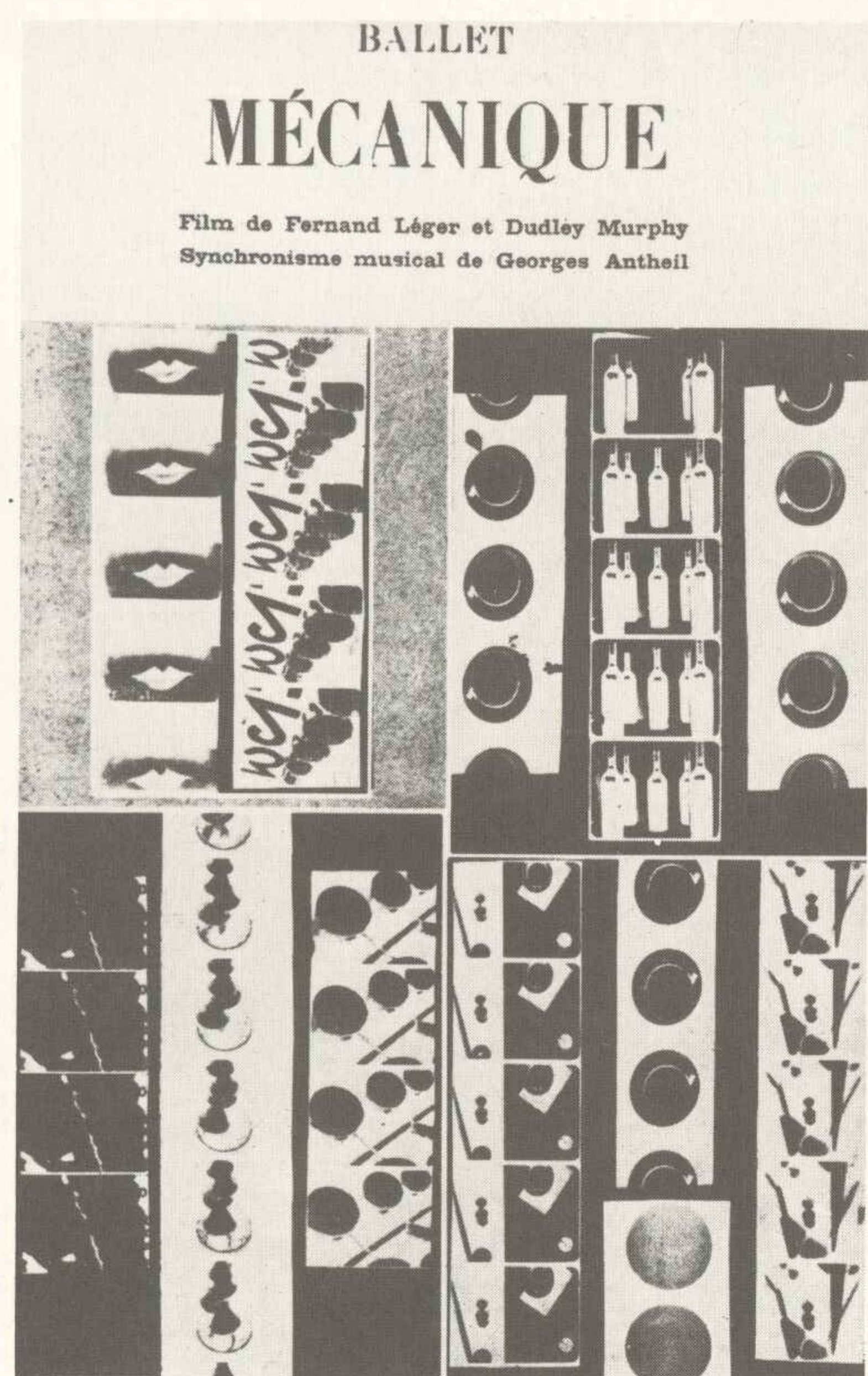
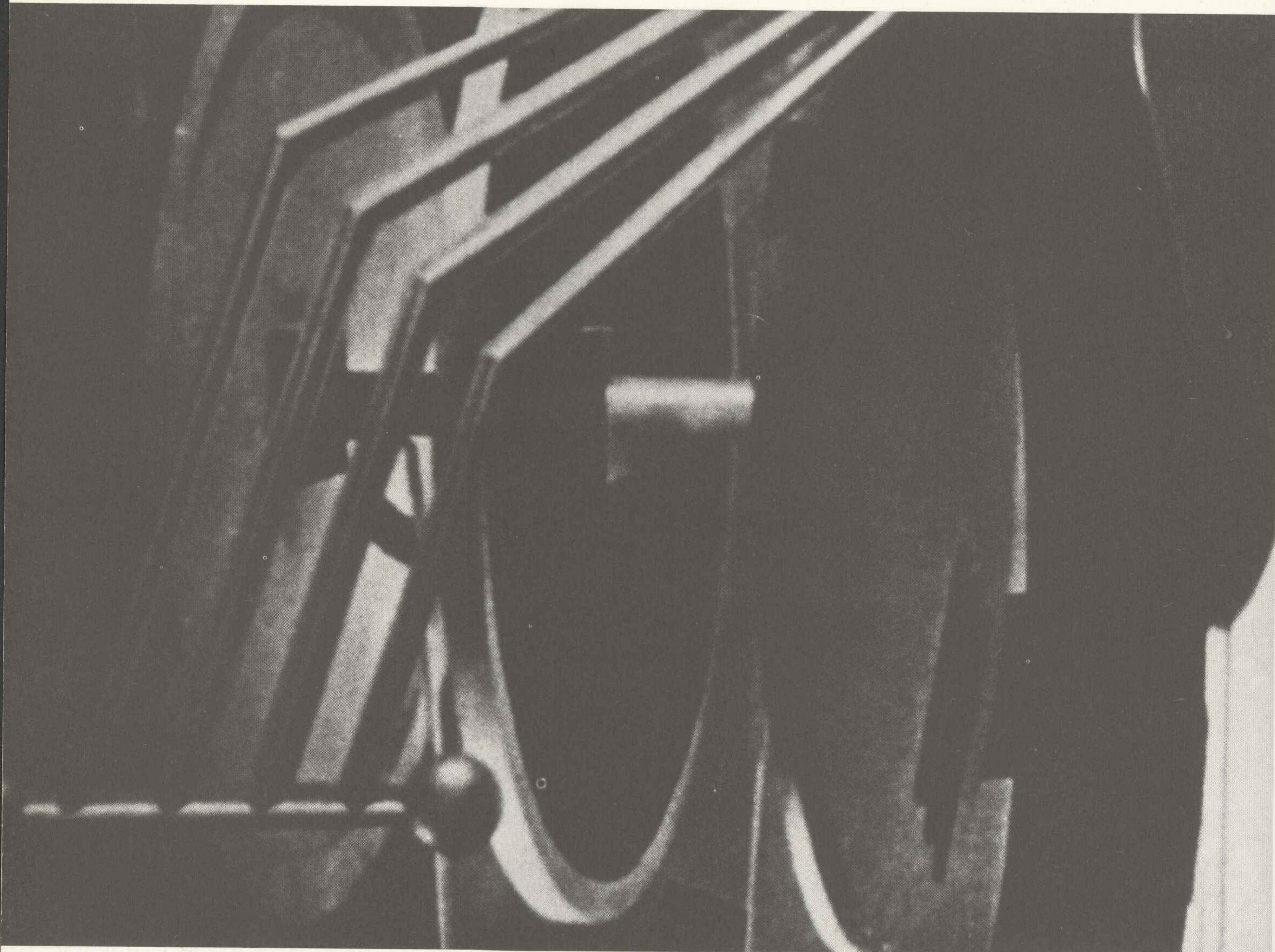
Belg Jacques Feyder nie należał nigdy do grupy filmowych impresjonistów spod znaku Delluca, ale liczył się jako reżyser o artystycznych ambicjach i dobrym warsztacie. W październiku 1925 roku odbył się pierwszy pokaz jego filmu p.t. »Obraz« (*L'image*) zrealizowany według oryginalnego scenariusza Jules Romain's'a. W opowieści o czterech nieznanym sobie wzajemnie mężczyznach, zakochanych w kobiecie, której fotografię zobaczyli w Paryżu, znaleźć można wyraz refleksji filozoficznych pisarza o przeznaczeniu i o niewymierności ludzkich losów. Pięknie sfotografowany pejzaż węgierskiej puszczy, różnobarwne wirażowane dla oddania nastrojów sekwencje i skrypek, który improwizował zamiast orkiestry muzykę podczas projekcji – oto zalety »Obrazu«, przyjętego przychylnie przez krytykę, a odrzuconego przez publiczność.

Kina wypełniały się, kiedy wyświetlano w nich seriale, filmy składające się z kilku lub kilkunastu części wchodzących kolejno na ekran. 26 lutego 1925 roku umarł mistrz serialu, twórca »Fantomasa«, »Judexa« i »Wampirów« – Louis Feuillade. Jego ostatni film »Stygmat« (*Le stigmat*) ukazał się już po śmierci reżysera. Godnym następcą Feuillade'a był najstarszy z czynnych we Francji realizatorów – Henri Fescourt. Sukcesem kasowym, a co ważniejsze – artystycznym cieszyła się jego nowa wersja nieśmiertelnych, ciągle powracających w kinowym repertuarze »Nędzników«. W czterech częściach Fescourt przekazał z ogromną skrupulatnością, niemal stroną po stronie, tekst Victora Hugo. »Film jest dla mnie – mówił reżyser – sztuką narracji i wszystkie środki wyrazowe muszą być jej podporządkowane. Akcję przenosić musi z kart powieści na ekran – filmowy obraz«. Napisy wyjaśniające zostały zredukowane w »Nędznikach« do minimum.

Od awangardowych prób w rodzaju »Czystego kina«, czy »Baletu mechanicznego« Légera z roku 1924, do serialu »Nędzników« – bogata i różnorodna była panorama francuskich filmów, jakie można było oglądać w roku 1925.

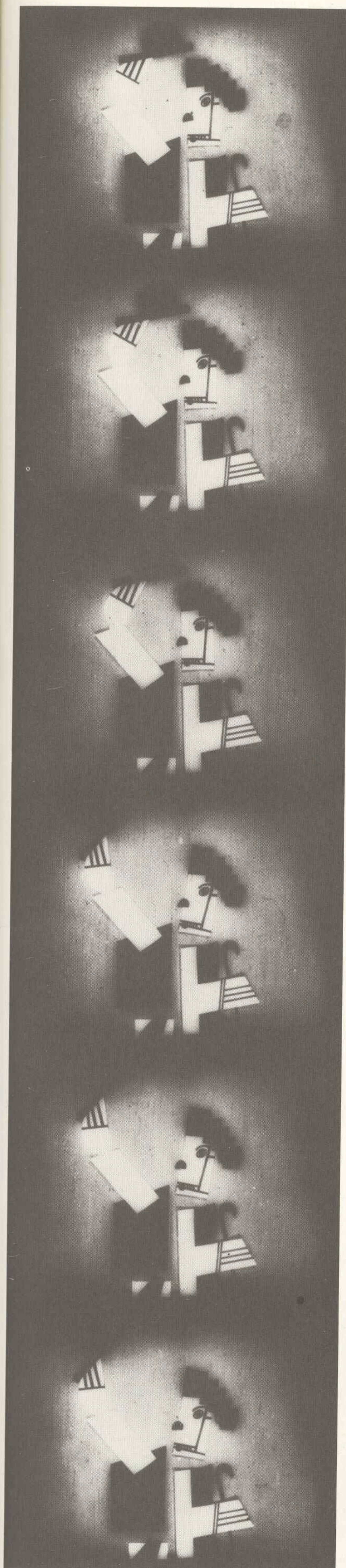


Kadry z filmu »Roue«, Abel Gance, 1921-1924



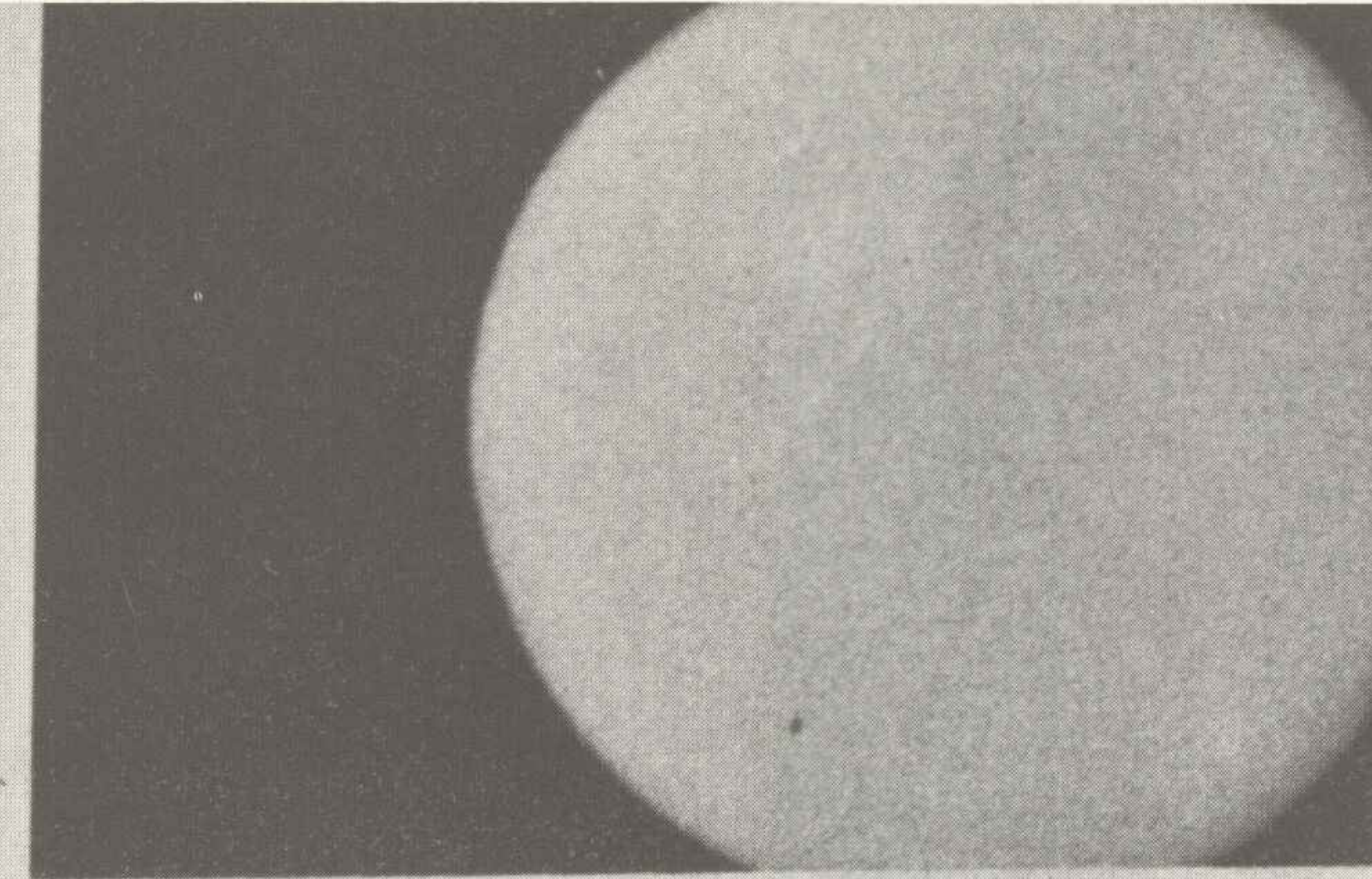
»Nieludzka«, Marcel L'Herbier, scen. Fernand Léger, 1924
Fernand Léger, proj. plakatu filmu »Nieludzka«, 1923

Anons filmu »Balet mechaniczny«, 1924



Kadry z filmu »Balet mechaniczny« Fernand Léger, 1924

Kadry z filmu »Le retour a la raison«, Man Ray, 1923



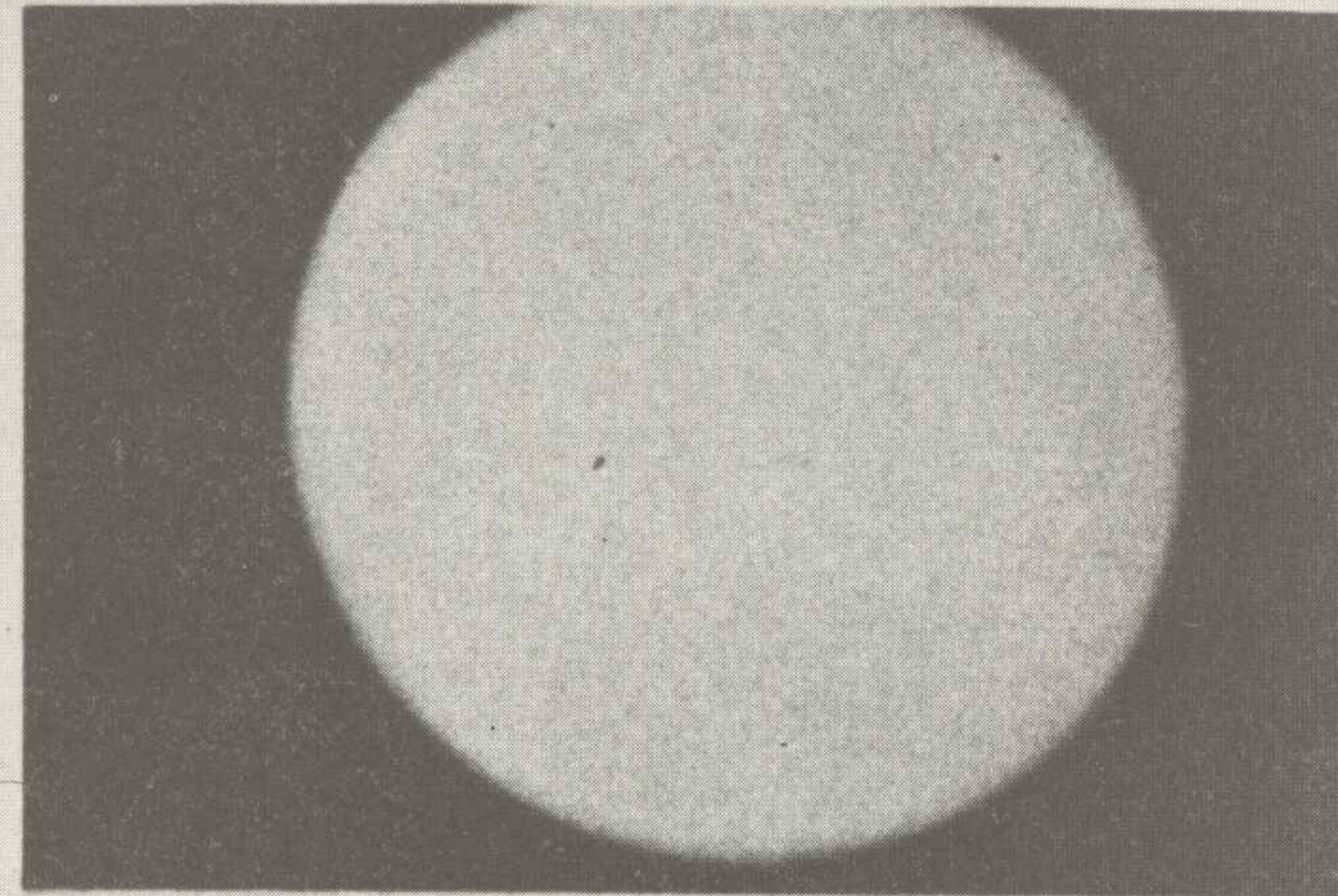
249



253



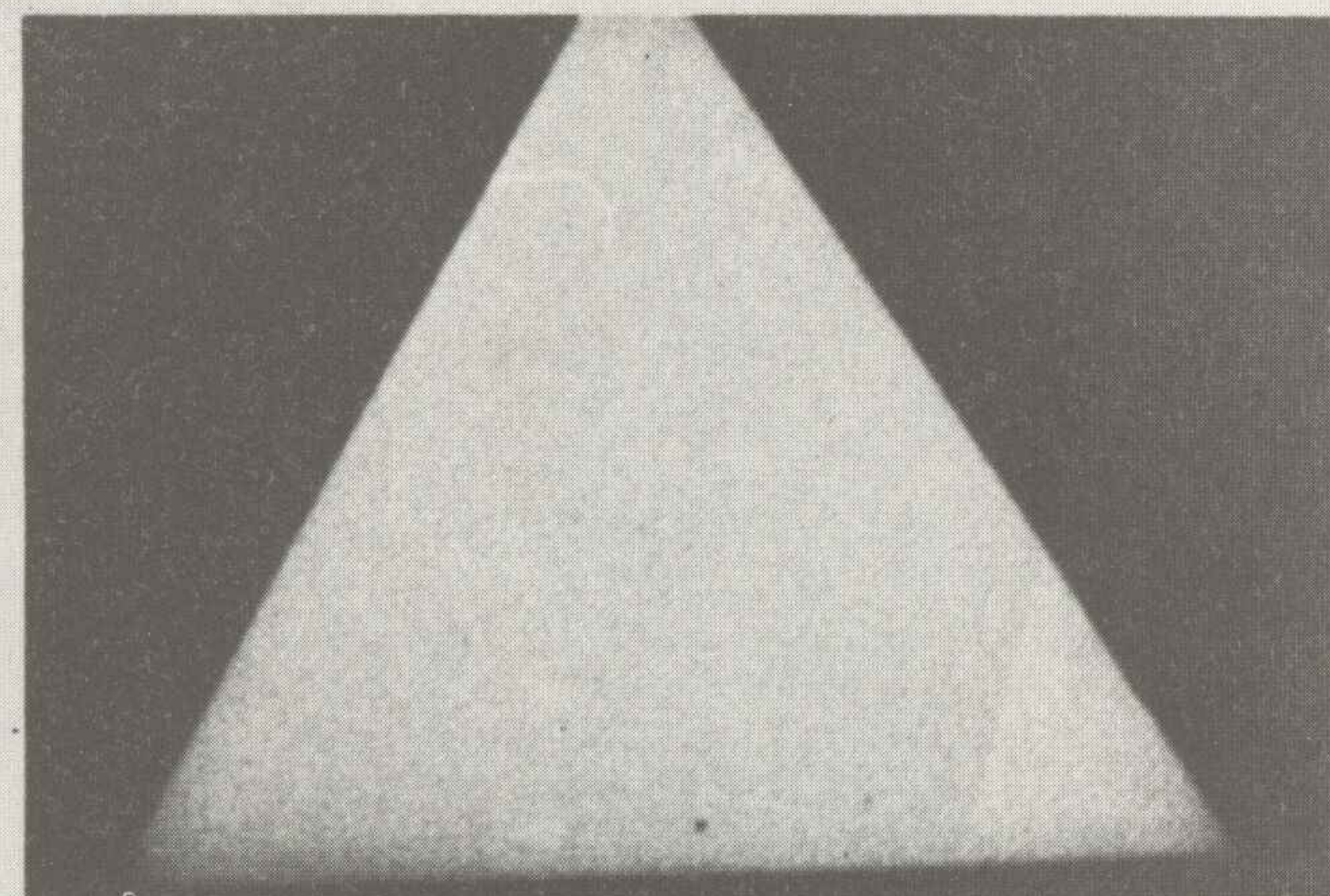
250



254



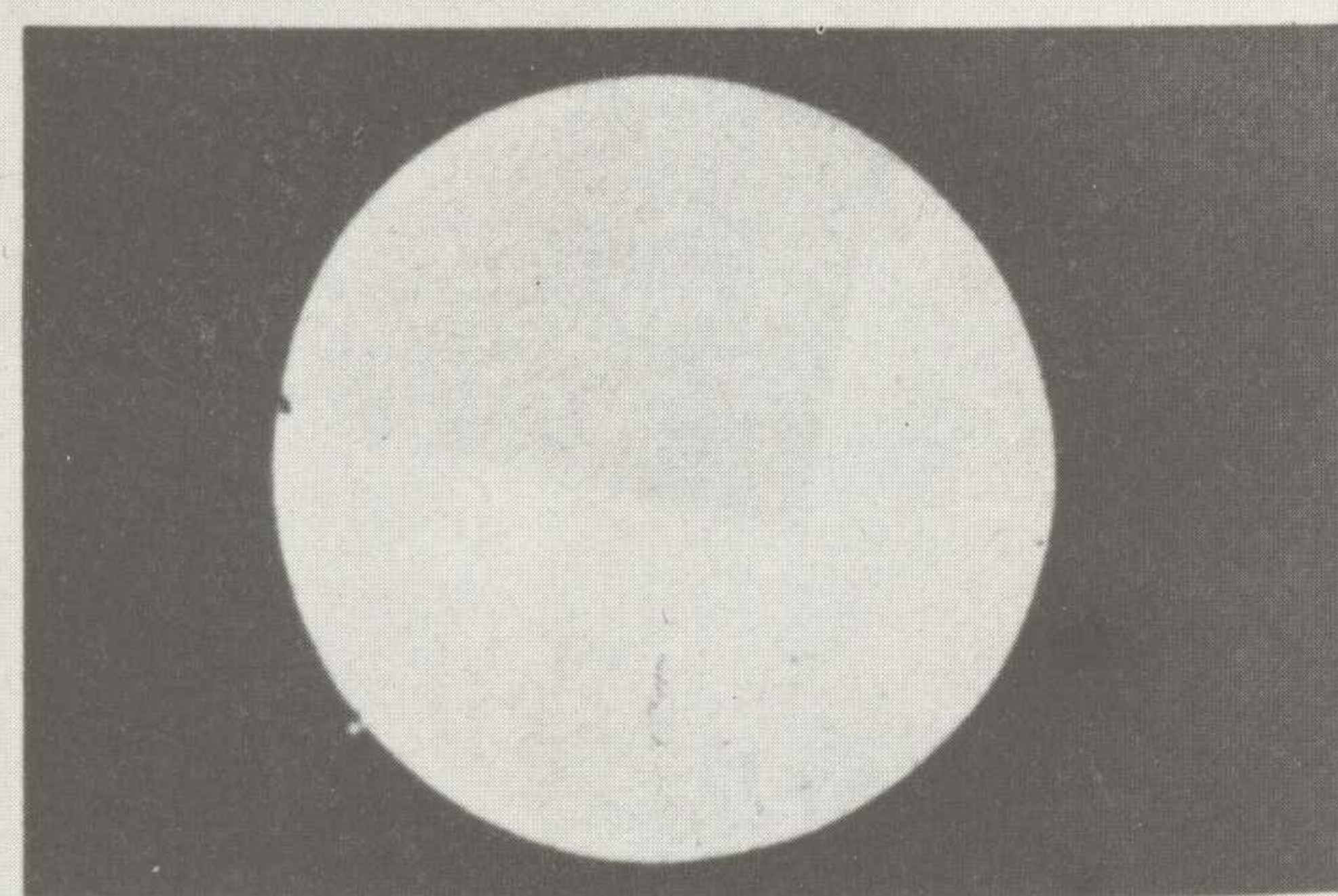
251



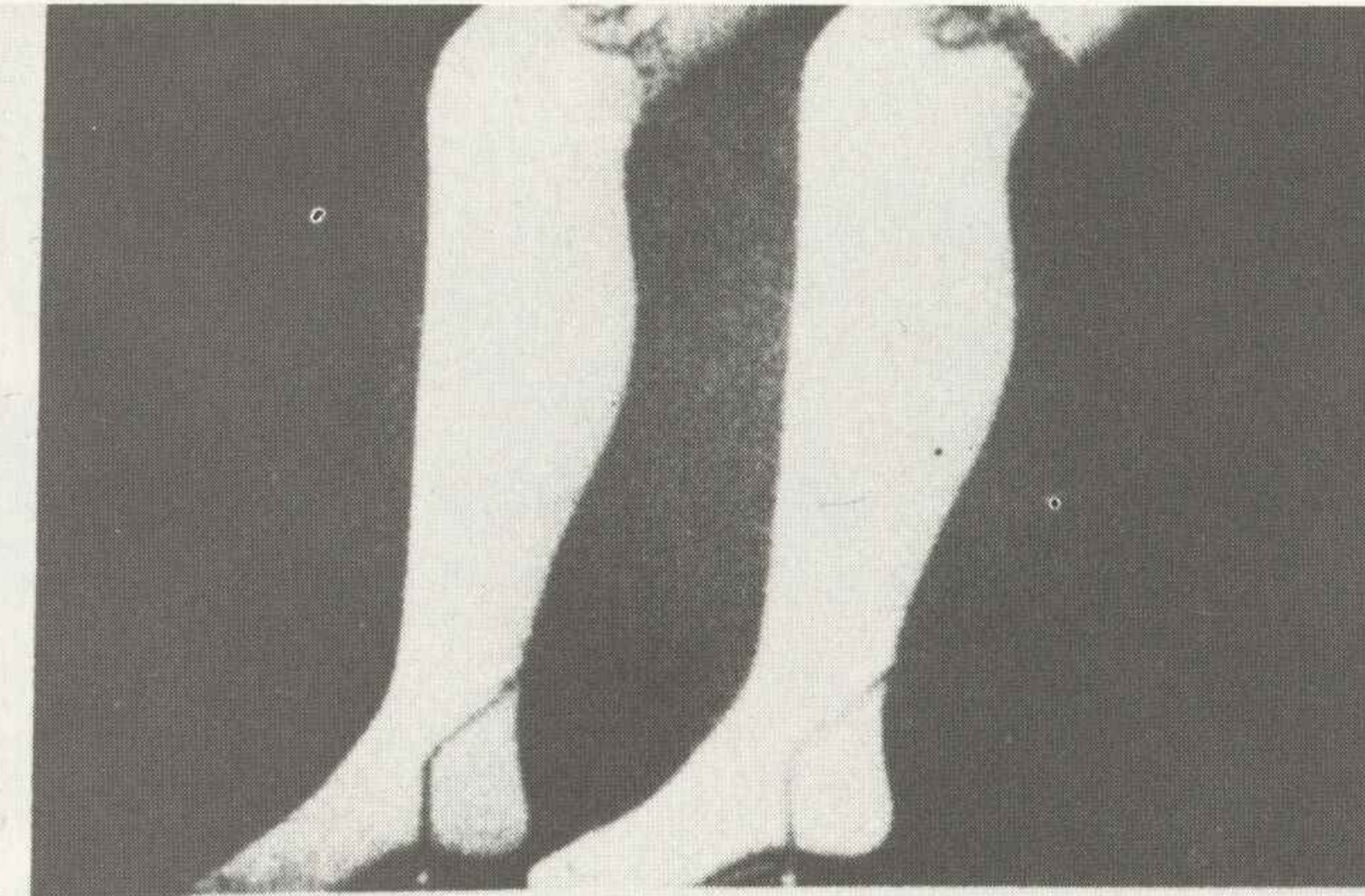
255



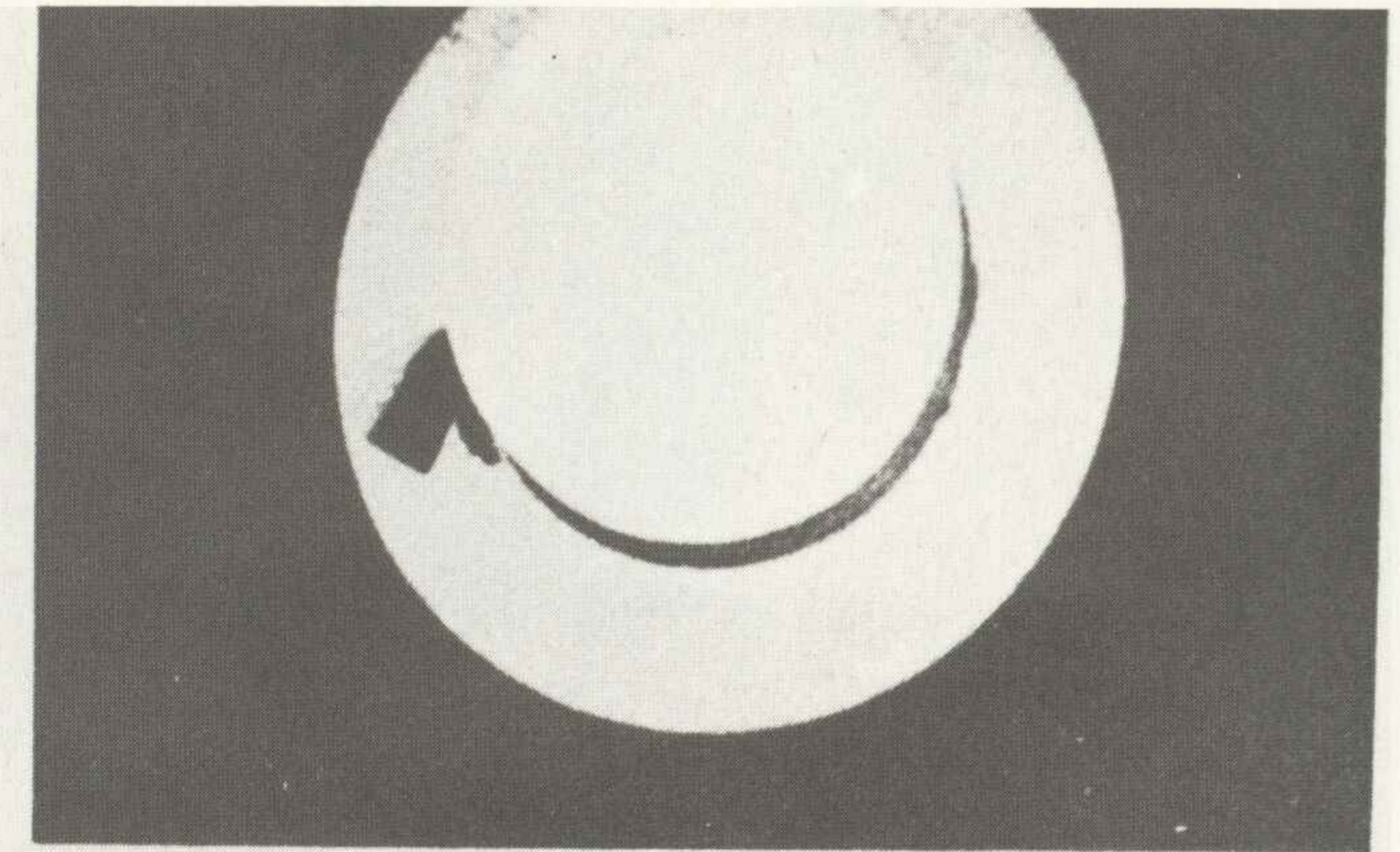
252



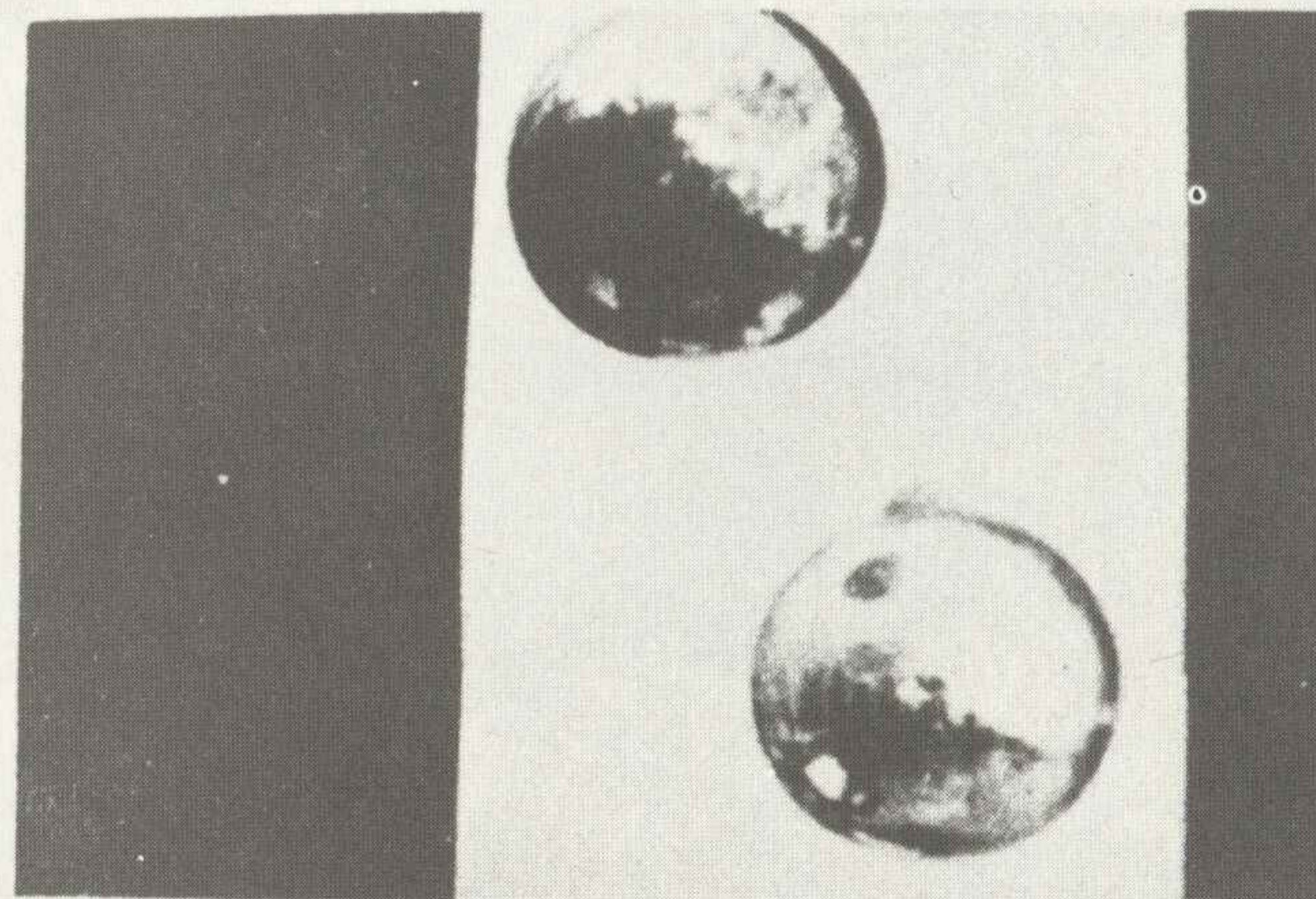
256



289



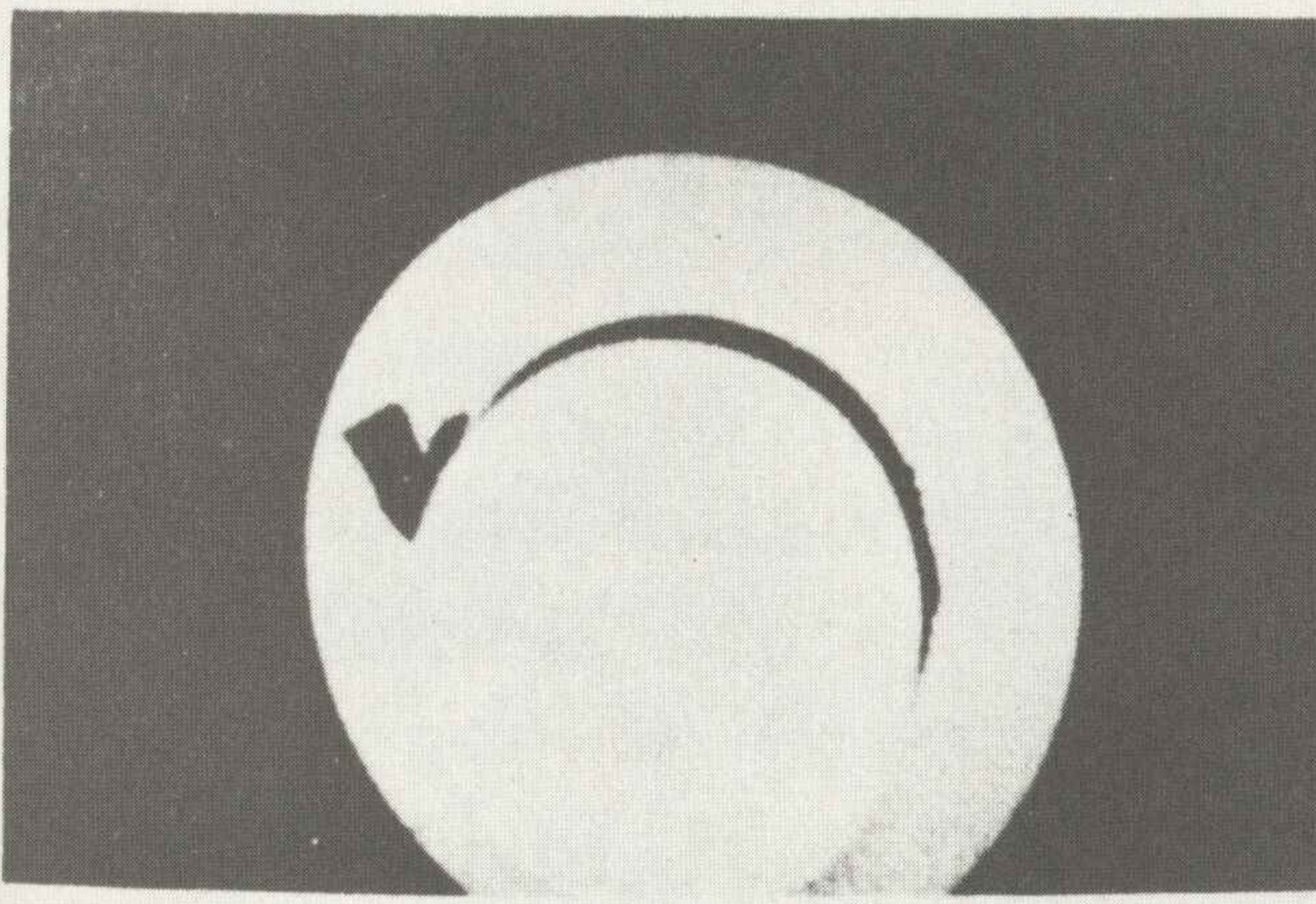
293



290



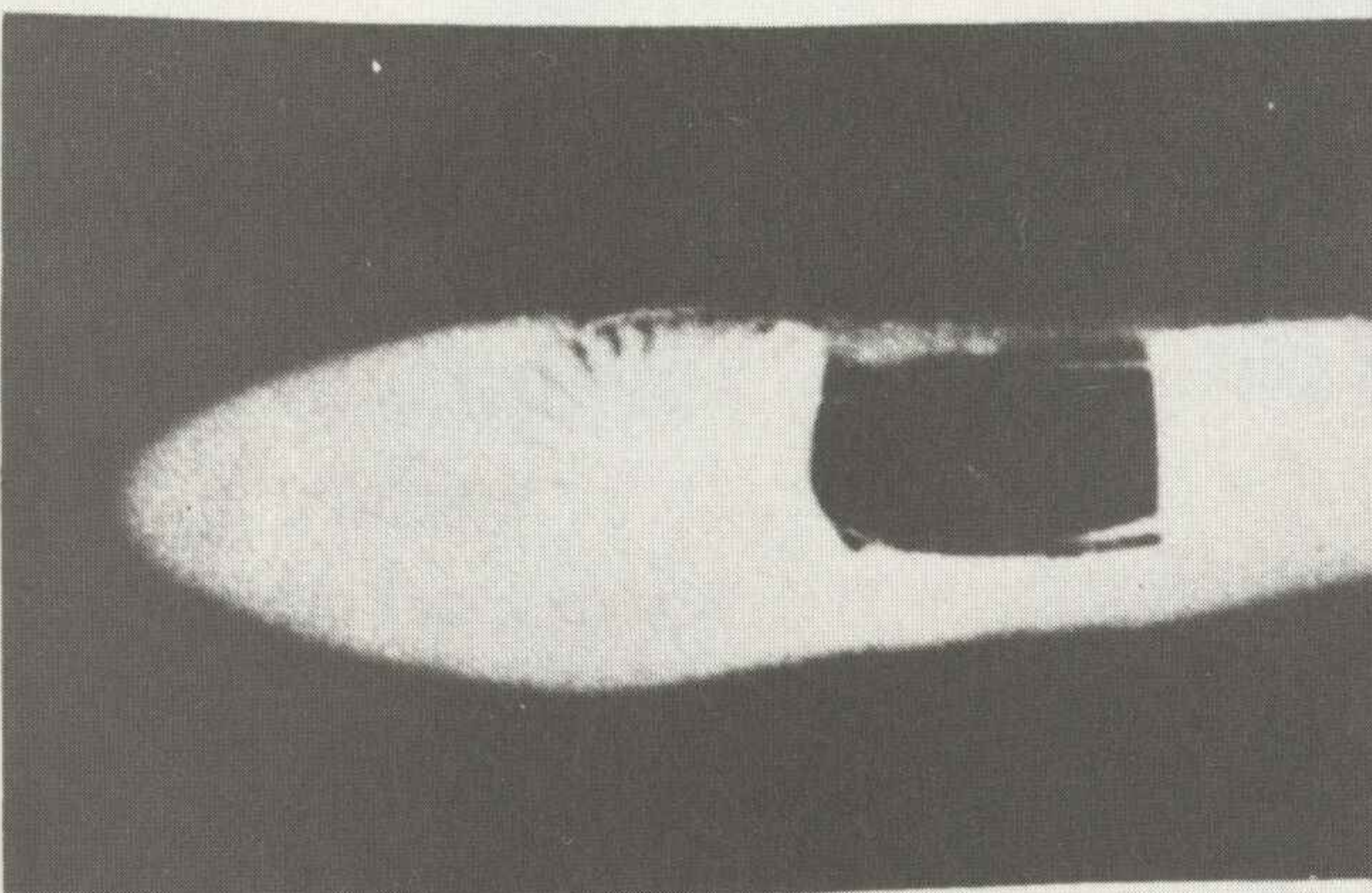
294



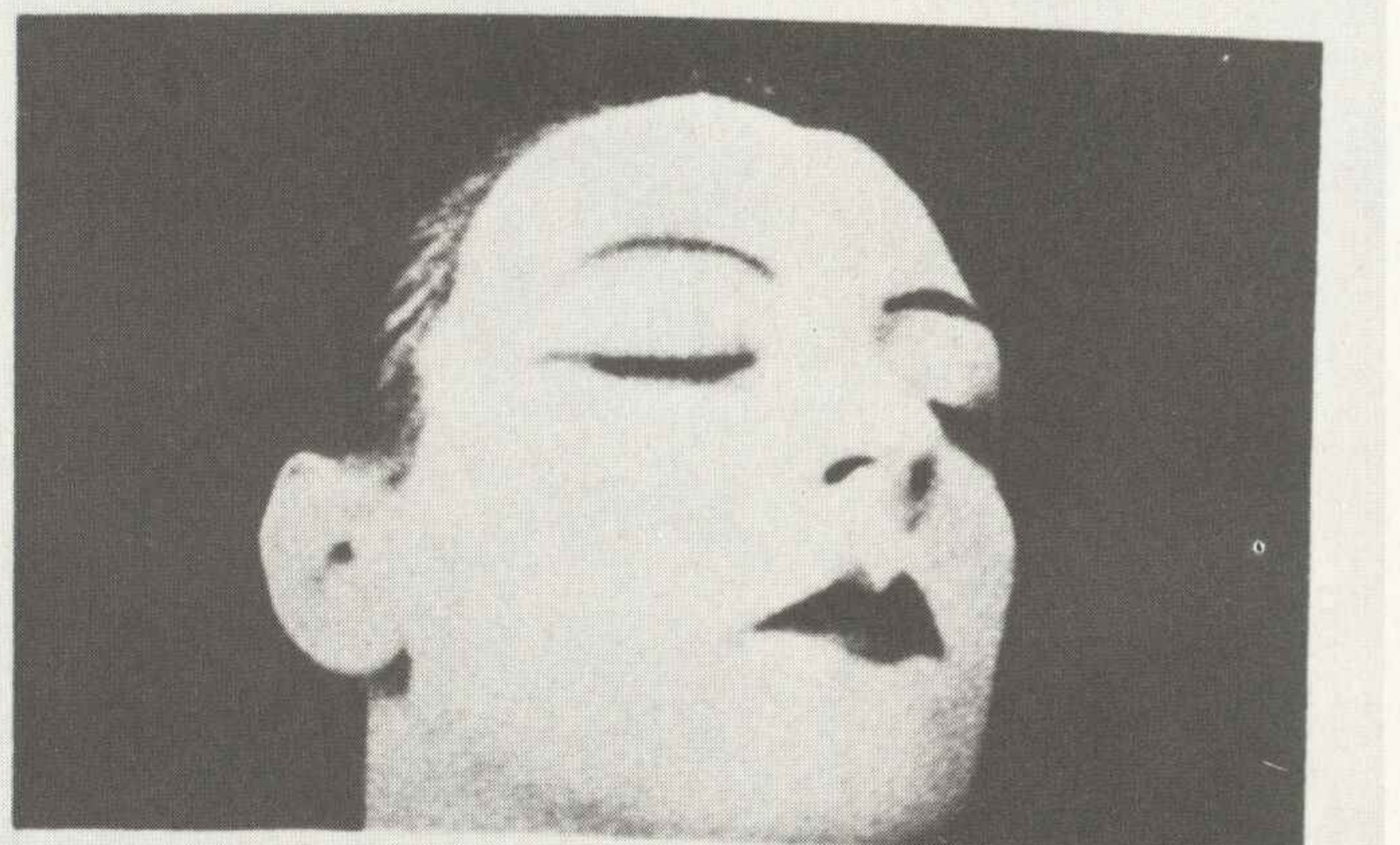
291



295

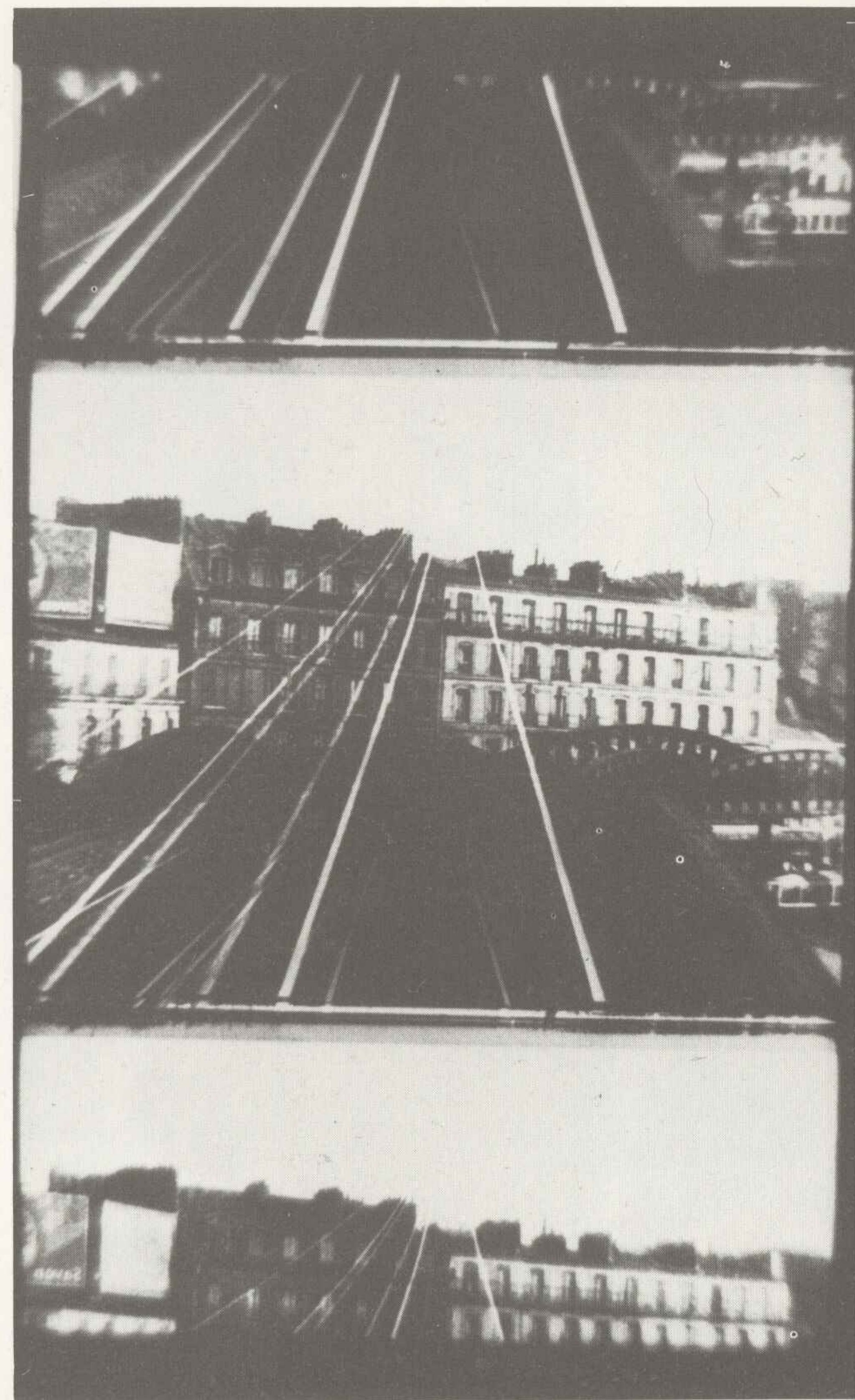


292

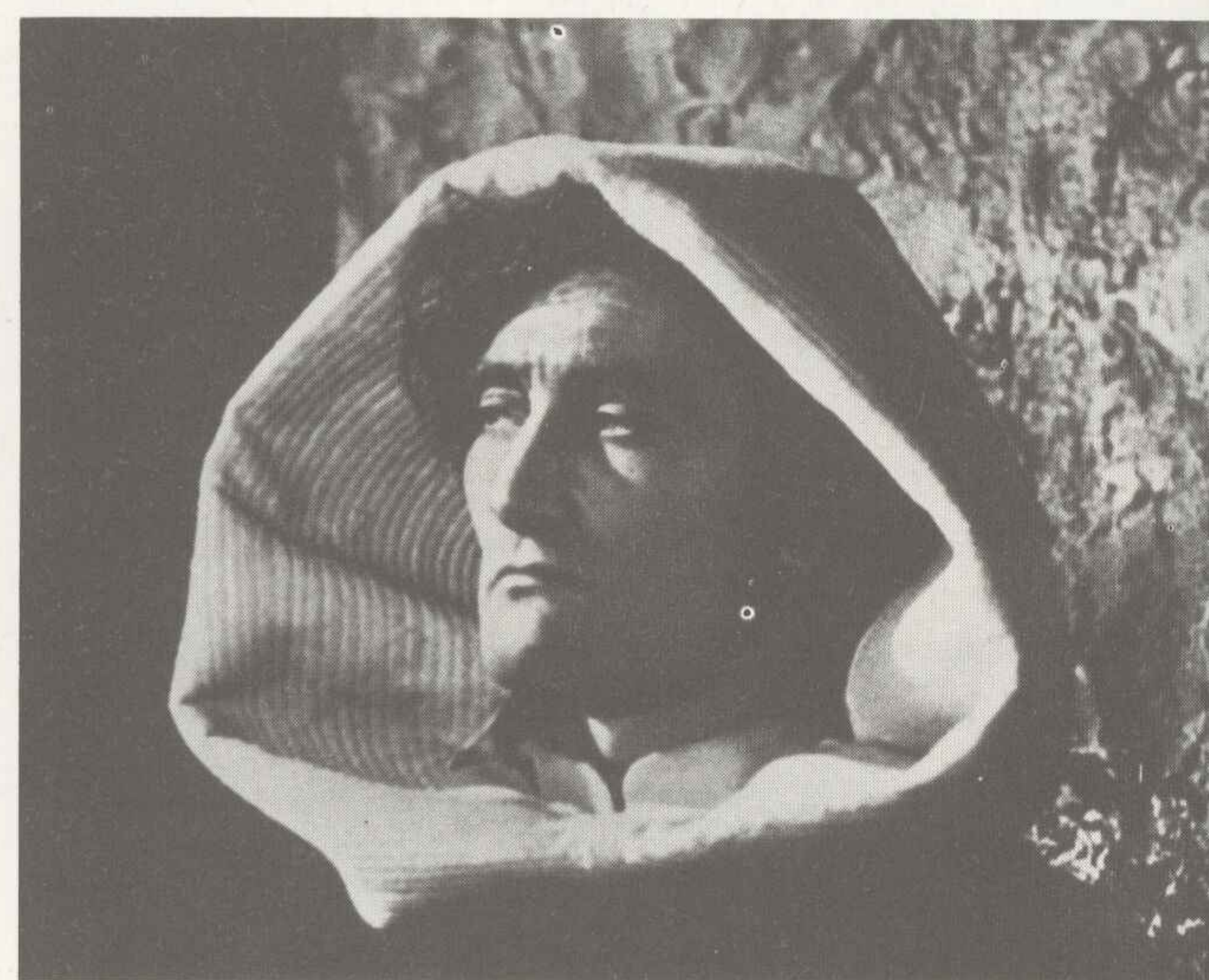


296

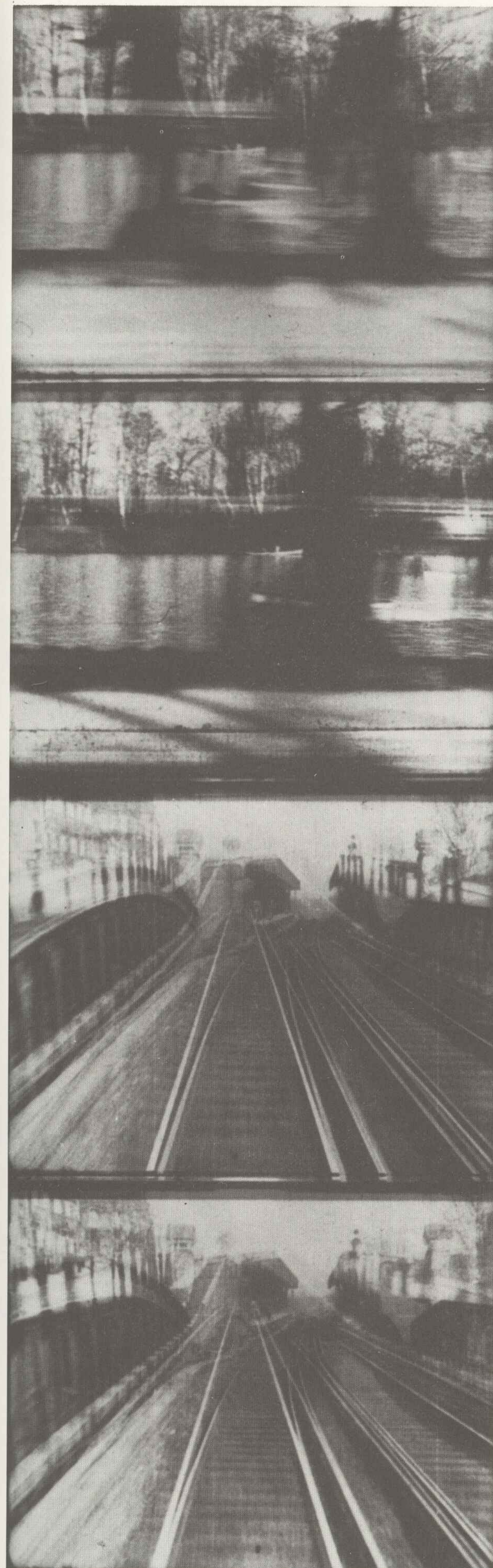
Film



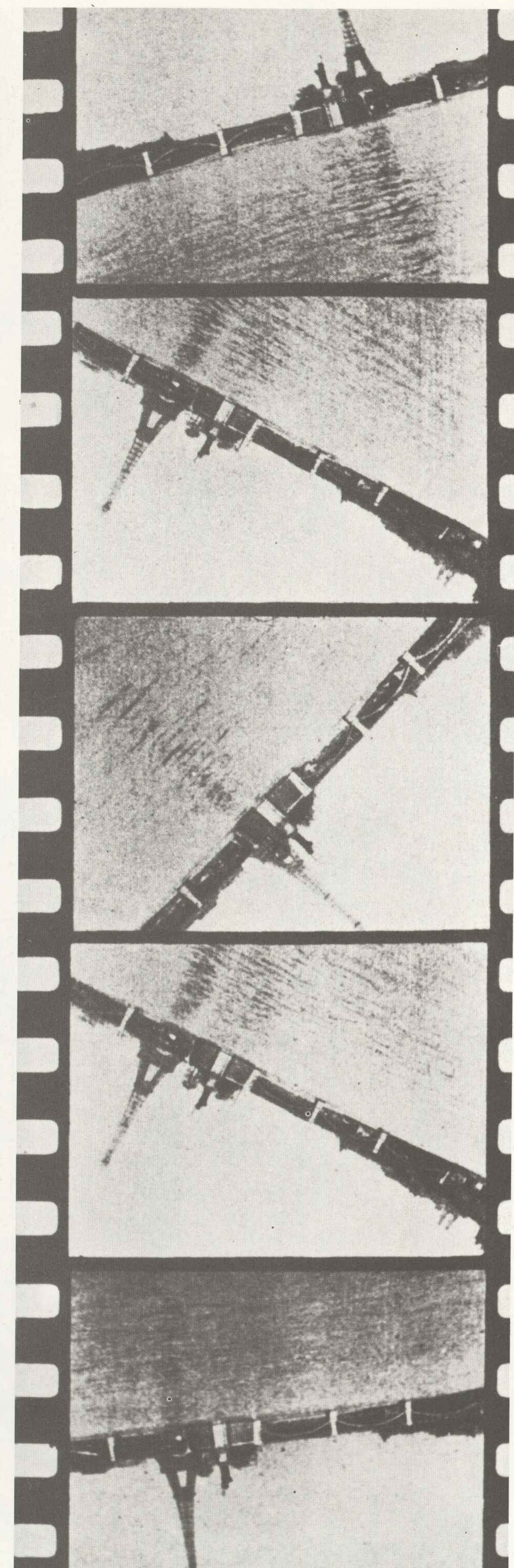
»Emak Bakia«, Man Ray, 1927
Germaine Dulac



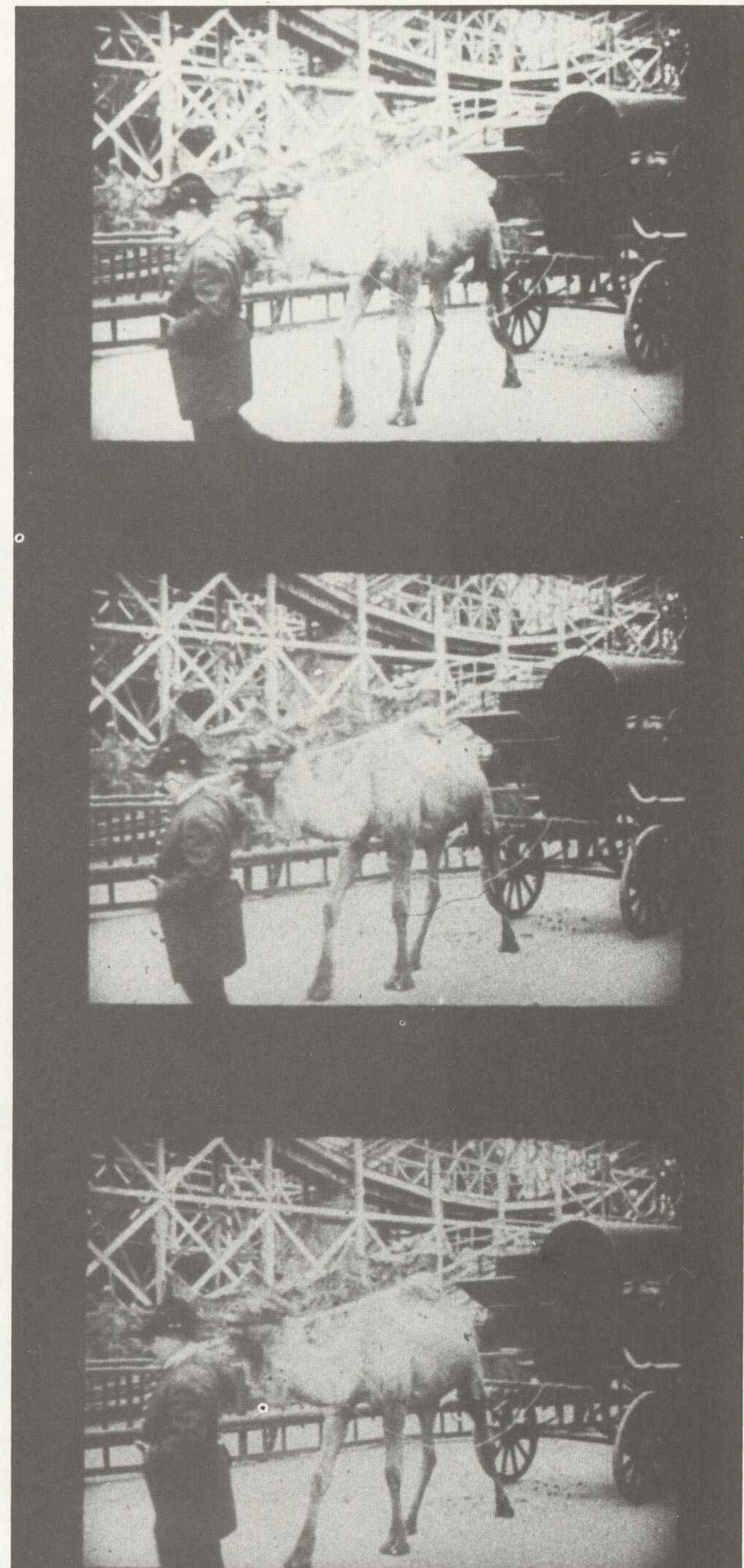
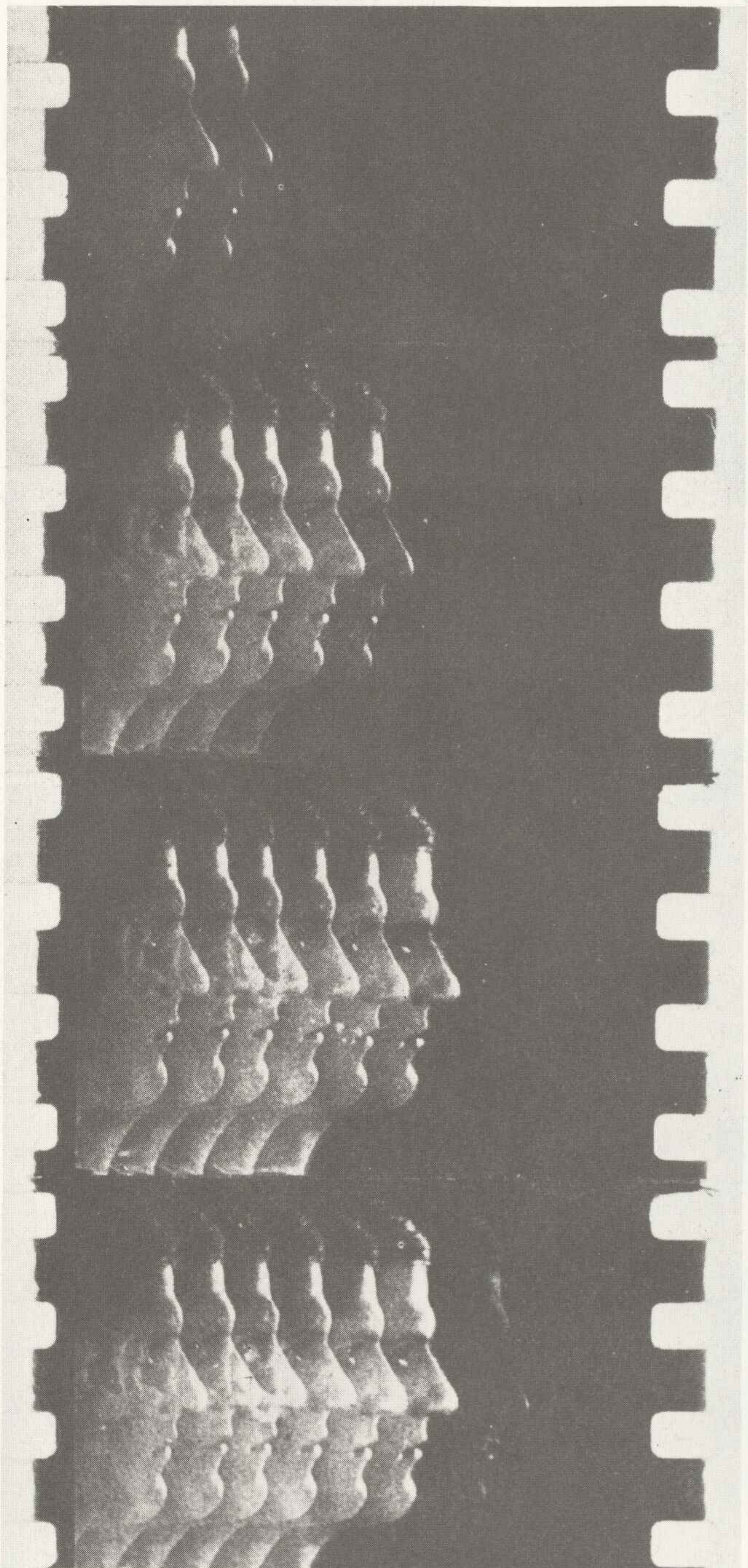
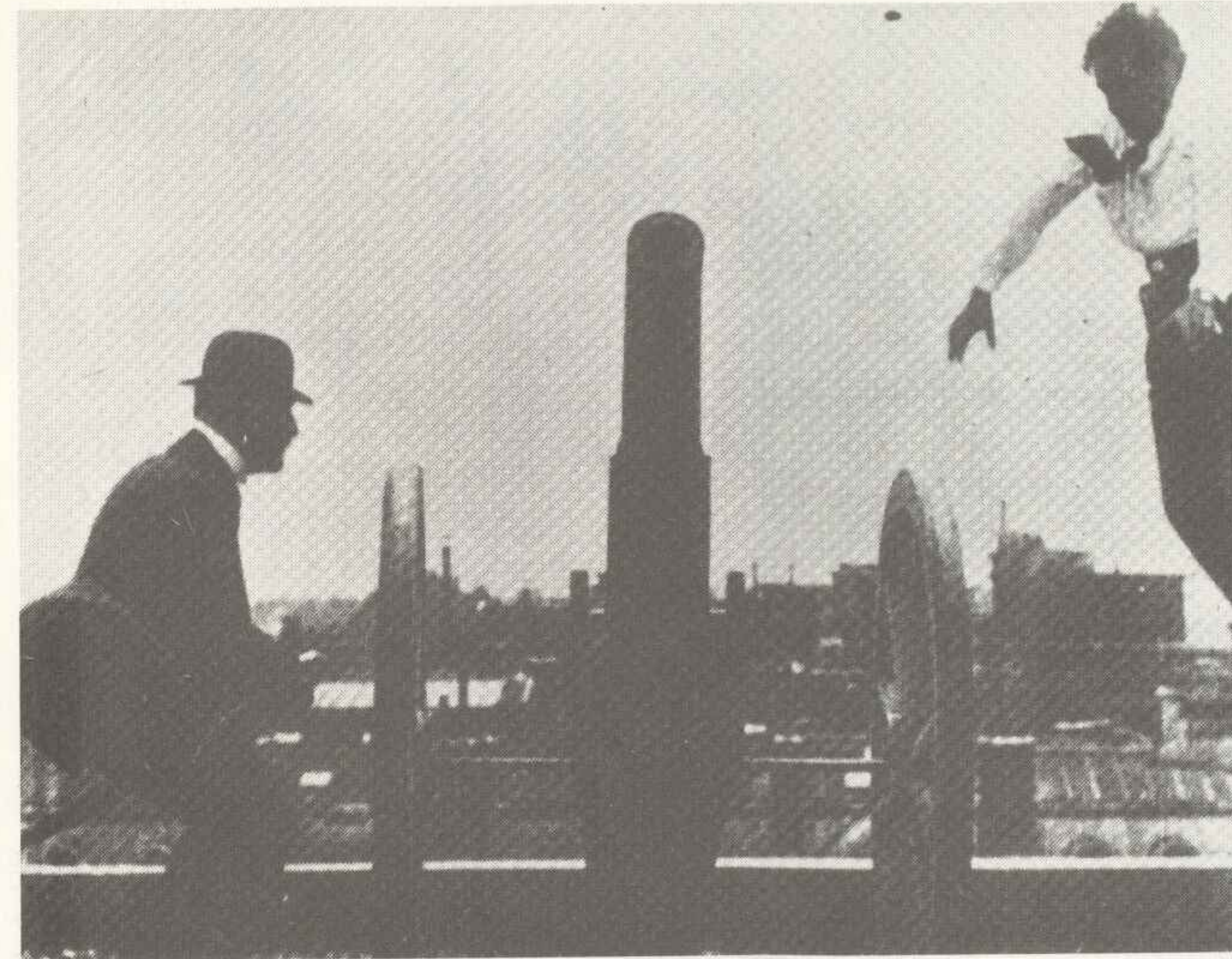
Kadry z filmu »Jeux de réflets, de lumière et de vitesse«,
Henri Chomette 1923-1925
Antonin Artaud, mnich w filmie »Męczeństwo
Joanny d'Arc«, Carla Dreyera



Kadry z filmu »Jeux de réflets, de lumière et de vitesse«,
Henri Chomette, 1923-1925



Film



»Antrakt«, René Clair, Francis Picabia, 1924
 Kadry z filmu »Jeux de réflets, de lumière et de vitesse«,
 Henri Chomette, 1923-1925

»Pies andaluzijski«, Luis Buñuel, Salvador Dali, 1928-1930
 Kadry z filmu »Antrakt«, René Clair, Francis Picabia, 1924



Kadry z filmu »Złoty wiek«, Luis Buñuel, Salvador Dali, 1930

1947

W piwnicach na Saint-Germain-des Prés i w kawiarniach na lewym brzegu królował Jean-Paul Sartre. Modne było słowo egzystencjalizm i młodzi ludzie, zarówno w swym zachowaniu, jak i w wyglądzie, starali się teoretyczne rozważania mistrza przemienić w życiową praktykę. A sam mistrz interesował się filmem, którym pasjonowali się jego zwolennicy. W 1946 publikuje w *Les Temps Modernes* artykuł o istocie sztuki filmowej pióra Roger Leenhardta i w tym samym czasie pisze oryginalny scenariusz dla Jean Delannoya. W 1947 film zatytułowany »Kości rzucone« (*Les jeux sont faits*) wchodzi na ekrany i zostaje nader chłodno przyjęty przez publiczność. Historia żony dygnitarza, otrutej przez męża, i młodego rewolucjonisty zamordowanego przez donosiciela, którzy spotykają się na »tamnym świecie« i mają szansę powrotu na ziemię na dwadzieścia cztery godziny, nie przemówiła do widzów. Sartrowska filozofia zginęła gdzieś pod grubą warstwą konwencjonalnego dramatu i niedobrego aktorstwa. Sartre, wbrew zapowiedziom wygłaszanym podczas festiwalu w Cannes, prawdopodobnie zniechęcony brakiem powodzenia »Kości rzuconych«, powrócił do filmu wiele lat później, pisząc nigdy nie zrealizowany scenariusz o życiu Freuda. A do egzystencjalizmu na ekranie zabiorą się w następnej dekadzie przedstawiciele Nowej fali.

Największym powodzeniem w paryskich kinach cieszą się dwa filmy: »Milczenie jest złotem« (*Le silence est d'or*) i »Diabeł wcielony« (*Le diable au corps*). Pierwszy z wymienionych witany jest z entuzjazmem jako powrót René Claira do ojczyzny po długich latach spędzonych w Anglii i w Stanach Zjednoczonych. Twórca »Antraktu« i »Pod dachami Paryża« dobiega wówczas pięćdziesiątki. Nie stracił wprawdzie nic z filmowego wigoru, potrafi, jak dawniej, śmieszyć i wzruszać, ale w jego filmie opartym luźno na motywach molierowskiej »Szkoty żon« pochwała miłości zastąpiona została pochwałą przyjaźni. Takie jest posłanie »Milczenia« wypowiedziane ustami bohatera – reżysera filmowego z początków stulecia, pana Emila, którego gra równie francuski i paryski jak René Clair – Maurice Chevalier. A przed oczyma widza zmartwychwstaje na ekranie zapomniany świat niemej kina z czasów wielkiego maga – Georges Méliésa.

»Diabeł wcielony« reżyserii Claude Autant-Lara, pokazany po raz pierwszy w Bordeaux 20 maja 1947 roku (niemal równocześnie z premierą »Milczenie jest złotem« – 21 maja w Paryżu) wywołuje natychmiastowy skandal. Tak samo, jak w roku 1923, kiedy ukazała się powieść Raymonda

Radigueta. Protestuje kler i armia, a wtórują im głosy konserwatywnej prasy. Miłość młodego licealisty i żony oficera, walczącego na froncie, poczytana jest przez bogobojnych patriotów za obrazę moralności i cnót narodowych. Reżyser adaptując powieść, przy współpracy scenarzystów Bosta i Aurenche'a, przesunął akcenty w stosunku do literackiego pierwowzoru. U Radigueta wojna 1914-1918 to »wielkie wakacje«, u Claude Autant-Lara to koszmar przekreślający marzenia o szczęściu i miłości. W roli osiemnastoletniego bohatera zablęsnął niewiele starszy Gérard Philippe, który wkrótce stanie się czołowym aktorem francuskiego kina. Zauważony już w kiepskim filmie, ale w świetnej roli jako księżę Myszkina (tytuł polski »Księżę Myszkina« – w oryginale *L'idiot* Georges Lampina), daje w »Diabeł wcielonym« wycieniowaną psychologicznie w najdrobniejszych szczegółach, w całym słowa tego znaczeniu – wielką kreację.

Cienie pierwszej wojny światowej pojawiły się na ekranie w filmowej adaptacji powieści Radigueta, bliższa znacznie druga wojna światowa, odmiennie niż we współczesnym filmie włoskim, dość rzadko pojawia się w kinie francuskim. Do powrotu do niedawnej przeszłości, nie zawsze heroicznej, nie kwapią się ani producenci, ani realizatorzy. Wyjątkiem jest tu film René Clémenta »Potępieńcy« (*Les maudits*) pokazany w maju na festiwalu w Cannes i skierowany do rozpowszechniania w październiku 1947 roku. Dramatyczna opowieść o hitlerowskich dygnitarzach i kolaborantach, usiłujących w obliczu klęski (maj 1945) uciec w łodzi podwodnej do Ameryki Południowej, zainteresowała widzów, pełna była bowiem dramatycznych napięć. Tym razem – w scenariuszu i w filmie – ucieczka się nie udała, ale, jak wspomina Clément, losy osiemnastu niemieckich łodzi podwodnych po kapitulacji nie zostały nigdy potwierdzone. Zatonęły czy popłynęły do gościnnych zamorskich krajów?

Ekranowe opowieści poruszające się w regionach fantazji, wspomnień czy marzeń – to wymagowany obraz rzeczywistości. Ale zaraz po wyjściu z kina na ulice, powracające powoli do przedwojennego blasku, wita widza codzienna francuska rzeczywistość. A jak ona wygląda przypominał Jacques Becker w »Antonim i Antoninie« (*Antoine et Antoinette*). Premiera filmu o radościach i troskach zwykłej małżeńskiej pary odbyła się w Paryżu – 31 października 1947 roku. Mąż jest drukarzem, żona pracuje jako sprzedawczyni. Mieszkają w jednym z czynszowych domów na paryskim przedmieściu, marząc o zmianach, jakie przyniesie ich życiu wygrana na loterii. Motyw zagubionego biletu loteryjnego nie jest niczym nowym w kinie francuskim. Przed laty bawił nim widza René Clair w »Milionie«, tym razem pomysł scenariusza dała Beckerowi Louise de Vilmorin.

Nieco inaczej, w sposób bardziej stylizowany, niejako przefiltrowany przez grę światła i cieni, mówi o terażniejszości Henri-Georges Clouzot w filmie »Kto zabił?« (*Qui a tué?*). Pomysł scenariusza, wzięty z powieści belgijskiego pisarza Steemana »Usprawiedliwiona obrona« (*La légitime défense*), przeniesiony został do świata marginesu społecznego stolicy Francji. Clouzot zademonstrował w tym filmie umiejętność budowania sensacyjnej intrygi i nie bez powodu krytycy francuscy widzieli w nim rywala Alfreda Hitchcocka.

Niewiele, w porównaniu z przedwojennymi latami, ukazało się w 1947 roku nowych filmów francuskich. Wszystkich razem 74, w następnym będzie ich już 104. Na tle wyróżniających się utworów, o których wyżej mowa, cała masa produktów



komercyjnych – komedii, fars i melodramatów niewysokich artystycznych lotów. Można tu i ówdzie dostrzec walory reżyserii czy gry aktorskiej. Pierre Fresnay był znakomitym świętym Wincentem à Paulo w filmie Maurice Cloche'a »Monsieur Vincent« (Oscar za najlepszy film zagraniczny w 1948 roku). Pomogli tu reżyserowi i aktorowi – Jean Anouilh, autor dialogów i operator Claude Renoir. Brat Jacques'a – Pierre Prévert przypomniał się publiczności jako reżyser komediofarsy »Podróż pełna niespodzianek« (*Le voyage surprise*) o cennym skarbie ukrytym w skrzynce z narzędziami w taksówce. Nicole Vedres ukazała w pełnej finezji i czaru montażowej antologii starych filmowych dokumentów – *la belle époque*. Paryż sprzed pierwszej wojny światowej. Film nosił tytuł »Paryż 1900« (*Paris 1900*).



Jeszcze jeden film zasługuje na wspomnienie. Należy do kategorii niechętnie widzianych przez dystrybutorów i dlatego skazany został niemal od dnia premiery na tułaczkę w filmowych klubach. Mowa tu o »Farrebique« Georges'a Rouquier, poemacie o czterech porach roku i życiu na samotnej fermie w Masywie Centralnym. Mozolnie realizowany przez cały rok, dzień po dniu śledzący i rejestrujący na taśmie codzienne zajęcia chłopskiej rodziny, daje jedyny w swoim rodzaju obraz pełen bukolicznego wdzięku, w którym różne oblicza natury kojarzą się harmonijnie z opowieścią o losach bohaterów. Zrealizowany w naturalnej scenarii i bez udziału zawodowych aktorów »Farrebique« pozostaje po latach jednym z najlepszych filmów dokumentalnych w skali światowej.



1972

W czerwcu 1972 roku zorganizowano w Boulogne-Billancourt serię pokazów i dyskusji pod wezwaniem »Panorama francuskiego kina«. Jak zwykle i wszędzie przy takich okazjach mówiono o kryzysie gospodarczym (spadek liczby widzów kinowych) i o impasie artystycznym. Wzywano producentów i realizatorów do uczynienia francuskiego filmu bardziej agresywnym. Apele te mogły być wysłuchane dopiero w przyszłości, ale czyż teraźniejszość pozbawiona była cech agresywności – artystycznej i politycznej? Patrząc z perspektywy kilkunastu lat na ów rok 1972 widzimy go w nieco innym kształcie niż zatroskani filmowcy obradujący w Boulogne-Billancourt.



»Tout va bien«, Jean-Luc Goddard, 1972

»Dyskrety urok burżuazji«, Luis Buñuel, 1972



Jakże wspaniałym agresywnym pamfletem, zaprezentowanym publiczności w nienagannej artystycznej formie, był film siedemdziesięcioletniego mistrza Luisa Buñuela, »Dyskretny urok burżuazji« (*Le charme discret de la bourgeoisie*). »Nienawidzę rządów mieszczań, księży i policjantów« – te słowa Paula Eluarda powtórzył na ekranie hiszpański twórca. Nie ma w »Dyskretnym uroku burżuazji« konwencjonalnej struktury dramaturgicznej. Jest to zbiór epizodów, którego spajającym motywem jest wędrówka, a raczej seria nieustających odwiedzin osób reprezentujących burżuazyjną śmietankę. Oto droga, po której ludzie mogą razem iść, ale pozostają sobie obcy, nie wiedzą bowiem, w jakim celu idą i dokąd dążą. W tych słowach określa Buñuel postanie swego filmu, w którym ostrość satyry graniczy z czarnym humorem, a jak słusznie zauważył jeden z krytyków, mało jest uroku świata przedstawionego na ekranie, a jeszcze mniej – zapowiedzianej w tytule dyskrekcji.

Buñuel rozgrywa swą opowieść w świecie, w którym rzeczywistość i senne marzenie nieustannie się przenikają. »Punktem wyjścia – mówi reżyser – jest jakieś marzenie, ustępując miejsca innemu. Wydaje nam się, że to rzeczywistość, ale znajdujemy się w nierealnym kręgu miejsc i wydarzeń«. Artysta pozostał wierny młodzieńczym ideałom. Wymowa »Dyskretnego uroku burżuazji« jest ta sama, co »Psa andaluzyjskiego«, a zwłaszcza »Złotego wieku«. Rewolucyjny, bezkompromisowy surrealizm cechuje zarówno pierwsze realizatorskie próby kamery, jak i dojrzałe dzieło, stworzone u schyłku pracowitego żywota. Krąg się zamyka.

»Kamizardzi«, René Allio, 1972

Nie było w 1972 roku filmowego dzieła, które by w pełni dorównywało »Dyskretnemu urokowi burżuazji«, ale były filmy świadczące o tym, że francuskie kino nie stroni od filozoficznej refleksji, i że nie obce mu są intelektualne ambicje. Utworem dla myślących widzów był film uwieńczony Grand Prix Francuskiej Akademii Filmowej – »Kamizardowie« (*Les Camisards*) reżyserii René Allio. Historyczny fresk o powstaniu protestanckich chłopów na początku XVIII wieku, spowodowanym odwołaniem Edyktu nantejskiego. W górach Cevennes w Masywie Centralnym działa chłopka partyzantka pod wodzą czeladnika piekarskiego Jeana Cavalier. Allio reprezentujący tę generację filmowców, która przyszła po Nowej fali (jego debiut fabularny w 1965 roku), zajmuje się nie tyle ukazaniem historycznych faktów, co rozmyślaniami na ich marginesie na temat wolności i związanych z nią mitów. Znaleźć można w »Kamizardach« echa koncepcji dramaturgicznych Brechta i filozoficzne tradycje Pascala.

Nie tak głęboko podchodzi do spraw wolności, a jednocześnie terroru, Costa Gavras w »Stanie oblężenia« (*L'état de siège*), osnutym na tle autentycznego wydarzenia – zamordowania amerykańskiego agenta wywiadu w Montevideo przez rewolucyjną organizację Tupamaros. Jak zawsze u tego reżysera akcja jest żywa, pełna napięć i niespodzianek, ale poziom artystyczny tego filmu jest zdecydowanie słabszy od jego dzieł takich jak »Z« i »Wyznania« (*L'aveu*).

Wódz radykalnej lewicy ostatnio, a ongiś współtwórca Nowej fali, Jean Luc Goddard wrócił po serii filmów politycznych – raczej nie filmów, lecz ekranowych wykładów – do produkcji komercyjnej. Nie wyrzekając się swoich ideałów próbował dotrzeć do masowego widza w tradycyjnej formie fabularnego opowiadania, w którym zagrała para gwiazd pierwszej wielkości – Jane Fonda i Yves Montand. Film »Wszystko w porządku« (*Tout va bien*) mówiący o akcji strajkowej (temat główny) i o uczuciowych perypetiach bohaterów, okazał się nieudaną próbą zdobycia widza dla utworów o wyraźnych tendencjach politycznych.

Trudno jest nieraz pogodzić ambicje artystyczne, imponderabilia, z pragnieniem dotarcia do szerokich mas publiczności. Dokonał tego niemal w pełni twórca, który wyrósł w środowisku Nowej fali, był jako filmowiec jej uczestnikiem, a jako krytyk – komentatorem, ale w pewnej chwili poszedł własną drogą: Eric Rohmer, autor »Moralnych opowiadań« (*Contes moraux*) – moralitetów o poczynaniach i reakcjach emocjonalnych i intelektualnych środowiska zamożnych ludzi, głównie artystów. W roku 1972 ukazało się ostatnie z tej serii opowiadań, »Miłość po południu« (*L'amour après midi*).

Rohmer jest moralistą, a jego rozważania krążą wokół miłości, seksu, erotyzmu. Inaczej niż to się dzieje w utworach innych filmowców, jego rozważania nie są okazją do pokazywania scen miłosnych, lecz do rozmowy, do wymiany myśli. Naczelną sprawą u Rohmera jest moment decyzji, wyboru, i tu właśnie pojawiają się kryteria moralne, przede wszystkim odpowiedzialność za taki, a nie inny wybór.

Reżyser jest artystą ambitnym, chce pokazać w kinie rzeczy i sprawy, które nie nadają się do kinematograficznej transkrypcji, chce wyrazić uczucia nie do sfilmowania, kryjące się głęboko w ludzkiej świadomości. By osiągnąć to, co zamierza, posługuje się słowem. W jego filmach dużo jest dialogu, a często, jak w »Miłości po południu«, komentarzy niewidzialnego narratora. Dzięki reżyserskiej sprawności moralitety nie rażą przegadaniem, a często na odwrót – zachęcają do podziwiania języka, być może najpiękniejszego we francuskim kinie. Są tacy, którzy przyrównują język Rohmera do arcydzieł literatury osiemnastego wieku.

Zdawać by się mogło, że tego rodzaju filmy nie znajdują publiczności. Stało się inaczej. Może widzowie, a raczej pewna dość liczna grupa widzów, poczuła potrzebę kina intelektualnego i pomogła swym poparciem Rohmerowi. Jego opowiadania moralne, produkowane we własnej wytwórni, są wyświetlane w kinach na Champs Elysées i na Wielkich Bulwarach.

I jeszcze dwie notatki o filmowym roku 1972. 14 czerwca odbyła się uroczysta inauguracja Muzeum Filmowego w Palais de Chaillot. I statystyczna wzmianka: w roku 1972 debiutowało 41 reżyserów filmowych. Prawdziwy, dawno nie spotykany rekord.

Alain Sayag Fotografia

Atget, po nieudanych próbach zostania aktorem, na początku stulecia poświęcił się fotografii dokumentalnej. Przekazał nam obraz Paryża opustoszałego: »Opuszczone umocnienia przy Porte d'Arcueil, puste okazałe schody, puste podwórza, puste tarasy kawiarniane, pusty, jak widać, Place du Tertre. Nie tylko bezлюдne, ale także pozbawione atmosfery; na tych zdjęciach miasto jest opustoszałe, jak mieszkanie, które jeszcze nie znalazło lokatora« – jak pisał Walter Benjamin o fotografiach Eugène Atgeta w »Małej historii fotografii«.

Wyznawcy piktorializmu, przeżywającego w tym czasie swe apogeum, kultywując ulotne mgiełki dążyli do tego, aby ich przyjęto do zamkniętego kręgu Sztuk Pięknych. Wolne od tego rodzaju konwencji fotografie Atgeta po raz pierwszy urzekły surrealistów. Ale dziś, z perspektywy czasu, widzimy w nich raczej niezastąpione świadectwo życia miasta, którego już nie ma. Paryż nigdy nie był zburzony, żadna też rewolucja nie przerwała ciągu historii, ale przecież wizja, którą wyrażają te zdjęcia – to nie jest wyłącznie lustrzany obraz znanego miasta.

Szyldy kabaretów o poetyckich nazwach znikły tak samo, jak uliczni rzemieślnicy, uwiecznieni w jedynej publikacji wydanej za życia Atgeta, przestały też istnieć należące dziś do przeszłości pisuary i domy publiczne, których zasłonięte okiennice lepiej anonowały ich obecność niż wielkie cyfry numerów i czerwone latarnie. Ów Paryż Atgeta – to jeszcze Paryż sprzed wielkiej przebudowy hausmannowskiej, to miasto szarych ludzi i ogrodów, które definitywnie zniknęło pod przyływem fali samochodów i wskutek wyrównania standardu życia.

Dorobek Atgeta znajduje się w pół drogi między dziewiętnastowieczną tradycją fotografii, którą zamyka, i nowoczesnością fotografii dwudziestowiecznej, którą zapowiada. Atget rzuca na przedmioty swoje »nowe« spojrzenie, które charakteryzuje fotografię »nowoczesną«. Zapowiada pozornie banalne fotografie, które w 1928 roku będą ilustrować »Nadzie«, powieść André Bretona.

W latach dwudziestych ten rodzaj obrazów wizualnych, które kojarzą się z surrealizmem, jeszcze nie został wynaleziony. »Miękkie demony« Salvadora Dali, skamieniałe lasy Maxa Ernsta, jeszcze nie zaistniały. I nawet wówczas, gdy te »arcydzieła« malarstwa surrealistycznego już się narodziły, fotografia miała pozostawać nadal w centrum zainteresowania surrealistów.

Czyż było przypadkiem, że mniej więcej w tym samym czasie w Niemczech pionierzy Nowej rzeczowości uprawiają fotografię? Oto, co pisze na ten temat Rosalind Krauss: »Czy to w Związku Radzieckim, czy w Niemczech, we Francji, Stanach Zjednoczonych, awangarda, urzeczona wizją szybkości, przetworzeniem nowoczesnych materiałów, przezroczystością niektórych tworzyw i błyskawicznością ruchu, wszystkim, co wymyka się przed próbą zważenia, odnalazła to wszystko w obrazie fotograficznym. Gdyż fotografia, nie organiczając się do wizji świata uprzemysłowionego i miejskiego, przetworzonego przez

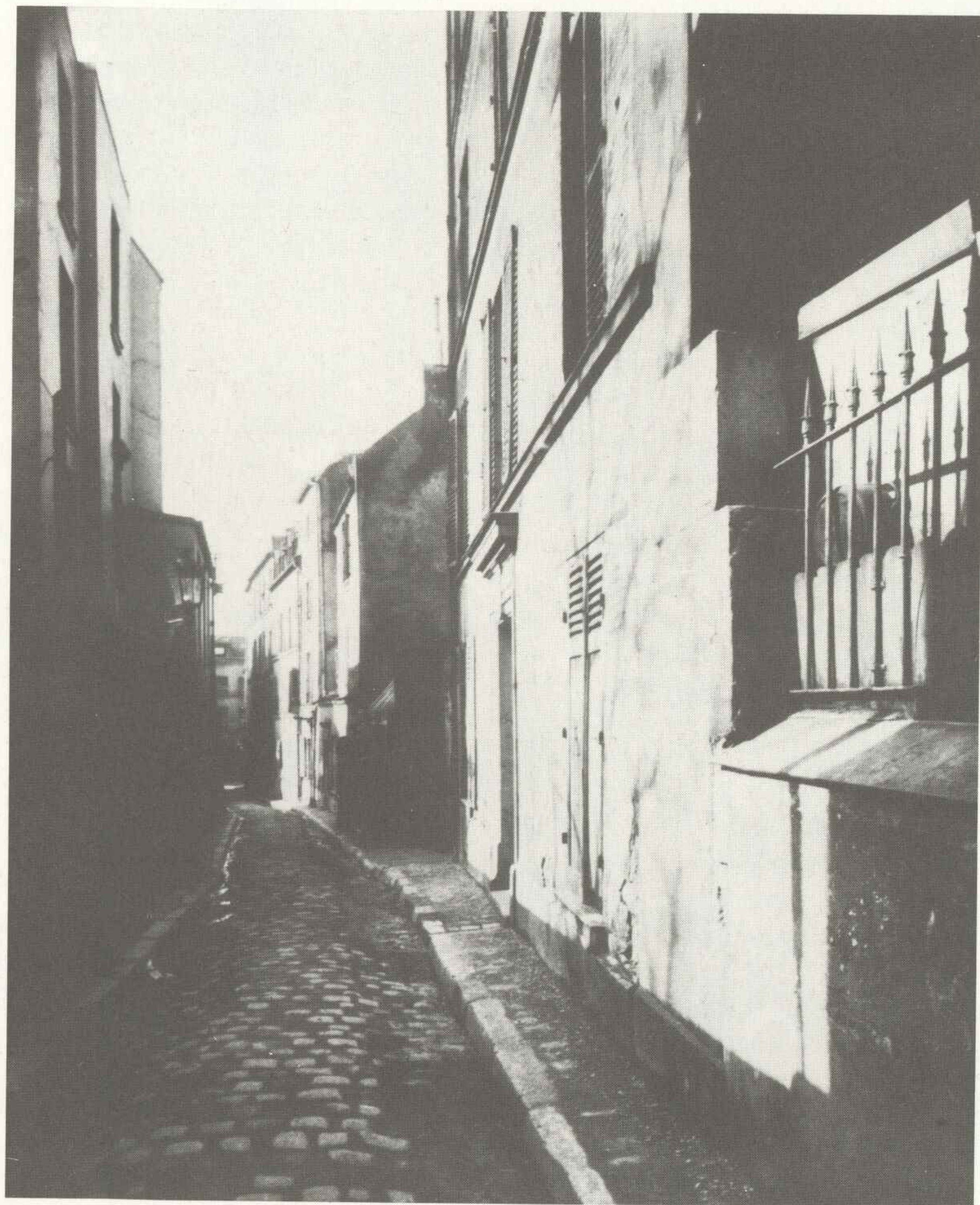
maszyny, sama aktywnie interweniowała w organizacji tego świata przez fakt, że ukształtowała niejako model maszyny, rozpatrywany z punktu widzenia estetyki. Kierowała nań obiektyw coraz bardziej wyostrojony, wyodrębniając go przez zbliżenie, przekształcając go przez zastosowanie perspektywy z lotu ptaka, splaszczając lub dzięki całemu bogactwu skali czerni i bieli dając widzowi efekt graficzny, upraszczający układ formalny.« (*Explosante fixe*, katalog wystawy fotografii surrealistycznej, MNAM, Paryż 1986).

I oto Paryż stanowi punkt, gdzie spotykają się wszystkie te tendencje. Jeśli surrealizm (dzięki Man Rayowi, Raoulowi Hausmannowi i innym autorom, takim jak Maurice Tabard), wydaje się być tendencją wiodącą w twórczości autorów pracujących w Paryżu, to także wielu innych artystów, pochodzących z Europy centralnej lub Ameryki, pozostawiło ważny, a odmienny, dla siebie charakterystyczny ślad w tym mieście.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych fotografia prawie wyłącznie utożsamiana jest z prasą ilustrowaną. Inicjatywę przejmuje tu grupa *Magnum* (kooperatywa fotografów, utworzona w 1947 przez Roberta Capę, Henri Cartier-Bressona, Davida Seymoura i George Rodgersa), która zmierza do zapewnienia podstaw niezależności moralnej i finansowej fotografów przez zapewnienie systemu zbytu ich prac, oraz magazyn *Paris Match*, który dąży do tego, aby dorównać tygodnikowi *Life*. Lecz to żarliwe pragnienie, by zawsze wytłumaczyć wydarzenie, by je zrozumieć, nie uchroniło fotografów od stereotypu; świadczy o tym fotografia, która jest pokazana na niniejszej wystawie, przedstawiająca młodzież, na nowo odkrywającą przyjemności życia nocnego zgodnie z modą na egzystencjalizm.

Doisneau, Izis, Boubat, Ronis, każdy z nich będąc autorem o odmiennej wrażliwości, reprezentują dobrze ów klimat epoki – by posłużyć się słowami Claude Nori – »zawieszony między realizmem i poezją, gdzie miłość życia wyraża się przez poszukiwanie przedmiotów i notowanie zdarzeń najprostszych«. Masowy czytelnik ilustrowanych magazynów lubi utożsamiać się z owymi fragmentami codziennego życia, na które składają się dyskusje w bistro, nawoływania dzieci na placach, pary tańczące walca w wieczór 14 lipca. Obrazy, które już dziś przesiąknięte są nostalgią, które jakby nie chcą przyjąć do wiadomości, że mija już moda na życie zgodne z tradycją w mieście, które stopniowo żegna swoich dawnych mieszkańców.

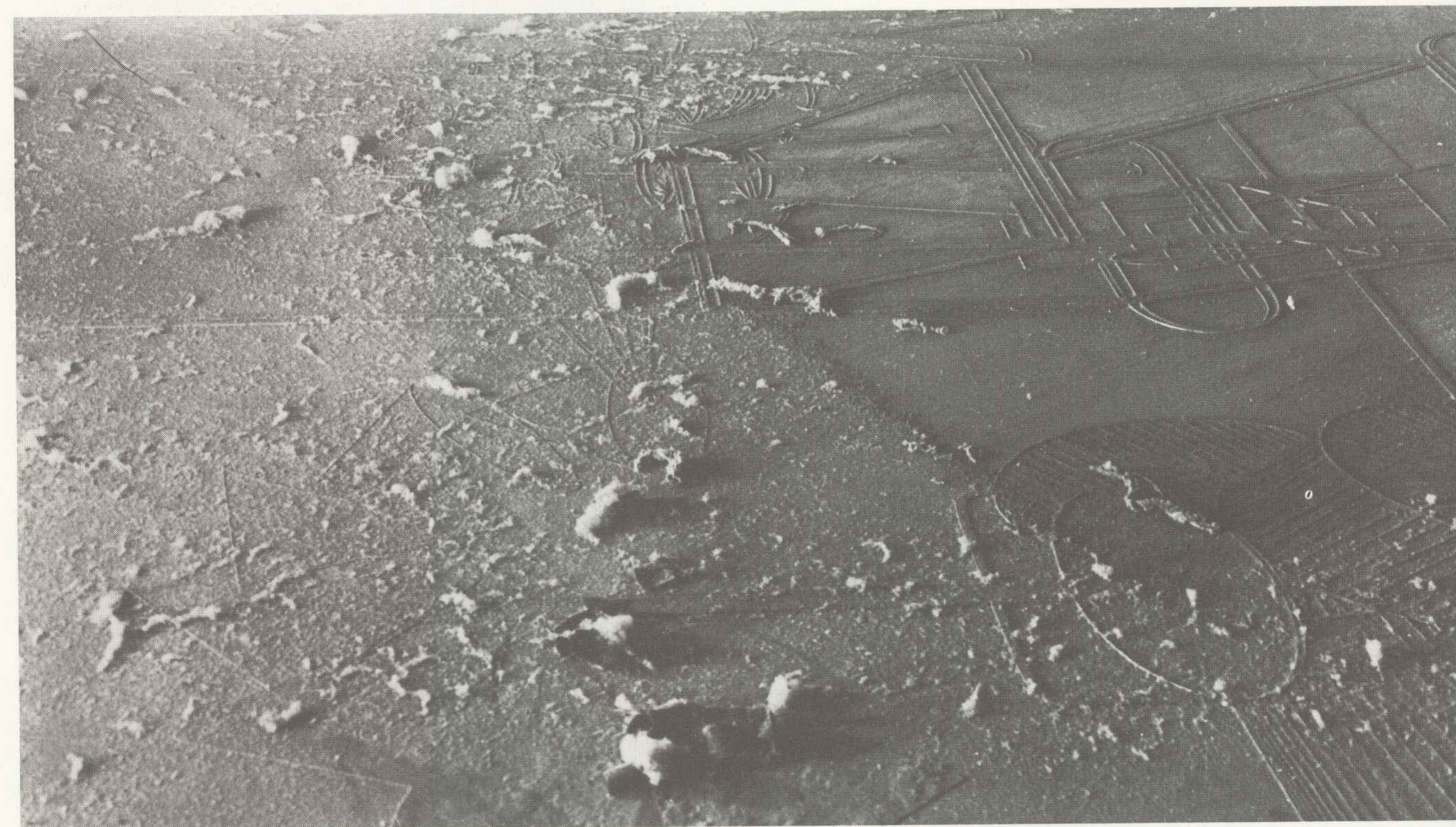
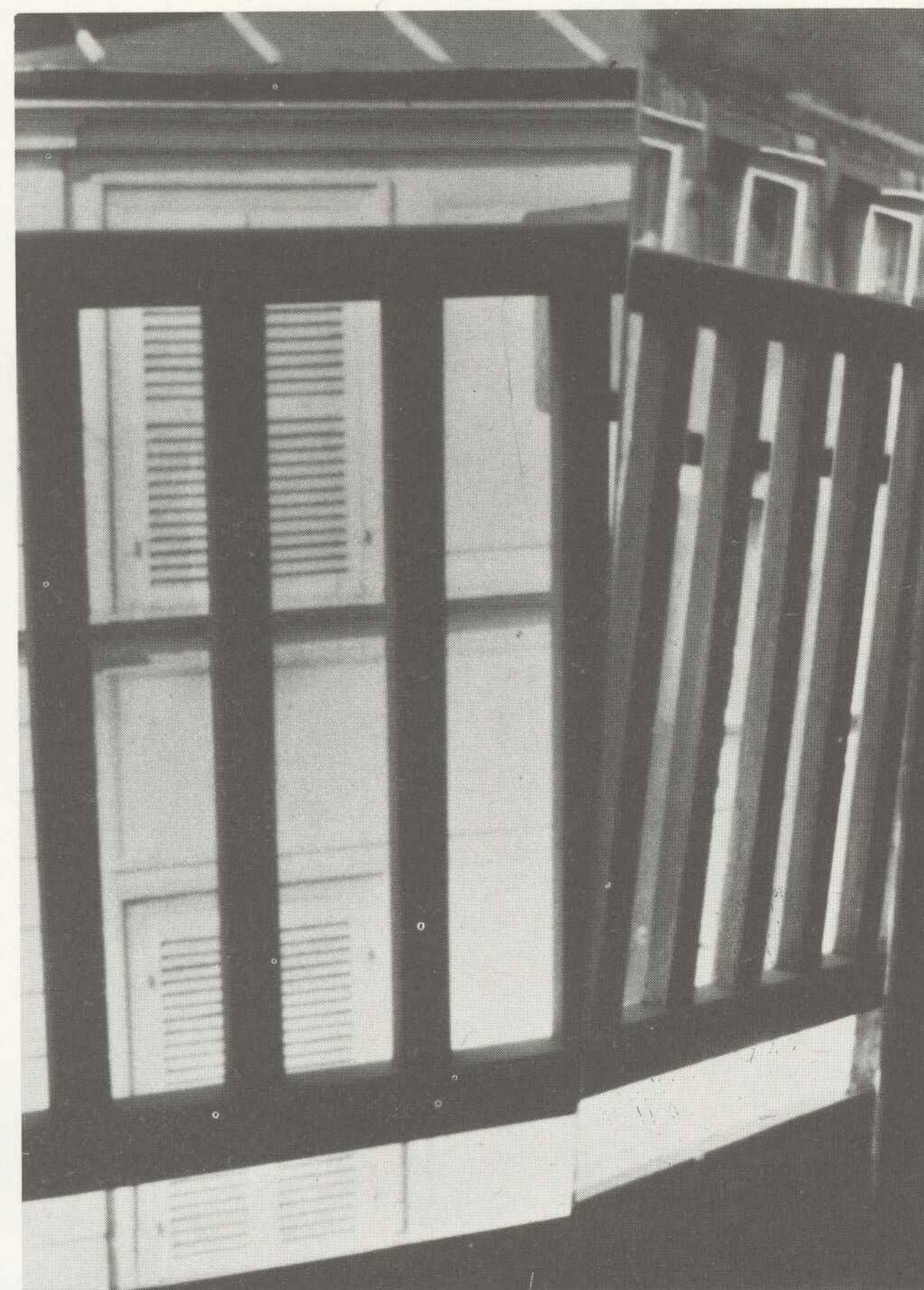
Trudniej jest odtworzyć wierny obraz rzeczywistej sytuacji w twórczości fotograficznej we Francji w latach siedemdziesiątych. Współistnieją obok siebie wówczas odmienne rodzaje ekspresji, które należą do stref, jakich nawet jeszcze później, w latach osiemdziesiątych, nic między sobą nie łączy.



Eugène Atget, Sprzedawca karczochów przed kościołem St. Médard 1899
Eugène Atget, Montmartre, rue St.-Rustique, 1922

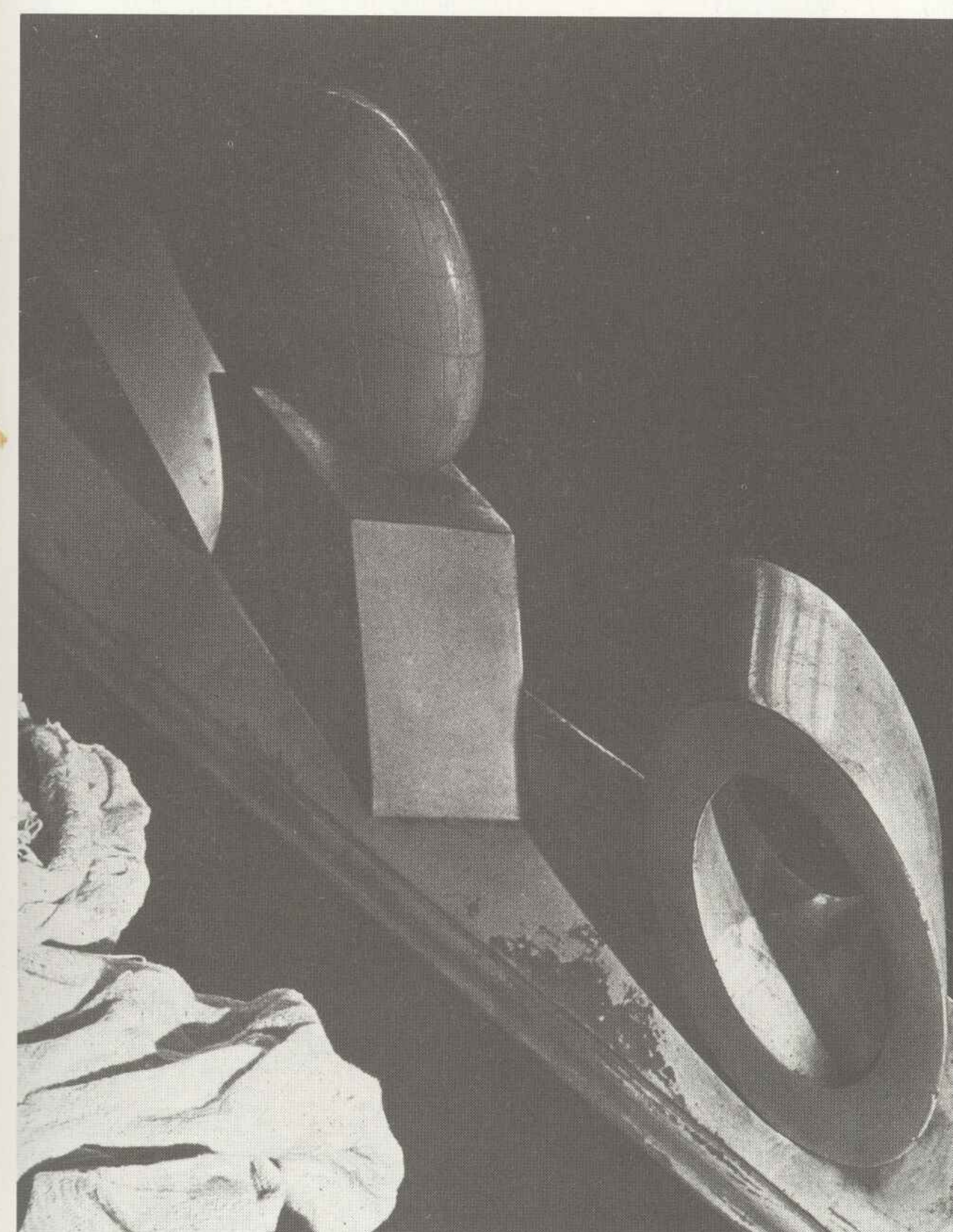
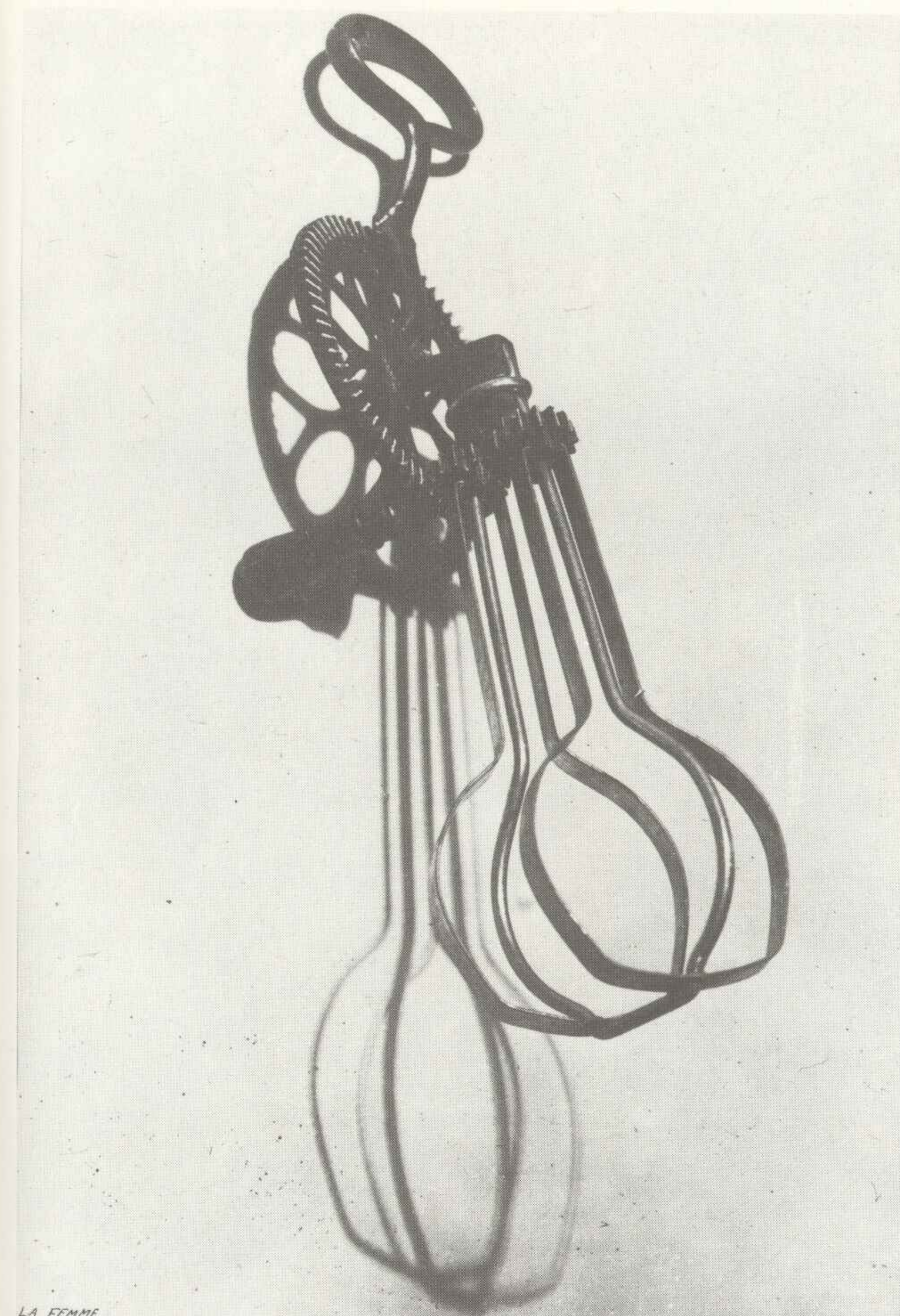


Eugène Atget, Montmartre, Place du Tertre, 1922
Eugène Atget, Kabaret, rue St.-Rustique, 1922



Florence Henri, Kompozycja z lustrem, 1928
Man Ray, Hodowla kurzu /na »Wielkiej szybie« Marcela Duchamp/, 1920

Florence Henri, Okna, 1930



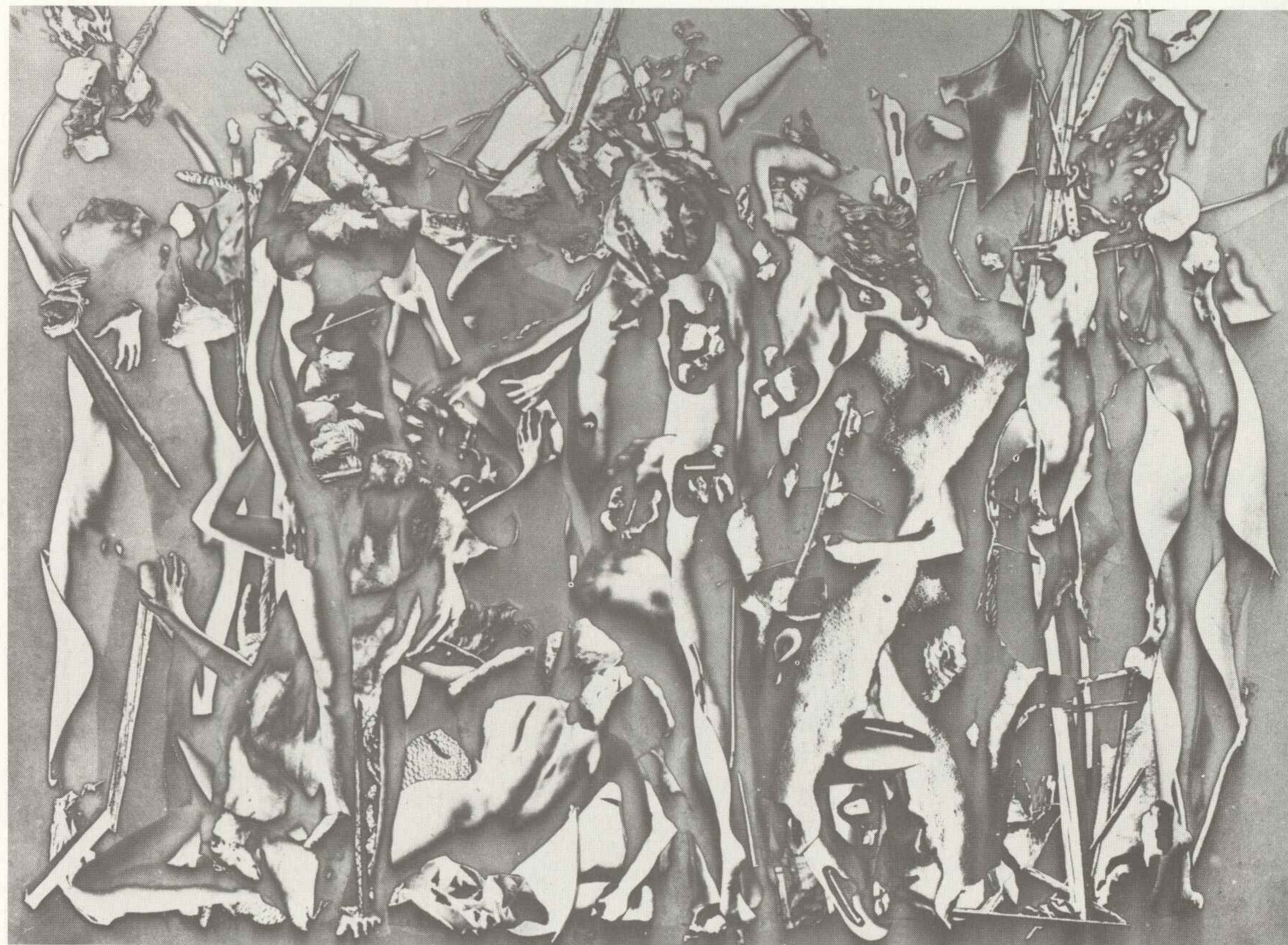
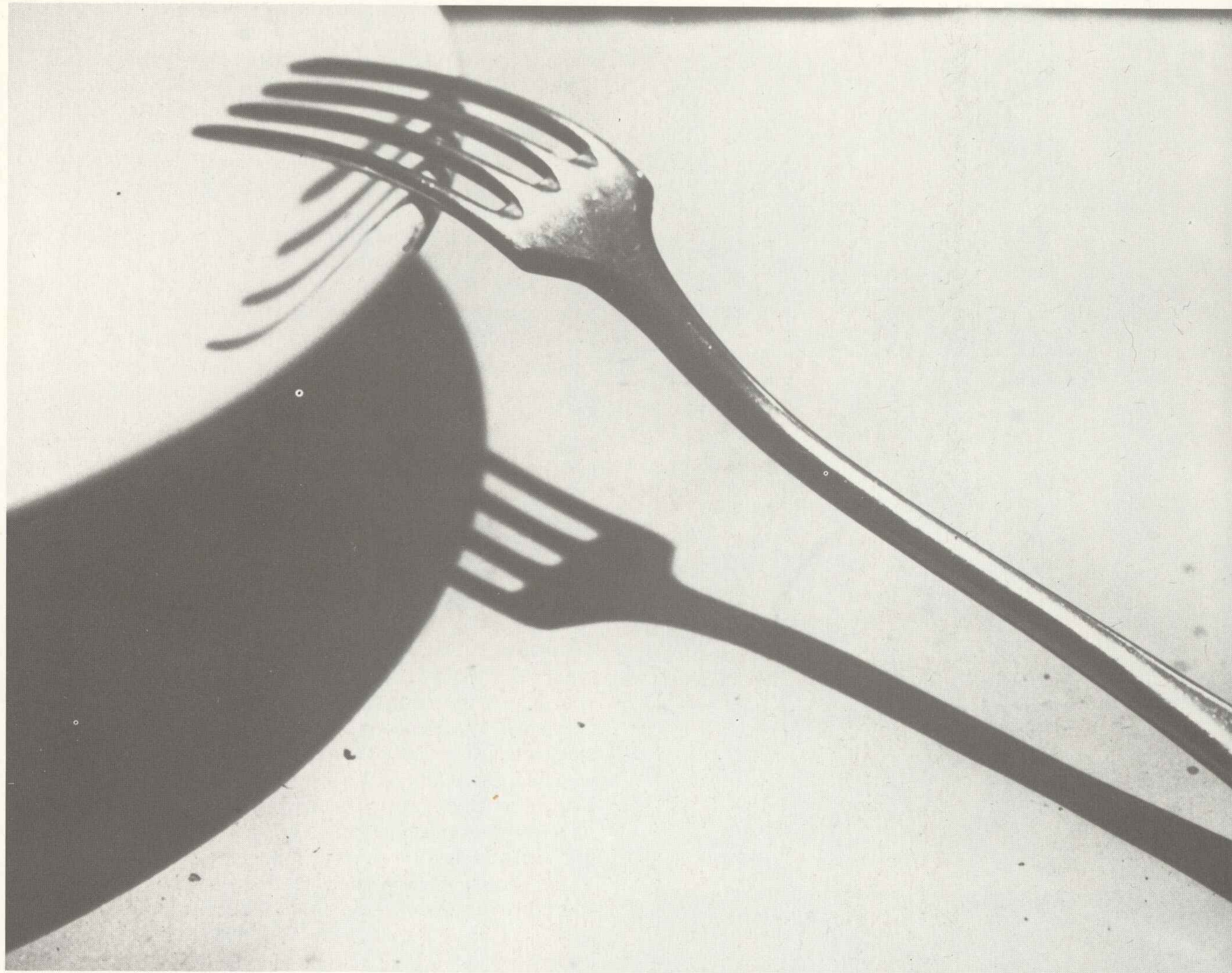
Man Ray, Kobieta, 1920
Man Ray, Przedmioty matematyczne, 1935

Praktyka zawodowa fotografii mody i reportażowej wskazuje na usiłowanie autorów, by przyswoić sobie efekty szoku, którym stało się dziesięć lat przedtem odkrycie przez Francuzów fotografii amerykańskiej. Przepojone liryzmem spojrzenie Doisneau lub Izisa nie mogło sprostać wyzwaniu natarczywej nowoczesności, jakiej wyrazicielem stał się William Klein, i jaka miała skryzystalizować się w rewolcie maja 68.

Tradycja poszukiwania czysto fotograficznego obrazu była jednocześnie kontynuowana w różnych twórczych odmianach. Z zamierzenia dyskretni, nierzadko jakby prowincjonalni, tacy fotografowie jak Denis Brihat, Jean-Paul Sudre lub Jean Dieuzaide, odwołują się do tradycji wypróbowanego rzemiosła, tworząc obrazy, w których posługują się całą gamą manipulacji chemicznych. Celowo też autorzy czynią człowieka nieobecnym na tych zdjęciach, które ograniczają się, jak to wyraża tytuł pracy Dieuzaide'a do »przechadzki po własnym ogrodzie«. Są to zdjęcia nierzadko symboliczne, starannie komponowane i zawsze pełne uroku; fakt, że utrzymane były one w stylu zamierzonego klasycyzmu, stał się przyczyną ich długotrwałego i być może niesprawiedliwego pozostawiania na marginesie głównego nurtu fotografii.

Trzeba jeszcze dodać, że w latach siedemdziesiątych pewni artyści plastycy zaczęli posługiwać się fotografią jako specjalnie przystosowanym medium swej wypowiedzi. Jedni z nich byli fotografami – tak jak Plossu czy Arnaud Class, specjalnością innych było malarstwo, tak jak to jest w wypadku Christiana Boltanskiego. Boltanski miał potwierdzić jeszcze w latach osiemdziesiątych, że jest tym, który najpełniej wykorzystuje środki fotograficzne, proponując na przykład zupełnie nowe odczytanie fotografii anonimowej. W ten sposób stał się pomysłodawcą praktyki – wprowadzając dziś poniekąd zbanalizowanej – która wówczas, gdy zaczynała ją realizować, stanowiła doświadczenie wielce radykalne i nowatorskie.

tłum. U. Czartoryska



André Kertész, Widelec, 1928
Raoul Ubac, Walka w Penthesilé, 1938



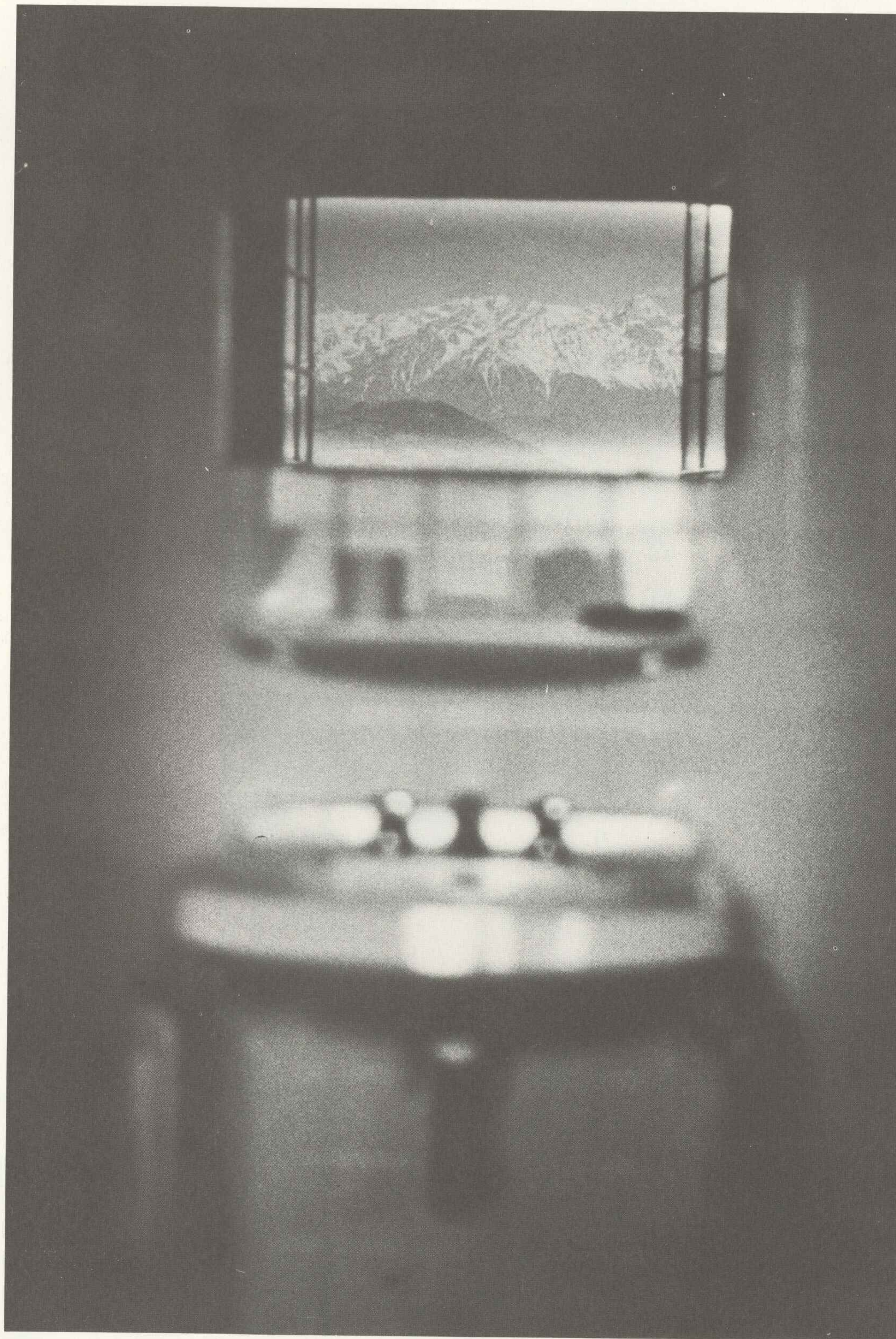
Robert Doisneau, Przechadzka w Arcueil, 1945
Edouard Boubat, Dziewczynka w suchych liściach,
Ogród Luksemburski, 1946



Robert Doisneau, Walc, wieczór 14 lipca, 1949



Willy Ronis, Egzystencjalizm, n.d.
Izis, Montmartre, Impasse Trainée, 1949
Izis, Polykacz ognia, 1957



Bernard Plossu, Wymarzona łazienka, n.d.

Krzysztof Zagrodzki, Réjane Bargiel-Harry Etapy rozwoju plakatu francuskiego

Rok 1925 pozostaje dziś datą symboliczną, związaną z paryską Wystawą Sztuki Dekoracyjnej, która pomimo wszystkich cechujących ją sprzeczności, stanowiła pewnego rodzaju podsumowanie stanu zjawisk u zbiegu sztuki, rzemiosła i techniki. Stanowiła ona też punkt wyjściowy dalszego rozwoju tych dziedzin, narzucając kanony i normy estetyczne o wyjątkowej żywotności.

Pierwsza wojna światowa, poza ogromnymi stratami ludzkimi i zniszczeniem materialnym, przyniosła zmiany w gospodarce, za nimi zaś pojawiło się zapotrzebowanie na reklamę towarów masowych, dostępnych coraz szerszemu ogółowi społeczeństwa.

Bariera, jaką stanowiła we Francji tradycja, rządząca gustami społeczeństwa w dziedzinie sztuki, była szczególnie trudna do pokonania: zatem także i w dziedzinie plakatu ani odbiorcy ani zleceniodawcy nie byli skłonni zaakceptować jakiegokolwiek radykalniejszej zmiany. Tak też, po okresie wspaniałego rozkwitu w latach dziewięćdziesiątych, który wyniósł go na czołowe miejsce w świecie, plakat francuski popadł w trwającą co najmniej dwie dekady wyraźną stagnację.

Jeśli można powiedzieć, że głównym problemem interesującego nas tu okresu jest pewien brak ciągłości rozwoju, istnieje wszelako jedno ważne ogniwo spajające pokolenia lat 1900 i 1925, a mianowicie twórczość Leonetto Capiello (1875-1942), autora olbrzymiej liczby plakatów powstałych w pierwszym czterdziestolecu naszego wieku. Biorąc za punkt wyjścia styl Jules Chéreta, wybitnego autora *fin de siècle*'u, Capiello uprościł go niejako, zastępując delikatną i niezdecydowaną linię – energiczną kreską, zaś pastelowe postimpresjonistyczne kolory – kontrastową plamą barwną. Przestrzeń, już u Chéreta niezbyt wyraźnie zaznaczona, »spłaszcza się« tu kompetnie. Capiello, utalentowany rysownik i karykaturzysta, przypisywał w swoich teoriach szczególną rolę linii, często przez niego określanej mianem »arabeski«. Będąc nowatorem, także dzięki wprowadzeniu kontrastujących płaszczyzn koloru i uproszczeniu kompozycji, Capiello stanowił zarazem do pewnego stopnia postać artysty konserwatywnego, co jest skutkiem cieszącego się ogromnym powodzeniem repertuaru jego motywów rodem z *belle époque*. Uznany za niemal obowiązujący, jego styl był naśladowany przez całą plejadę grafików.

O ile około 1920 maniera Capiella zdominowała niemal zupełnie plakat reklamowy, inne jego dziedziny rozwijały się swobodniej. Autorami plakatów dla opery, teatru, *music hallu*, znacznie bardziej podatnymi na wpływy przejmowane z Baletów Rosyjskich czy świeżo odkrytego folkloru murzyńskiego, byli często artyści współpracujący ze sceną, wśród nich Léon Bakst (1866-1924), Jean Cocteau (1889-1963) i in. W pokrewnym duchu utrzymany był plakat reklamujący modę oraz domy towarowe, a także bale i rozmaitego rodzaju imprezy. Dominował w nim elegancki styl *art déco*, często manierystyczny, jak np. w plakat�ch René Vincenta (1879-1936).

Również przeżywające rozkwit kino miało coraz większy wkład do rozwoju reklamy w tym okresie. Wywodzący się z plakatu kabaretowego plakat filmowy kształtował powoli swój własny styl, poza nielicznymi wyjątkami utrzymujący się w konwencji banalnego realizmu.

Na drugim niejako biegunie tego gatunku sytuują się mniej lub bardziej sporadyczne wycieczki w stronę reklamy malarzy Montparnasse'u, wśród których figurują renomowane nazwiska Kees Van Dongena, Léonarda Foujity, Marie Laurencin i innych, a także, przy innych okazjach – Utrilla. Ani jednak te projekty, w których brak na ogół wycucia specyfiki grafiki reklamowej, ani bardziej awangardowe próby (Gonczarowa, Herbin), nie wywarły większego wpływu na ewolucję plakatu francuskiego.

Zasadniczy nurt rozwojowy stanowi twórczość grupy młodszych artystów, której głównymi przedstawicielami byli Cassandre, Loupot, Carlu i Colin. Stworzyli oni nowy rodzaj sztuki reklamowej, tylko częściowo mającej korzenie w lokalnej tradycji, kultywującej natomiast związki z innymi sztukami plastycznymi.

Wśród tej czwórki Cassandre (właśc. A. M. Mouroń, 1901-1968) był tym, który najistotniej przyczynił się do ukształtowania oblicza plakatu francuskiego lat międzywojennych. Duży wpływ na jego sztukę miała twórczość Légera, Delaunaya i Le Corbusiera. Pierwsze jego utwory, w których przejawiał się jego dojrzały styl (*Pivolo*, 1924), wykazywały wyraźnie związki Cassandre'a z kubizmem. Jego geometryczny, nieco chłodny styl ulegał momentami rozluźnieniu, stając się bardziej miękki i poetycki. W obu wersjach miał służyć za wzór dla młodszych artystów przez co najmniej dwie dekady.

Drugim ważnym artystą tego okresu jest Charles Loupot (1892-1962). Spędził on kilka lat w Szwajcarii, gdzie doskonalił rzemiosło litografa i artysty reklamowego, pozostając oczywiście pod wpływem sztuki graficznej tego kraju. Pierwsze jego plakaty paryskie (np. *Sables d'Or*, 1925) zdradzają malarskość stylu, w którym odnaleźć można echa Cézanne'a. Elegancja i czytelność jego plakatów, wykonywanych techniką pastelu, łączyły się u niego z pomysłowością i zdolnością do syntetycznego wyrażenia idei.

Z kolei twórczość plakatu Jean Carlu (ur. 1900) jest niezwykle interesująca z uwagi na jej różnorodność. Podobnie jak Cassandre, Carlu interesował się malarstwem awangardy, studiując teoretyczne pisma odnoszące się do kubizmu. Tworzył niepodobne nawzajem do siebie plakaty kubistyczne, nastrojowe, oraz fotomontażowe. Technikę fotomontażu stosował w plakacie społeczno-politycznym; Carlu był jedynym wybitnym przedstawicielem tego gatunku.

Z wymienionej tu czwórki Paul Colin (1892-1985) jest artystą o dorobku ilościowo największym. Jego najważniejsze projekty pochodzą z lat dwudziestych, zaś najwybitniejszym dziełem, które przeszło do historii, jest pełna ekspresji *La Revue Nègre* (1925). Wiązał on swą karierę niemal wyłącznie

ze sceną. W późniejszym czasie Colin stworzył serię plakatów, które charakteryzuje stylistyczna jednolitość, lecz którym brak nowatorskiego zacięcia wczesnych lat.

Dzięki zasługom wymienionych tu artystów i ciekawej twórczości wielu innych można powiedzieć, że narodziła się wówczas nowa generacja artystów, wyspecjalizowanych w plakacie i reklamie, którzy pozostając wyculeni na nowe prądy w dziedzinie sztuk plastycznych, nie tracili z oczu strony funkcjonalnej.

Ewolucja reklamy handlowej okresu międzywojennego wiąże się ze zmianami strukturalnymi. Powstające agencje reklamowe sprawiają, że artysta nie jest już, jak to było wcześniej, zdany jedynie na własną intuicję, lecz jego dzieło staje się ogniwiem w kampanii, gdzie plakat reklamuje towar obok anonsu prasowego, katalogów, folderów, czy tak nowoczesnych form jak reklama radiowa, film reklamowy (także stosujący efekty filmu awangardowego), jak słynny świetlny napis na wieży Eiffla (»Citroën« – w okresie Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925).

Panorama reklamy lat dwudziestych, którą uzupełniają takie zjawiska, jak powstanie pism specjalistycznych i liczne konkursy na plakat, jest niezwykle bogata. Umiarkowanie awangardowy, »kartezjański« w duchu, plakat francuski uwzględniał specyficzne warunki lokalne, jednocześnie zaś służył za wzór grafikom innych krajów.

Wraz z wyzwoleniem Francji spod okupacji niemieckiej, odrodzenie życia społecznego i gospodarczego pociąga za sobą ponowne ożywienie reklamy i plakatu. W chwili, w której równowaga ekonomiczna zostaje przywrócona, okaże się, że w zmienionych warunkach reklama winna na nowo zdefiniować swój język plastyczny, jak też zmienić argumentację. Model wypracowany przez Cassandre'a i jego szkołę postarzał się przez dwie dekady. Sam mistrz zresztą skłaniał się już w następnych latach ku enigmatycznym kompozycjom, na których piętno wycisnął surrealizm.

Wskutek ciężenia malarstwa powojennego w stronę abstrakcji następuje coraz większe rozluźnienie więzów między sztuką czystą a sztuką reklamową. W tych warunkach artyści plakatu starają się znaleźć wyjście z impasu, sięgając do innego źródła inspiracji, jakim jest ilustracja i karykatura. Oprócz tego zainteresowanie wywołuje amerykański *cartoon* – dowcip rysunkowy, w rodzaju tego, jaki uprawia Steinberg. Te właśnie wpływy doprowadzą do uformowania się nowego typu reklamy (który zresztą rozwija się równolegle w innych krajach europejskich), określanego we Francji jako *gag visuel*.

Najbardziej reprezentatywną postacią plakatu francuskiego lat powojennych pozostaje Raymond Savignac (ur. 1907). Jego twórczość oznacza powrót do humanistycznych korzeni, gdzie żart, absurd, zaskakujący pomysł mają wciągnąć widza do zabawy, czyniąc go niejako współnikiem artysty. Sukces Savignaca przyszedł bardzo późno, bo po czterdziestym roku życia, w następstwie wspólnej z Villemotem wystawy i opublikowania klasycznego już dziś plakatu, *Montsavon* (1949). Był to początek międzynarodowej kariery tego artysty.

Rola, jaką odegrał Savignac w reklamie francuskiej jest niezwykle ważna, niemniej rodzaj jego humoru, jak i sposób interpretowania pomysłów niekonięcznie spotykały się z jednoznaczną aprobatą. Wysoko ceniony przez grafików i część krytyki, Savignac był także ostro krytykowany przez niektórych specjalistów od reklamy, którzy kwestionowali wartość zarówno poszukiwań formalnych szkoły Cassandre'a, jak i humoru, jako środków perswazji w reklamie handlowej. Twierdzili oni: »Reklama nie jest mecenasem, skłonny faworyzować takie czy inne prądy artystyczne«, co oznaczało, iż to, czego oczekuje się od reklamy, to skuteczność, w której nie ma miejsca dla pięknoduchów.

Zakwestionowanie celowości inspiracji ze strony sztuki w reklamie jest odzwierciedleniem wpływów pochodzących z Oceanu. W istocie była to pierwsza ofensywa amerykańskiego stylu plakatu – upiękzonego, kiczowatego realizmu, rychło we Francji poniechanego – jak również wysoko rozwiniętych metod organizacji, istniejących w Ameryce już od dawna. Ostatecznie ofensywa ta została na pewien czas odparta, Francja nie była bowiem przygotowana na zaadaptowanie rozwiniętych struktur agencji reklamowych, co miało nastąpić dopiero znacznie później. Jest to ostatni rozdział historii plakatu litograficznego, który z wolna będzie wypierany przez bardziej ekonomiczną technikę ofsetu.

O ile Savignac i Hervé Morvan (1917-1980), grafik zawsze pełen pomysłów i wdzięku, konsekwentnie trzymali się konwencji humorystycznej, to inni artyści tego pokolenia, jak np. Jean Colin (1912-1982), ulegali tym wpływom tylko częściowo. Jacques Nathan (ur. 1910) stanowi tu przykład dość typowy i zarazem interesujący. Jego kariera stanowi do pewnego stopnia odzwierciedlenie ewolucji plakatu od lat trzydziestych do sześćdziesiątych. Wychodząc od czysto geometrycznego stylu początków swej działalności, przechodzi on przez kolejne fazy surrealizmu, wpływów malarstwa *École de Paris*, nie pozostając po drodze nieczułym na coraz silniejsze wpływy »gagu wizualnego«. Podobnie złożona jest ewolucja Bernarda Villemot (ur. 1911), którego twórczość pierwszych lat powojennych poświęcona jest w dużej mierze tematyce politycznej i społecznej (Francja wyzwolona, Czerwony Krzyż itp.). Od pierwszych prób z lat trzydziestych w duchu Cassandre'a, przez wpływy surrealizmu, pełen ekspresji malarski styl lat pięćdziesiątych, wiedzie ona do syntetycznego, uproszczonego konturu plakatów Villemota z lat ostatnich.

Lata czterdzieste stanowią zatem interesujący okres przejściowy: jeśli do tradycji francuskiej, którą w uproszczeniu można określić jako z jednej strony postkubistyczną, z drugiej zaś – postsurrealistyczną, oraz do wpływów realizmu w wydaniu amerykańskim i stylu humorystycznego, który symbolizuje Savignac, dodamy również bezpośrednio oddziaływanie malarstwa *École de Paris* i abstrakcji, daje to obraz pełnego chaosu. Z tego chaosu miało się wyłonić to, co określamy jako styl lat pięćdziesiątych, który praktycznie obejmuje dwa dziesięciolecia, aż po schyłek lat sześćdziesiątych.

Twórczość artystyczna w dziedzinie reklamy w latach siedemdziesiątych nie jest już dziełem jednej osoby, jak to było aż do początków lat sześćdziesiątych: Morvan, Savignac, Nathan, Auric, Georget, Raymond Gid pracowali niezależnie. Z czasem dział »twórczości« w agencjach reklamowych coraz bardziej się rozrasta i plakat staje się dziełem pewnej ekipy (redaktor-pomysłodawca, *roughman*,

fotograf i ewentualnie grafik) pod wodzą kierownika artystycznego, który decyduje o jej stylu. W rezultacie wskutek takiego systemu plakat ztraca wszelki ślad osobowości, jest już tylko zbiorem elementów, często z sobą sprzecznych i przesadnie wymownych. Reklama zaś polega już nie na zaprojektowaniu i kolportażu plakatu, lecz na kampanii w wielu mediach, w których plakat pochłania zaledwie 10 % budżetu (jedynie w zakresie propagowania kultury, np. filmu, może pochłonąć ok. 40 %).

Lata siedemdziesiąte zostały naznaczone przez ruch kontestacyjny, który wstrząsnął krajem w maju 1968. Historia społeczno-polityczna i życie kulturalne noszą ślady tych gwałtownych zmian, jakie on za sobą pociągnął. W sytuacji np. strajków pracowników prasy oraz kontroli radia i telewizji przez państwo okazało się, że plakat – odradzający się spontanicznie plakat na murach – był jedynym środkiem swobodnego przekazu, wolnej i szybkiej informacji. Ilustrowane śmiało, pozbawioną wszelkiej sztuczności grafiką, dbające jedynie o bezpośredniość oddziaływania karykatury odbijano na kserografie, techniką szybką i bardzo łatwą. Cała produkcja pracowni przy École des Beaux-Arts, przemianowanych na *Atelier populaire*, jest z tego punktu widzenia bardzo reprezentatywna.

To zerwanie z tradycją wywołało wśród twórców pracujących dla agencji reklamowych i grafików zwrot, który w latach siedemdziesiątych przejawia się dwojako. Z jednej strony bezpośrednio przyswajanie sobie prostych środków z maja 68 i wyraźna oszczędność środków. Z drugiej strony – wyszukana sofistyką, w myśl której dąży się do artystycznego wykorzystania fotografii; szczyt doskonałości ten drugi styl osiąga w latach osiemdziesiątych w plakatach-fotosach Jean-Paul Goude'a, między innymi na zamówienie Citroëna. Grupa grafików pracujących pod nazwą *Grapus* realizuje plakaty utrzymane w obu wymienionych stylach, grupie tej zawdzięczamy kilka najwymowniejszych kompozycji tego dziesięciolecia.

Obecne są wszakże inne odmienne tendencje. Pierwszą z nich jest obecność nieprzetworzonej graficznie, efektownej fotografii tak słynnego autora, jak Helmut Newton, Sara Moon (pracująca dla firmy konfekcyjnej *Cacharel*), Guy Bourdin czy Jeanloup Sieff, przy czym każdy z tych autorów jest rozpoznawalny łatwo przez serię plakatów firmy, dla której pracuje.

Fotografię stosują także plastycy, ośmielający się przekształcić ją w środek twórczy służebny wobec pomysłu, który przyświeca reklamie; za przykład może posłużyć kampania *Woolmark*, której nicią przewodnią jest przetworzenie sylwetki owcy.

»Dokumentalna« fotografia jest obecna także w innym, mniej interesującym rodzaju plakatów – tym, który lansuje np. sprzęt gospodarstwa domowego w sposób stereotypowy, przeciążony tekstem, z takim skutkiem, że mimo wielkich rozmiarów afiszów reklamowane towary zdają się nie wyróżniać niczym szczególnym z całej wielkiej liczby innych reklamowanych, niemal identycznych towarów.

Obok zerwania z przeszłością występuje też istotna ciągłość – utrzymuje się tradycja plakatu graficznego, bowiem wielu graficy lat sześćdziesiątych (Villemot, Auric, Excoffon) w dalszym ciągu pracują dla firm, w których do tradycji należą artystyczne kompozycje plakatów.

Równolegle plakat pociąga ilustratorów, malarzy i rysowników, którzy nierzadko tworzą jakieś klasyczne dzieło współczesnego plakatu: Jean-Michel Folon (znany jako autor m.in. zastawek telewizyjnych) zaprojektował serię plakatów dla słowników Larousse'a. Hiperrealista, po mistrzowsku posługujący się aerografem, Luigi Castiglioni, gruntownie przeobraził plakat sportowy, do dziś też pozostaje jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tej gałęzi sztuki.

Inni graficy uprawiają styl bliski komiksom albo nawiązujący do jakiegoś stylu dobrze znanego, do swojskich obrazów (jak to czyni J. Rosier), lub do stylu bardzo współczesnego, na przykład do malarstwa Roy Lichtensteina.

Reklama lat siedemdziesiątych – choć nie nosząca znamion jednolitej orientacji, jak to było w latach sześćdziesiątych i jak rysuje się to w latach osiemdziesiątych – zbiegała się z apogeum ekspansji gospodarczej społeczeństwa konsumpcyjnego. Od paru lat natomiast, wraz z recesją w gospodarce, wartości artystyczne i twórcze nabrały ceny, stanowiąc dodatkowy atut w pozyskaniu konsumentów zmuszonych do dokonywania wyboru.

Najtrwalszą nowością ostatnich dziesięcioleci jest tzw. *teasing*, który oznacza, że kampania składa się z dwóch etapów, z których pierwszy przewiduje rozlepianie plakatów jedynie wzbudzających zainteresowanie jakimś charakterystycznym znakiem, podczas gdy plakaty kolportowane w drugim etapie wyjaśniając zagadkę kierują myśl przechodnia na określony towar.

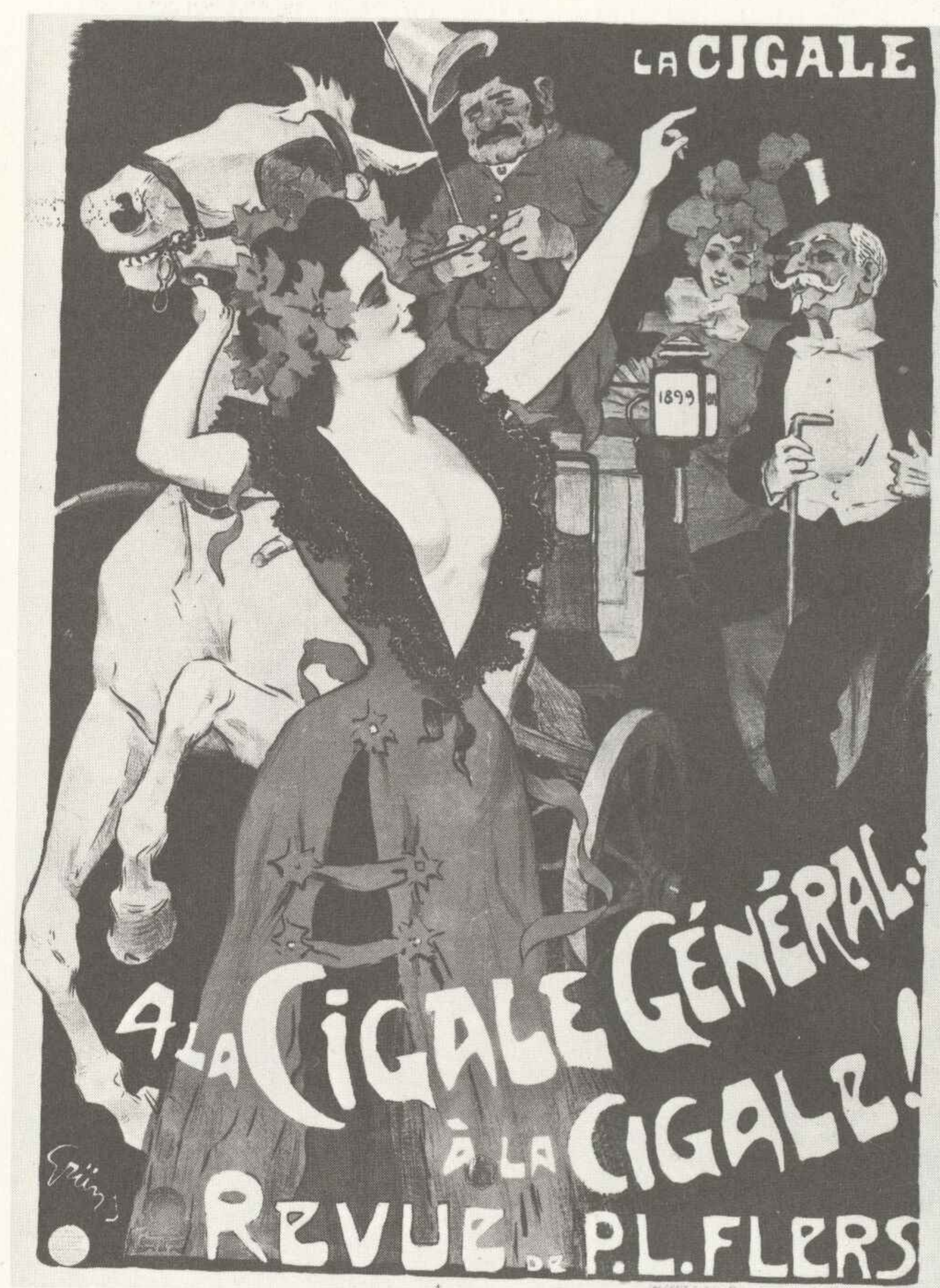
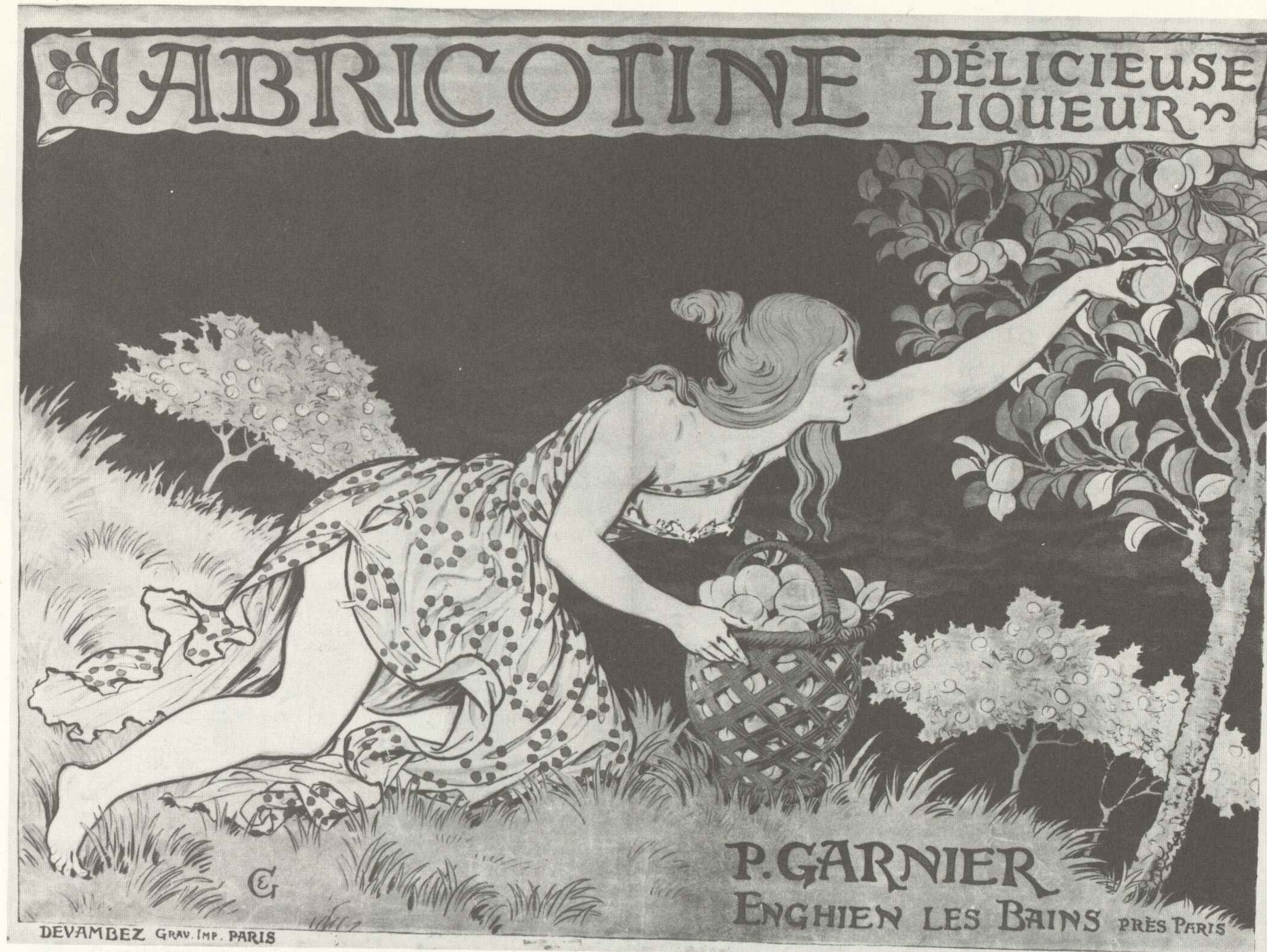
Nieliczne próby reklam trójwymiarowych ze zgrzewanych tworzyw sztucznych, o wielkich rozmiarach, lub też wyświetlanie reklam na ekranach realizowane zamiast plakatów, nie zastępują przecież obecności tradycyjnych plakatów na papierze. Nie zastępuje ich także zainicjowana przez Dauphina akcja malowania ścian dekoracyjnych, nie służących reklamie, a jedynie mających na celu przyciąganie wzroku przechodniów. Wszystko to wszakże świadczy o różnorodności poszukiwań we współczesnej sztuce.

Skrót artykułów:

K. Zagrodzki: Rok 1925, stan plakatu i reklamy; tenże:

Plakaty roku 1947;

R. Bargiel-Henry: *L'affiche dans les années 1970* (tłum. E. Bąkowska).



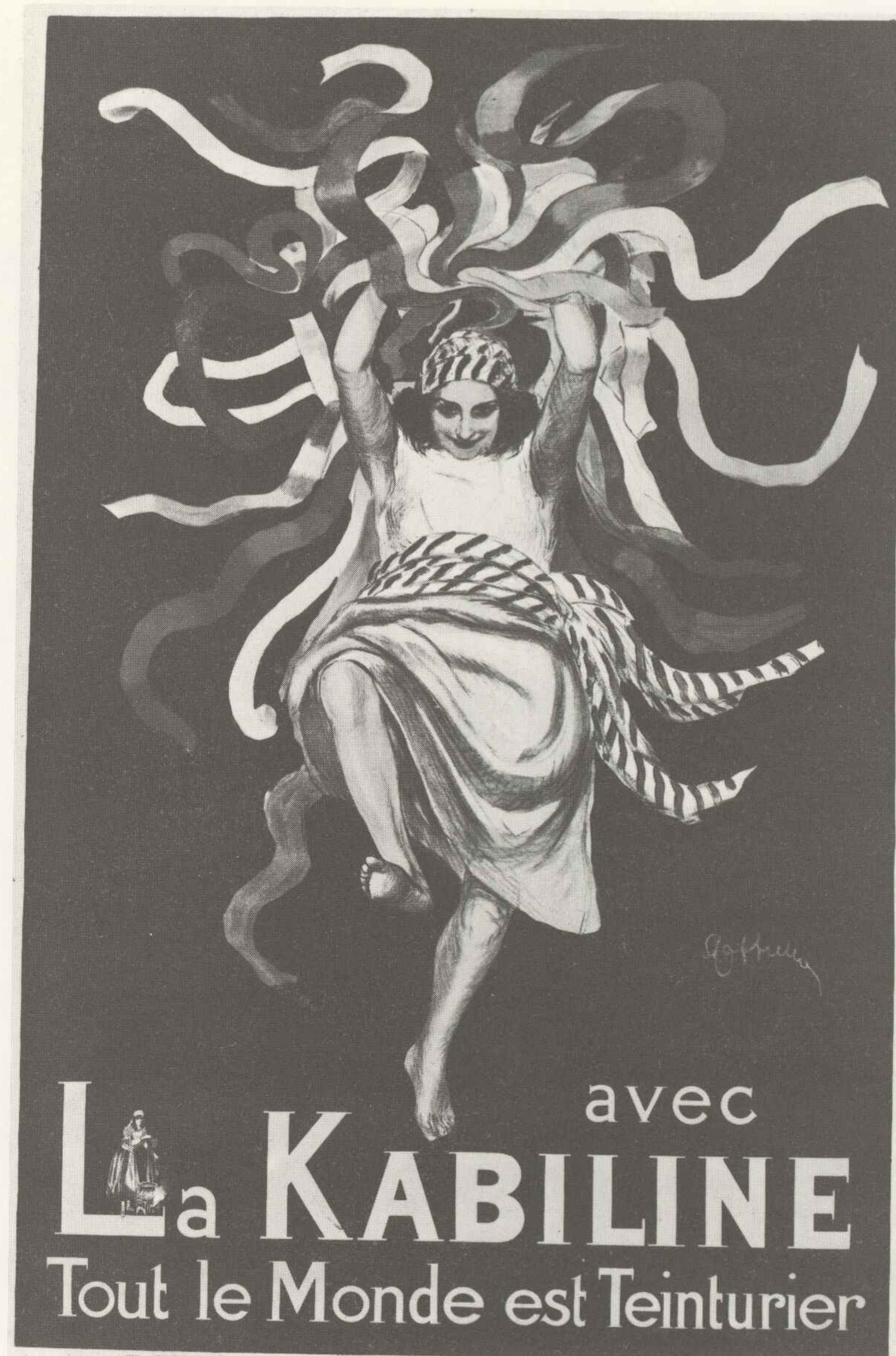
Eugène Grasset, plakat reklamowy, ok. 1895
Jules-Alexandre Grün, plakat kabaretu, ok. 1900



Henri Toulouse-Lautrec, projekt plakatu pisma
»La Revue Blanche«, 1895



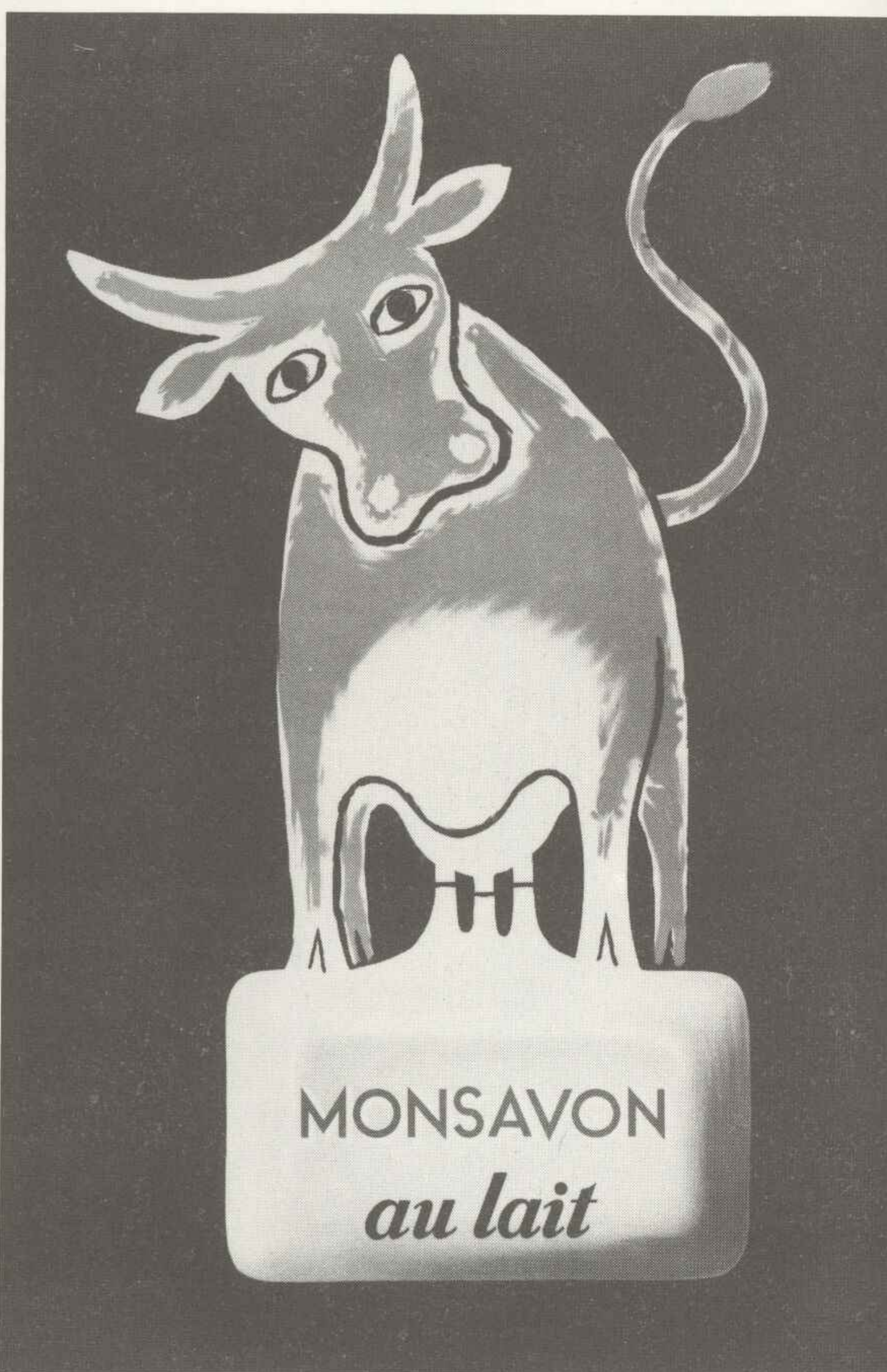
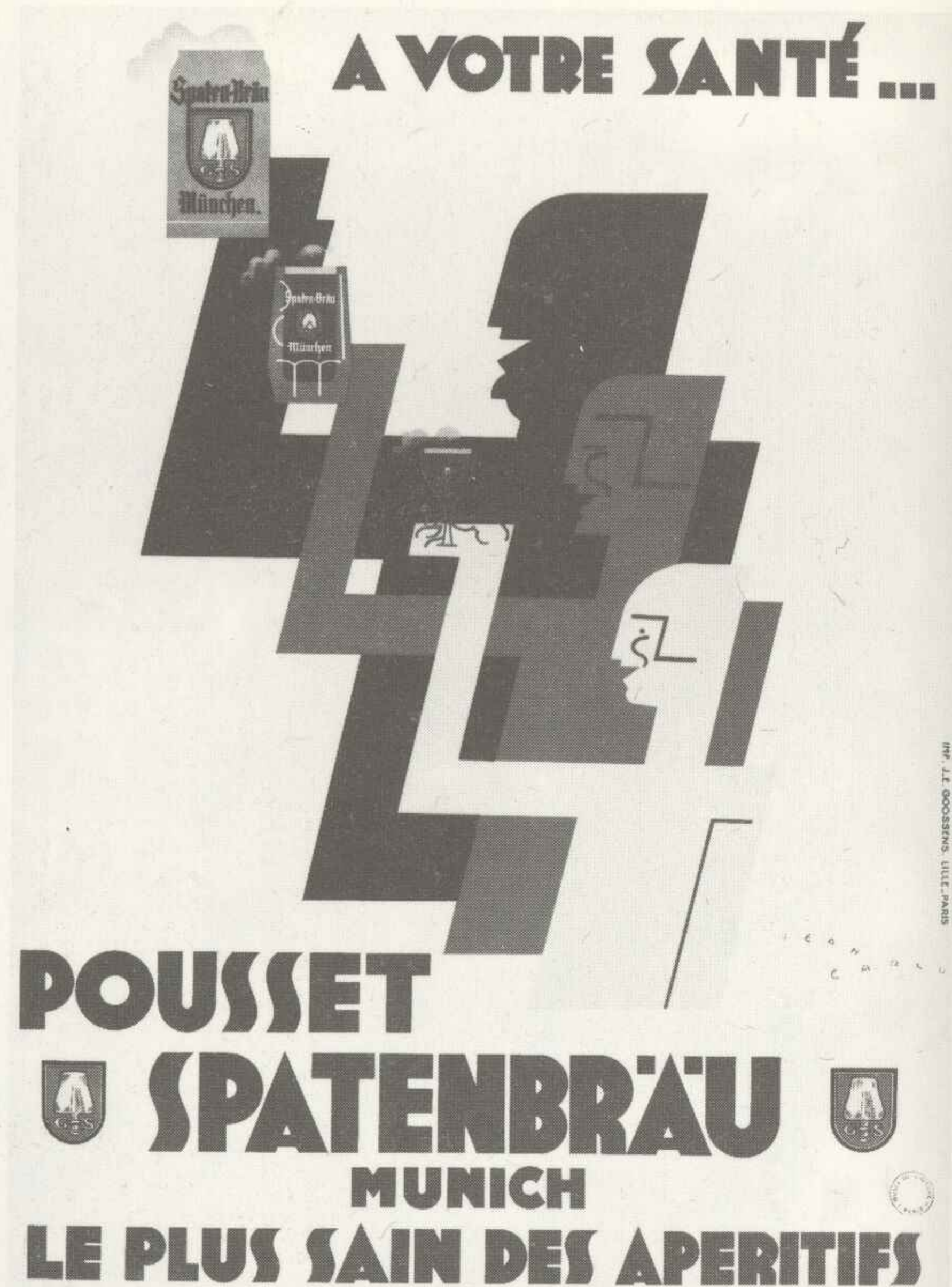
Paul Colin, plakat kabaretu, 1927



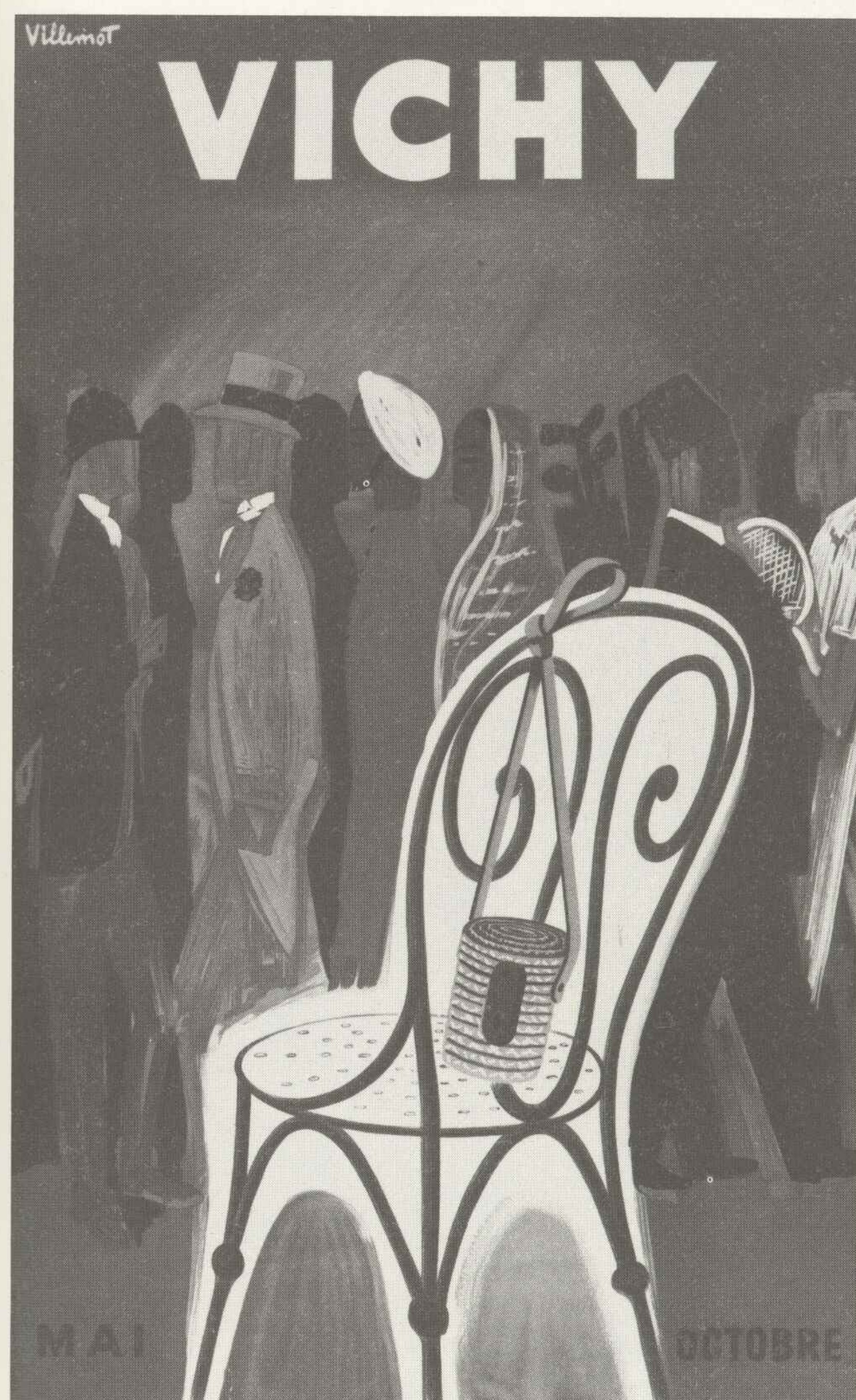
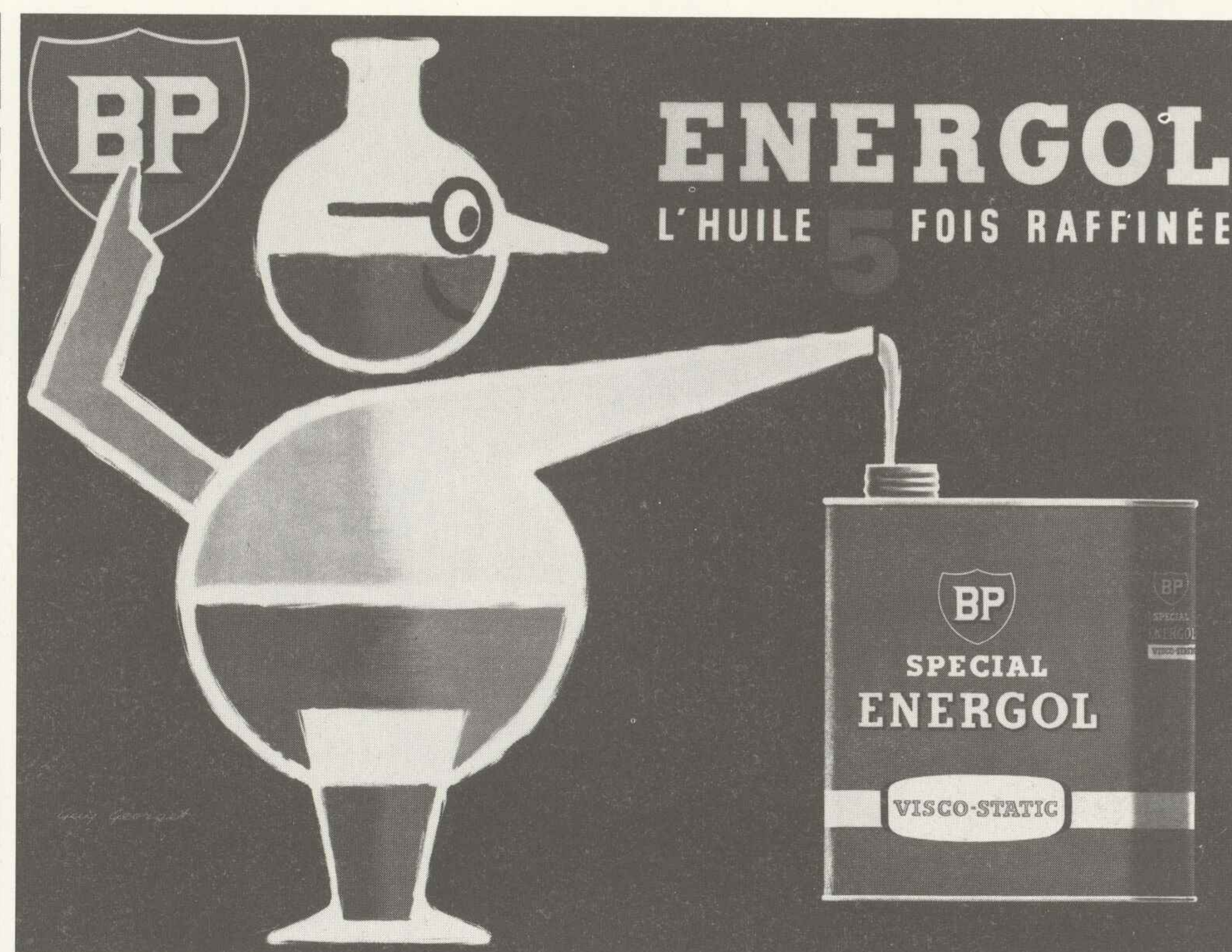
Vve O. LEGRIS et FILS - Versailles



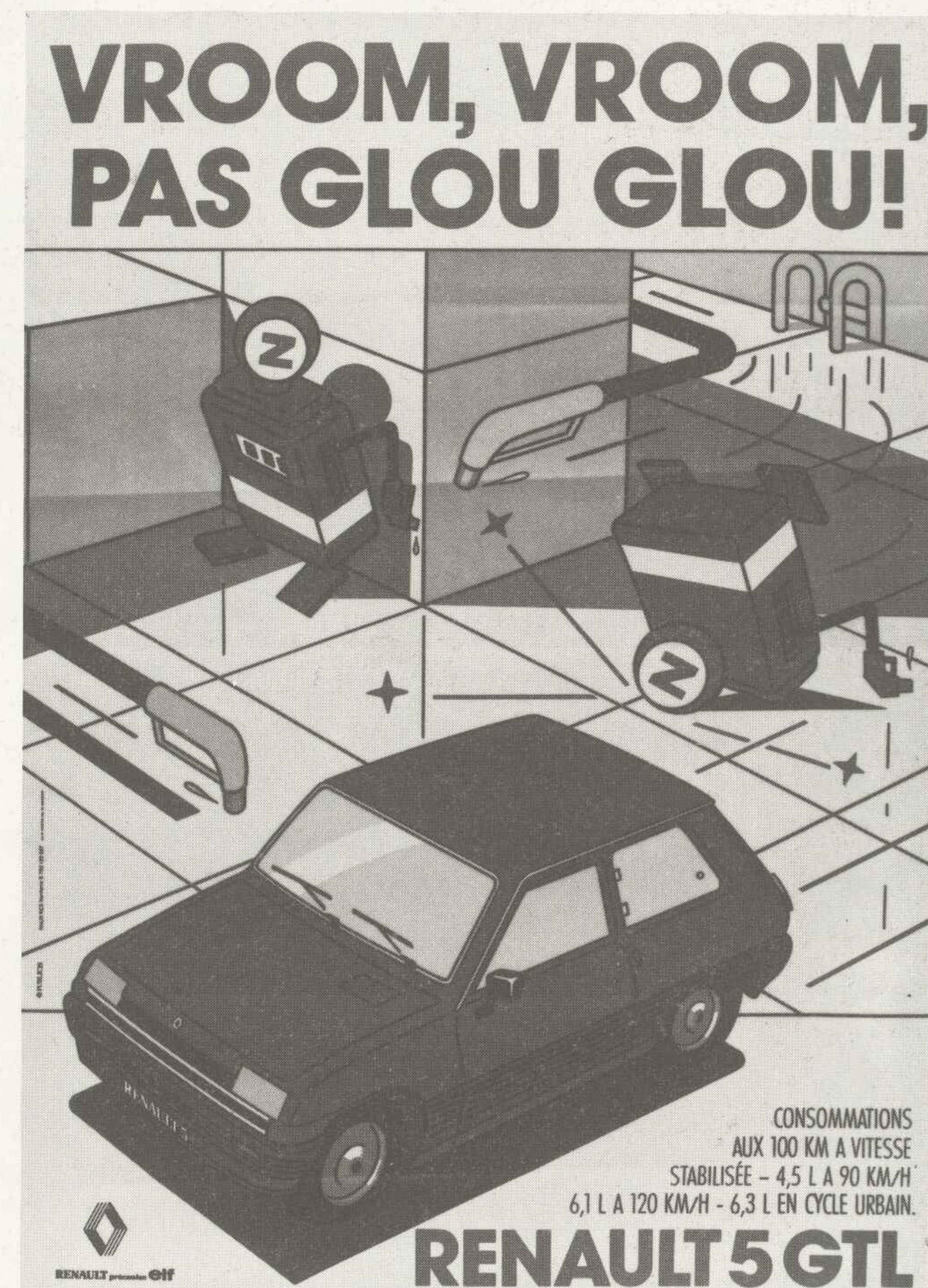
Leonetto Capiello, plakat reklamowy farb, 1920
René Vincent, plakat reklamowy domu towarowego, ok. 1925



Jean Carlu, plakat reklamowy piwa, 1927
Raymond Savignac, plakat reklamowy mydła, 1949

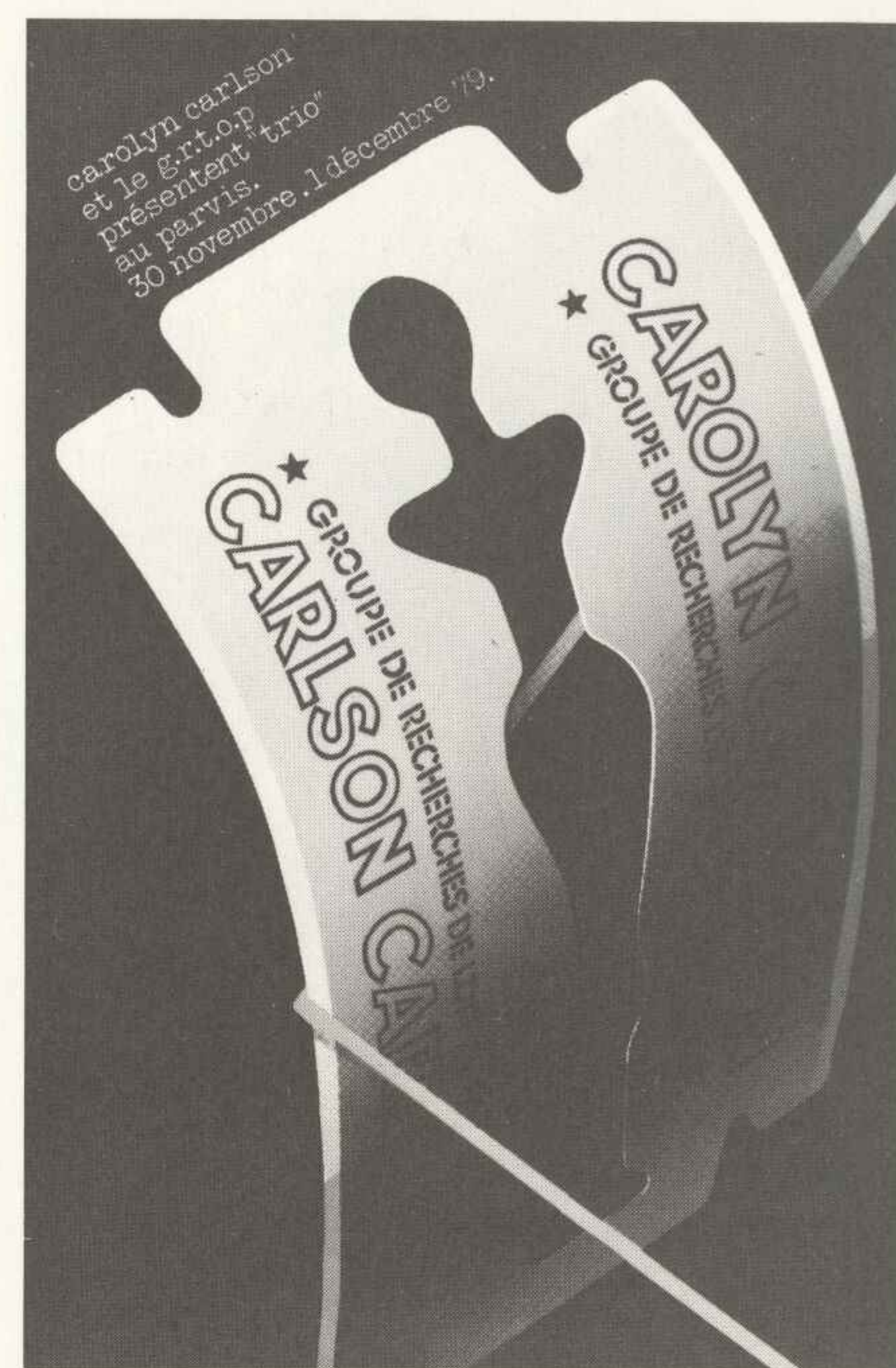
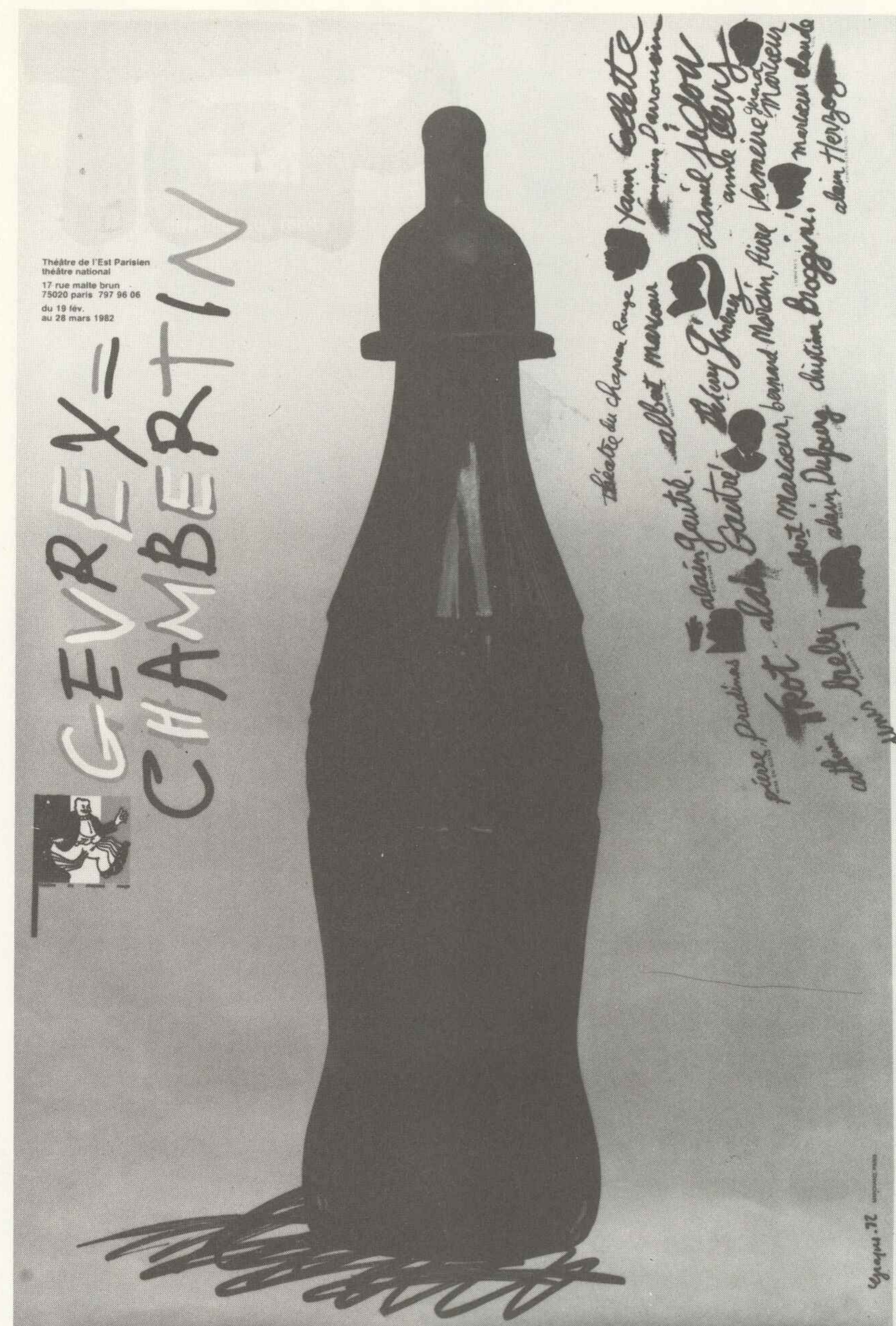


Jean Widmer, plakat reklamowy kostiumów kąpielowych, -1982
Bernard Villemot, plakat reklamowy uzdrowiska Vichy, 1953



Guy Georget, plakat reklamowy oleju silnikowego, 1957
Agence Publicis, plakat reklamowy samochodu, ok. 1984

Plakat



Grapus, plakat teatralny, 1982
Alain Le Quernec, plakat baletu, 1979

1907 – »Panny z Awinionu« – *Pabla Picassa*;
»Akt« – *Georges Braque'a* – obrazy
zapowiadające ich twórczość kubistyczną.

1908 – *Braque* wystawia w *Galerii Kahnweilera* obrazy kubistyczne – pejzaże i akty – których nie przyjęto na *Salonie Jesiennym*; *Louis Vauxcelles* określa je jako »kuby«.

Picasso maluje »Trzy kobiety«.

1909 – *Publikacja* »Manifestu futurystycznego« *Filippo Tommaso Marinetti*ego na *lamach Le Figaro*.

1910 – Śmierć »Celnika« *Henri Rousseau*.
Podróż *Pierre Bonnard*a do Hiszpanii i do Afryki Północnej.
Moïse Kisling przybywa do Paryża, wpływ kubizmu.

Jules Pascin w Afryce Północnej.
Wpływ kubizmu na *Raoula Dufy*.
Henri Matisse przywódcą awangardy paryskiej.

Roger de La Fresnaye, *Jean Metzinger*, *Fernand Léger*, *Louis Marcoussis* /*Ludwik Markus*, przebywający w Paryżu od 1903 r./, *Juan Gris* – nowi adepci kubizmu.

Marc Chagall przybywa do Paryża.
Robert Delaunay poślubia *Sonię Terk*, maluje wieżę *Eiffła*, spotyka *Légera*.
Constantin Brancusi: »Spiąca muza«.
František Kupka wystawia »*Gamę żółci*« na *Salonie Jesiennym*.

Picasso pracuje latem w *Cadaquès* w towarzystwie *André Deraina*.
Braque pracuje latem w *Estaque*: maluje »*Dziewczynę z mandoliną*«.

Léger pracuje nad planami *Miasta przemysłowego*.
Claude Debussy spotyka *Igora Strawińskiego*.

Strawiński: »*Ognisty ptak*«.
Raymond Roussel: »*Impressions d'Afrique*«.
Paul Claudel: »*Cinq grandes odes*«.
Guillaume Apollinaire: »*Heretyk i Spółka*«, opowiadania.

André Salmon: »*Le Calumet*«, wiersze.
Max Linder: »*Max pomylił piętra*«, film.
Georges Méliès: »*Gdybym był królem*«, film.

1911 – *Kubiści* wystawiają z wielkim rozgłosem na *Salonie Niezależnych* i na *Salonie Jesiennym*: *Albert Gleizes*, *Metzinger*, *Léger*, *Henri Le Fauconnier*, *Roger de La Fresnaye*, *Marcel Duchamp*, *Raymond Duchamp-Villon*, *André Lhote*, *Ossip Zadkine*.

Braque maluje »*Portugalczyka*«.
Giorgio de Chirico przybywa do Paryża, podobnie jak *Chaïm Soutine*.
W *Puteaux* u braci *Duchamp-Villon* spotykają się: *Kupka*, *Francis Picabia*, *Gleizes*, *Metzinger*, *Léger*...

Zbliżenie *Jacques Villona* do kubizmu.
Dufy projektuje tkaniny dla projektanta mody *Paula Poireta*.
Podróż *Matisse'a* do Maroka.
Braque i *Picasso* spędzają lato w *Céret*; *Gris* i *Max Jacob* przybywają tam również.
Delaunay wchodzi w kontakt z malarzami grupy *Blaue Reiter*; maluje »*Miasto*«.
Duchamp maluje obraz »*Smutny młodzieniec w pociągu*«.

Arthur Honegger spotyka *Dariusza Milhauda*.
Claudel spotyka *Milhauda*.
Strawiński wystawia »*Pietruszkę*«.
Balety Rosyjskie *Sergiusza Diagilewa* wystawiają *Le spectre de la rose*.

Saint-John Perse *Eloges*, wiersze.

Jacob: »*Saint Matorel* /z grafikami *Picassa*/, opowiadanie.

Apollinaire: »*Bestiaire* /z drzeworytami *Dufy'ego*/, wiersze.

Auguste Rodin: »*Sztuka*«, pisma teoretyczne.
Méliès: »*Halucynacje barona Münchhausena*«.

1912 – *Wystawa Section d'Or* w *Galerie de la Boétie*, gdzie *Apollinaire* wygłasza odczyt; *Alexandre Archipenko*, *Duchamp*, *Duchamp-Villon*, *Gleizes*, *Gris*, *Auguste Herbin*, *Kupka*, *La Fresnaye*, *Marie Laurencin*, *Léger*, *Marcoussis*, *Metzinger*, *Picabia*, *Villon*.

Gris maluje: »*W holdzie dla Picassa*«.
Chirico: »*Zagadka godziny*«.
Amadeo Modigliani zaczyna rzeźbić.
André Masson przybywa do Paryża, spotyka *Grisa* i poznaje kubizm.

Picasso i *Braque* pracują w ścisłym kontakcie: imitacje drewna, »*papiers collés*«.
Picasso: »*Kobieta w koszuli siedząca w fotelu*«.

Delaunay wystawia »*Miasto Paryż*« na *Salonie Niezależnych*, w *Galerie Barbazanges* »*Okna*« i pierwsze »*Formy okrągłe*«, spotyka *Jean Arpa* i *synchronistów /malarzy futurystów w Stanach Zjednoczonych/*.

Duchamp maluje »*Akt schodzący po schodach*« i podejmuje pierwsze studia nad »*Panną młodą rozebraną przez swych kawalerów*«, jednak »*Archipenko* pierwsze »*rzeźbo-obrazy*«.

Herbin uprawia kubizm coraz bardziej abstrakcyjny.
Kupka wystawia »*Płaszczyzny kolorów*« na *Salonie Niezależnych*.

Léger: »*Kobieta w błękitach*«.
Picabia: »*Zróżło*«, *Podróż do Anglii z Apollinaire'em*.

Duchamp-Villon wystawia makietę »*Domu kubistycznego*« na *Salonie Jesiennym*. W *Galerie Bernheim-Jeune* wystawa »*Futurystyczne malarstwo włoskie*«.

Eiffel organizuje w *Auteuil* laboratorium, gdzie prowadzi się prace nad samolotami i zeppelinami.

Auguste Perret tworzy plan teatru *Champs-Élysées*.

Henri Sauvage zleca budowę tarasowego domu na ulicy *Vavin* w Paryżu.

Alfred Vaudoyer tworzy typ popularnej zabudowy mieszkalnej.

Debussy: »*Męczeństwo Św. Sebastiana*«.
Maurice Ravel: »*Dafnis i Chloe*«.

Blaise Cendrars: »*Wielkanoc w Nowym Jorku*«.

Claudel: »*Zwiastowanie*«.

Apollinaire: »*Okna*« dla *Delaunay* i »*Strefa*«; wydaje czasopismo *Les Soirées de Paris*.

Romain Rolland: »*Jan Krzysztof*«.

Anatole France: »*Bogowie łakną krwi*«.

Gleizes i *Metzinger*: »*Du cubisme*«.

Salmon: »*La jeune peinture française*«.

Francis Carco: »*La bohème et mon coeur*«.

Charles Péguy: »*Le mystère des Saints Innocents*«.

Marinetti publikuje po francusku *Manifeste technique de la littérature futuriste*.

1913. – *Picasso* tworzy wiele rzeźb. *Picasso* i *Braque* nadal utrzymują ze sobą kontakt: »*papiers collés*« i kubizm syntetyczny. *Delaunay* udaje się do *Berlina* z *Apollinaire'em*; etap »*Krągów symultanicznych*«.

Léger pracuje nad »*kontrastami form*« geometrycznych.

Gris maluje wiele martwych natur. Lato w *Céret* z *Braque'em* i *Picassem*.

Matisse zainteresowany kubizmem.

Villon: »*Maszerujący żołnierze*«.

Picabia w *Nowym Jorku*, tworzy tam swoje pierwsze dzieło mechanistyczne »*Córka urodzona bez matki*«.

Sonia Delaunay: suknie symultaniczne, maluje »*Bal Bullier*«.

Henri Laurens wystawia po raz pierwszy na *Salonie Niezależnych*.

Alberto Magnelli osiedla się w Paryżu, gdzie spotyka *Apollinaire'a*, *Picassa* i *Légera*.

Galerie Bernheim-Jeune przedstawia *synchronistów amerykańskich*.

Kisling porzuca kubizm.

Chagall: »*Macierzyństwo*«, »*Zakochani nad miastem*«.

Zadkine wystawia na *Salonie Jesiennym*.
Brancusi wystawia na *Salonie Niezależnych*.

Chirico: »*Niepokój poety*«.

Henri Gaudier-Brzeska wystawia swoje rzeźby wraz z worticystami w Londynie.

Gleizes: »*Wydawca Figuière*«.

Debussy: »*Gry*« /choreografia *Niżyńskiego*, scenografia *Leona Baksta*/.

Gabriel Fauré: »*Penelopa*«.

Ravel: »*Poezje Mallarmé'go*«.

Roussel: »*Uczta pająka*«.

Erik Satie: dzieła różne na fortepian.

Milhaud: »*Proteusz*« i »*Agamemnon*« /libretto *Claudela*/.

Strawiński: »*Święto wiosny*« powoduje skandal.

Marcel Proust: »*W poszukiwaniu straconego czasu*«, książka pierwsza.

Maurice Barrès: »*La Colline inspirée*«.

Louis Hémon: »*Maria Chapdelaine*«.

Roussel: »*Locus Solus*«.

Apollinaire: »*Alkohole*« i »*Malarze kubiści*«.

Péguy: »*Eve*« i »*La Tapisserie de Notre Dame*«.

Alain-Fournier: »*Wielki Meaulnes*«.

Roger Martin du Gard: »*Jean Barois*«.

Valéry Larbaud: »*Barnabooth*«, wydanie w wersji ostatecznej.

André Suarès: »*Eseje*«.

Louis Feuillade kręci »*Fantomasa*«, a *Maurice Tourneur* »*Tajemnicę żółtego pokoju*«.

Léopold Survage zachęcany przez *Apollinaire'a* i *Cendrarsa* maluje »*Kolorowe rytmy*« dla filmu.

1914 – *Pascin* wyjeżdża do Anglii i do Stanów Zjednoczonych.

Duchamp-Villon wystawia pierwszą wersję »*Konia*« na wystawie *Section d'Or*.

Laurens wystawia na *Salonie Niezależnych*.

Zadkine: »*Prorok*« na *Salonie Niezależnych*.
Léger: »*Schody*«.

Duchamp: pierwsze *ready-made*; *Villon*: »*Warsztat mechaniczny*«.

Prawie wszyscy artyści zostają powołani do wojska lub zgłaszają się jako ochotnicy: *Braque*, *Léger*, *La Fresnaye* i in. *Picasso* i *Braque* rozdzieleni przez wojnę. *Alzatzczyk Hans Arp* ucieka do Szwajcarii, a

Delaunay zostaje zwolniony ze służby w Hiszpanii.
Chagall wraca do Rosji.
Picasso maluje »Moją piękną«, a Braque »Mężczyznę z gitarą«.
Delaunay: »W holdzie dla Blériota«, Sonia Delaunay: »Elektryczne przymaty«.
Archipenko: »Bokserzy«.
Debussy: »Trzy poematy Malarmé'go.
Milhaud spotyka Satie'go i Debussy'ego.
Satie: »Sporty i rozrywki«.
Podobnie jak artyści, pisarze powoływani są do wojska lub zgłaszają się na ochotnika:
Apollinaire, Salmon, Cendrars i in.
Carco: *Jésus la Caille*, powieść.
André Gide: »Lochy Watykanu«.
1915 – Picasso: pierwsze portrety »realistyczne«.
Amédée Ozenfant zakłada pismo *L'Elan*.
Galerie Thomas organizuje pierwszą wystawę futurystyczną.
Gaudier-Brzeska ginie na froncie.
Duchamp, Picabia, Gleizes w Nowym Jorku.
Laurens: »Klown«.
Gino Severini: »Portret Paula Fort«, teścia artysty.
Apollinaire publikuje na froncie *Case d'Armons*.
Pierre Reverdy: *Poèmes en prose*.
Romain Rolland: *Au-dessus de la mêlée*, pisma pacyfistyczne; otrzymuje Nagrodę Nobla.
Feuillade filmuje serię »Wampirów«.
1916 – Laurens wystawia w Galerie de l'Effort moderne.
Arp wykonuje pierwsze płaskorzeźby w Szwajcarii.
Derain wystawia u Paula Guillaume.
Robert i Sonia Delaunay w Portugalii.
Apollinaire ciężko ranny.
W Zurychu narodziny ruchu dada.
Reverdy: *La lucarne ovale*, wiersze.
Max Jacob: »Kubek do kości«, wiersze.
Pierre-Albert Birot zakłada czasopismo *SIC*.
Apollinaire: »Poeta zamordowany«, powieść.
Henri Barbusse: *Le Feu*, powieść.
Feuillade kręci »Judex«.
1917 – Duchamp-Villon: »Portret Profesora Gosset«.
Foujita w Galerie Chéron.
Modigliani w Galerie Berthe Weill.
Małżeństwo Delaunay odwiedza w Madrycie Diagilewa, Strawińskiego, Manuela de Fallę, Diego Riverę.
Picasso wyjeżdża do Rzymu z Diagilewem i tam spotyka Strawińskiego.
»Parada« Satie'go, Picassa, Jean Cocteau, dla Baletów Rosyjskich.
Georges Duhamel: *Vie de martyrs*, opowiadania wojenne.
Reverdy zakłada pismo *Nord-Sud* i publikuje *Le Voleur de talan*, opowiadanie poetyckie.
W Zurychu ukazuje się pismo *Dada*; pierwsza wystawa dada.
Apollinaire wystawia »Cycki Tyrezjasza«: scenografia i kostiumy – Serge Férat.
Cendrars: »Zabilem«, z ilustracjami Légera i *Profond aujourd'hui*.
Philippe Soupault: *Aquarium*, poezje.
Picabia zakłada czasopismo *391*.
Paul Valéry: *La jeune Parque*, poezje.

1918 – Picasso, Derain, Matisse, Modigliani wystawiają u Paula Guillaume.
Herbin i Metzinger – w *Effort moderne*.
Léger: »Kręgi«, »Miasto«.
Laurens: »Butelka Beaune«, drewno polichromowane.
Ozenfant i Le Corbusier wystawiają w Galerie Thomas, publikacja *Après le cubisme*.
Ravel: »Grób Couperina«.
Strawiński: »Historia żołnierza«, w oparciu o tekst Charles-Ferdinanda Ramuza.
Claudel i Milhaud: »Człowiek i pragnienie«, balet.
Śmierć Duchamp-Villona i Apollinaire'a w następstwie wojny.
Jacob: *Le Phénérograme*, ilustracje Picassa, opowiadanie.
Cendrars: *Le Panama*, poezje i *La Fin du monde* wspólnie z Légerem.
Apollinaire: »Kaligrama«, poezje.
Valéry Larbaud: *Les ardoises du toit*, poezje.
Rolland: »Colas Breugnon«, opowiadanie.
Claudel: *Le Pain dur*, sztuka teatralna.
1919 – Picasso jedzie do Londynu na przedstawienie »Trójganiastego kapelusza« de Falli, do którego przygotował scenografię i kostiumy.
Braque, Gris i Léger wystawiają w *Effort moderne*, Kisling w Galerie Druet, Foujita w Galerie Chéron.
Braque: »Czarny gerydon«.
Satie: »Sokrates«.
Gide: »Symfonia pastoralna«, powieść.
Cocteau: *Le Potomak*, powieść ilustrowana przez autora.
Proust: »W cieniu zakwitających dziewcząt«, dalszy ciąg »W poszukiwaniu straconego czasu«.
Salmon: *Prikazi i Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*.
Cendrars: *Dix-neuf poèmes élastiques*.
Reverdy: *Selfdétense*, pisma teoretyczne i *La guitare endormie*, poezje ilustrowane przez Grisa.
Marinetti publikuje *Notes en liberté futuristes*.
André Breton, Soupault i Louis Aragon zakładają czasopismo *Littérature* /1919-1924/.
Paul Eluard zaczyna współpracować z *Littérature*.
Breton i Soupault: »Pola magnetyczne«.
Henri Bergson: *L'énergie spirituelle*, rozprawa filozoficzna.
Maurice Chevalier śpiewa: *Dans la vie faut pas s'en faire*.
Abel Gance: »Oskarżam«, film.
1920 – Kubiści wystawiają wspólnie na Salonie Niezależnych.
Arp i Max Ernst: *collages* Fatagaga.
Dadaistyczne wystąpienie w Paryżu grupy *Littérature*, Tristan Tzara i Picabia.
Léger: »Mechanik«.
Juan Miró wystawia po raz pierwszy w Paryżu.
Duchamp tworzy w Stanach Zjednoczonych *Société Anonyme*.
Piet Mondrian, po wojnie ponownie zamieszkał od 1919 w Paryżu, publikuje *Néoplasticisme*; pozostaje niezauważony przez francuskie środowisko artystyczne.
Śmierć Modiglianiego.
Picabia: »Matka Boska« /plama atramentowa/, w 391.
Jacques Lipchitz: »Portret Gertrudy Stein«, rzeźba realistyczna.

Strawiński: »Pulcinella«, ze scenografią Picassa.
Satie: »Piękna ekscentryczka« i *Musique d'ameublement*.
Milhaud: »Wól na dachu«.
Charles Vildrac: *Le Paquebot* »Tenacity«, sztuka teatralna.
Le Corbusier zakłada pismo *L'Esprit Nouveau*, które będzie się ukazywać do 1925.
Salmon: *L'Art vivant*.
Oscar Milosz: *La Confession de Lennuel*, opowiadanie.
Colette: *Chéri*, powieść.
Fernand Crommelynck: »Rogacz wspaniały«, sztuka teatralna.
Tzara: *Cinéma calendrier*, z ilustracjami Arpa.
Mistinguett śpiewa *Mon homme*.
1921 – Picasso, Marie Laurencin wystawiają w Galerie P.Rosenberg, Herbin w *Effort moderne*.
Picasso: »Trzej muzykanci«.
La Fresnaye: »Prestdigitator«.
Małżeństwo Delaunay po powrocie do Paryża wiąże się z dadaistami.
Balet *Skating Ring* z muzyką Arthura Honeggera, scenografią Légera według libretta Ricciotto Canudo, wystawiony w Baletach Szwedzkich.
Maurice Raynal publikuje pierwszą monografię o Picassie.
Paul-Jean Toulet: *Les contrerimes*, poezje, wyd. pośmiertne.
Salmon: *Age de l'Humanité*, poezje.
Jean Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique*, powieść.
Jacob: *Le Laboratoire central*, poezje.
Dadaści organizują »Proces Barrèsa«.
Breton składa wizytę Freudowi.
Anatole France otrzymuje Nagrodę Nobla.
Jacques Feyder: »Atlantida«, film wg powieści Pierre Benoît.
1922 – Miró maluje »Kobietę«.
Ernst maluje »Spotkanie przyjaciół«.
Wystawa dada w Galerie Montaigne.
Duchamp porzuca pracę nad swoją kompozycją na szybie »Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak«.
Delaunay maluje »Portret Philippe'a Soupault«, ma także retrospektywę swych dzieł w Galerie Paul Guillaume.
Balet »Stworzenie świata«, muzyka Milhaud, scenografia i kostiumy Légera, wg libretta Cendrarsa w Baletach Szwedzkich.
Grupa dada rozpada się po nieporozumieniach między Bretonem a Tzarą przy okazji Kongresu paryskiego, spotkania pisarzy i artystów różnych tendencji. Okres uśpienia w grupie, która miała wkrótce założyć ruch surrealistyczny.
Paul Valéry: »Cmentarz morski«, poezje.
Eluard i Ernst: *Les malheurs des immortels*, poezje i *collages*.
Salmon: *Propos d'ateliers*, eseje krytyczne na temat sztuki.
Aragon: »Przygody Telemacha«, opowiadanie.
Franz Hellens zakłada czasopismo *Le Disque vert*.
Lucien Levy-Brühl: *La mentalité primitive*, eseje.
Jacques Ibert: *Escale*, poemat symfoniczny.
Abel Gance kręci »Kolo udręki« przy współpracy Cendrarsa i Légara, z muzyką Honeggera.

1923 – Picasso spotyka Bretona w Cap d'Antibes: okres neoklasycyzmu »Kąpiących się«.
Léger: »Wielki holownik«.
Sonia Delaunay wykonuje pierwsze tkaniny symultaniczne.
André Masson dołącza do grupy *Littérature*.
Le Corbusier publikuje *Vers une architecture*.
Powstanie czasopism *Europe* i *La Revue européenne*.
Breton: *Clair de terre*, poezje.
Benjamin Péret: *Au 125 du Boulevard St.-Germain*, opowiadania.
Tzara wystawia sztukę *Le coeur à gaz* z kostiumami Soni Delaunay.
Colette: *Le Blé en herbe*, powieść.
Joseph Delteil: *Choléra*.
Emile Chartier Alain: *Propos sur l'esthétique*, eseje.
Raymond Radiguet: »Diabeł wcielony«, powieść.
Maurice L'Herbier kręci »Nielludzką« przy współpracy Roberta Mallet-Stevensa i Légara, z muzyką Milhaud.
Feyder: *Crainquebille*, film wg France'a.
Jules Romains: *Knock*, sztuka teatralna.
Strawiński: *Les Noces*, balet.
1924 – Wystawa retrospektywna Bonnarda, Galerie Druet.
Léger otwiera z Ozenfantem i Alexandrą Exter *L'Académie moderne*.
Herbin – w *Effort moderne*.
Masson posługuje się procederem graficznego automatyzmu.
Kupka – w Galerie La Boétie.
Balet *Les Fâcheux* Georges Aurica, scenografia Braque'a z librettem Cocteau w Baletach Rosyjskich.
»Manifest surrealizmu« opublikowany przez Bretona i pierwszy numer czasopisma *La Révolution surréaliste*, po przystąpieniu do grupy Juana Miró, Massona, Antonina Artaud, Michela Leiris, Georgesa Limbour, Raymonda Queneau innych.
Valéry, Léon-Paul Fargue i Larbaud kierują czasopismem *Commerce*.
Paul Nougé, Marcel Leconte, Camille Goemans wydają w Brukseli pismo *Correspondance*.
Valéry: *Variété*, eseje.
Robert Desnos: *Deuil pour deuil*, poezje.
Saint-John Perse: *Anabase*, poezje.
Eluard: »Umrzeć od nieumierania«, poezje.
Cendrars: *Feuilles de route*, poezje.
Tzara: »Manifest dada«, z ilustracjami Picabii, i *Mouchoir de nuages*, sztuka teatralna.
Francis Poulenc: *Les Biches*, balet.
Milhaud: *Salade*, balet.
Honegger: *Pacific 231, mouvement* symfoniczny.
René Clair: »Antrakt«, film wg scenariusza Picabii, muzyka Satie'go.
»Balet mechaniczny«, film Légera, muzyka Georges Antheil, zdjęcia Man Ray i David Murphy.
Coco Chanel otwiera dom mody.
1925 – Pierwsza wystawa surrealistyczna w Galerie Pierre w Paryżu, w której uczestniczą Picasso, Chirico, Paul Klee, Pierre Roy, Miro, Masson, Arp, Man Ray, Ernst.
Yves Tanguy przyłącza się do surrealistów, także bracia Prévert i Maurice Duhamel.
Na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej Delaunay wykonuje polichromię dla siedziby Ambasady

Francuskiej, Dufy – wystrój barek Paula Poiret. Le Corbusier wykonuje pawilon *Esprit Nouveau*; Léger wykonuje polichromię abstrakcyjną, Zadkine – płaskorzeźbę.
Chirico wystawia w *Effort moderne*.
Gleizes opuszcza Paryż.
Picabia przenosi się na południe Francji.
Bram van Velde przybywa do Paryża.
Śmierć Rogera de la Fresnaye.
Ozenfant i Le Corbusier publikują *La Peinture moderne*.
W Baletach Rosyjskich: *Le train bleu* z muzyką Milhaud, scenografią Laurensa.
Balet *L'enfant et les sortilèges* z muzyką Ravela, librettem Colette.
Śmierć Erika Satie.
Artaud: *L'ombilic des limbes*, poezje.
Aragon: »Wieśniak paryski«, opowiadanie poetyckie.
Gide: »Falszerze«, powieść.
Eluard i Péret: *152 poèmes mis au goût du jour*.
Reverdy: *Ecumes de la mer i Grande nature*, poezje.
René Crevel: *Mon corps et moi*, opowiadanie.
Roussel: *L'Étoile au front*, sztuka teatralna oklaskiwana przez grupę surrealistów.
Soupault: *Le voyage d'Horace Riouelle*, opowieść.
Jules Supervielle: »Grawitacje«, poezje.
Julien Green: *Le voyageur sur la terre*, powieść.
Masson-Jean Jouve: *Paulina 1880*, powieść.
François Mauriac: »Pustynia miłości«, powieść.
Armand Salacrou: *Le casseur d'assiettes*, sztuka teatralna.
Surrealiści podpisują zbiorowo kilka listów otwartych i ogłaszają ankietę, np. »Czy samobójstwo jest wyjściem«; skandal na bankiecie wydanym na cześć Saint-Pol-Roux.
Henri Michaux wiąże się z Supervielle'em po osiedleniu się we Francji, odkrywa Klee i Ernsta /który wówczas wykonał swoje pierwsze *frottages*/.
Josephine Baker śpiewa i tańczy w *Folies Bergères* i w *Casino de Paris*.
1926 – Spory w grupie surrealistów, zerwanie z malarzem Chirico, Vitrakim i z Soupault, Artaudem, Rogerem.
Duchamp realizuje z Man Rayem film *Anémic cinéma*.
Arp, Sophie Tauber i Theo Van Doesburg pracują nad polichromią kawiarni »Aubette« w Strasburgu.
Dufy w Galerie Pierre; Zadkine w Galerie Barbazanges; Metzinger, Chirico i Marcelle Cahn w Galerie Aubier.
Ernst i Miró współpracują przy balecie »Romeo i Julia« w Baletach Rosyjskich, wbrew opiniom surrealistów.
Utworzenie *Cahiers d'Art* przez Christiana Zervosa.
Georges Bernanos: »Pod słońcem szatana«, powieść.
Cendrars: *Moravagine*, powieść.
Eluard: »Stolica bólu«, poezje.
Soupault: *Georgia*, poezje.
Aragon: *Le mouvement perpétuel*, poezje.
Crevel: *La mort difficile*, opowiadanie.
Gance: »Napoleon«, film.
1927 – Tanguy przyłącza się do surrealistów, także bracia Prévert i Maurice Duhamel.
Na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej Delaunay wykonuje polichromię dla siedziby Ambasady

Śmierć Juana Grisa.
Odczyt Soni Delaunay »Wpływ malarstwa na sztukę odzieżową«.
Narodziny belgijskiego surrealizmu: Nougé, Goemans, E.L.T. Mesens, Leconte, Louis Scutenaire, Souris, René Magritte.
Henri Bergson otrzymuje nagrodę Nobla.
Desnos: *La liberté ou l'amour*, powieść.
Soupault: *Le Nègre*, powieść i *L'histoire d'un blanc*, eseje.
Henri Michaux: *Qui je fus*, poezje.
Vitrac: *Les Mystères de l'amour*, sztuka teatralna.
Elie Faure: *L'Esprit des formes*, praca z zakresu krytyki sztuki; kończy on również monumentalną *Histoire de l'art*.
Pierre Mac Orlan: *Le Quai des brumes*, powieść.
François Mauriac: »Teresa Desqueyroux«, powieść.
Germaine Dulac: *La Coquille et le clergyman*, film wg scenariusza Artauda.
Clair: »Kapelusz słomkowy«, film.
Man Ray: *Emak Bakia*, film.
1928 – Wystawa surrealistów w Galerie Goemans.
Chirico wystawia w Galerie Pierre; Breton i Aragon potępiają go za dokonujące się zmiany w jego twórczości.
Foujita wystawia w Galerie Bernheim; Zadkine – u Barbazanges.
Miró: »Holenderskie wnętrze«.
Jouve: *Noces*, poezje.
André Maurois: »Klimaty«, powieść.
Péret: *Le grand jeu*, poezje.
Breton publikuje *Le surréalisme et la peinture* i opowiadanie *Nadja*.
Założenie grupy i czasopisma *Le Grand Jeu* /René Daumal, Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, Josef Šima/.
Vitrac: »Wiktor czyli dzieci u władzy«, sztuka teatralna.
Soupault: *Les dernières nuits de Paris*, powieść.
Paul Léautaud: *Passe-temps*, opowiadanie.
Le Corbusier buduje willę Savoye w Poissy.
Honegger: *Rugby*, utwór symfoniczny.
Maurice Ravel: »Boloro« na orkiestrę.
Luis Buñuel: »Pies andaluzyjski«, film, według scenariusza Salvadora Dalí.
Jean Epstein: »Zagłada domu Usherów«, film.
1929 – Picasso pracuje z Julio Gonzalesem nad rzeźbami z żelaza.
Marcoussis: »Trzej poeci« /Apollinaire, Salmon, Jacob/.
Grupa i czasopismo *Art Concret*: Jean Hélon, van Doesburg, Otto Gustaf Carlund, Léon Tutundjian.
Breton publikuje »Drugi manifest surrealizmu«; spory w grupie, zerwania /Desnos, Leiris, Prévert, Queneau, Limbour/, nowi członkowie /René Char, Daí, Magritte/, Tzara dołącza do surrealistów.
Dalí maluje »Wielkiego masturbatora«.
Ernst publikuje książkę *collages, La Femme 100 têtes*.
Powstanie czasopisma *Bifur*.
Reverdy: *Sources du vent*, poezje.
Michaux: *Ecuador*, relacja z podróży i *Mes Propriétés*, poezje.
Char: *Arsenal*, poezje.
Eluard: *L'amour la poésie*, poezje.
Fargue: *Espaces* proza poetycka.
Roussin: *Donogoo*, sztuka teatralna.

Jean Giono: *Colline*, powieść.
Giraudoux: »Amfitrion 38«, sztuka teatralna.
L'Herbier: »Pieniądz«, film.
Jean Vigo: *A propos de Nice*, film.

1930 – Robert Delaunay próbuje różnych materiałów: gips, piasek i in. Powstanie grupy i czasopisma artystów abstrakcyjnych *Cercle et Carré* z inicjatywy Michela Seuphor i Joaquin Torres-Garcii, z udziałem m.in. Mondriana, Kandinsky'ego, Arpa, Kurta Schwittersa, a także Henryka Stażewskiego; wystawa członków grupy odbyła się w Galerie 23 i ukazały się 3 numery pisma.

Wystawa kubistycznych *papiers collés* w Galerie Pierre.

Lipchitz wystawia w Galerie J.Bucher, Jean Bazaine w Galerie J.Castel, Maurice Estève w Galerie Yvanogot.

Aragon: *La peinture au défilé*, eseje krytyczne o sztuce.

Utworzenie czasopisma »*Le Surréalisme au service de la Révolution*«.

Desnos: »Ciało i dobytek«, poezje.

Reverdy: *Pierres blanches*, poezje, i *Risques et périls*, opowiadania.

Michaux odbywa podróż na Daleki Wschód i publikuje »Niejaki Piórko«, poezje.

Tzara: *L'arbre des voyageurs*, poezje.

Breton i Eluard: *L'immaculée conception*, poezje i proza.

Supervielle: *Le Forçat innocent*, poezje.

Giono: »Odnowa«, powieść.

Le Corbusier przedstawia swój program na temat *Cité radieuse*.

Aragon i Georges Sadoul jadą do Związku Radzieckiego.

Michel de Ghelderode: *Escorial*, sztuka teatralna.

Buñuel: »Złoty wiek«, zrealizowany przy współpracy Dalí'ego film, który wywołuje skandal.

1931 – Grupa *Abstraction-Création*: Arp, Herbin, Delaunay, Kupka, Van Doesburg, Gleizes, Georges Valmier, Hélión, Georges Vantongerloo, Tutundjin; przez grupę przewinęło się do 1936 r. ok. 200 artystów. Miró wystawia w Galerie Pierre. Alberto Giacometti i Dali przedstawiają pierwsze »przedmioty o funkcji symbolicznej«.

Dali przedstawia swą »paranoiczną metodę krytyczną« i maluje »Trwałość pamięci«.

Bernanos: *La Grande peur des bien-pensants*, pamflet.

Georges Bataille: *Histoire de l'oeil*, opowiadanie.

Aragon publikuje *Front rouge* i zostaje zagrożony sankcjami prawnymi; surrealiści stają w jego obronie.

Tzara publikuje *L'homme approximatif*, poezje.

Antoine de Saint-Exupéry: »Nocny lot«, powieść.

Clair: »Niech żyje wolność«, film.

Jean Renoir: »Suka«, film.

1932 – Masson wystawia w Galerie Rosenberg; Giacometti – w Galerie P.Colle; Hélión – w Galerie Loeb; Bazaine – w Galerie Van Leer.

Artaud: »Teatr okrucieństwa«, manifest.

Fargue: *D'après Paris*, proza poetycka.

Eluard: »Życie niezwłoczne«, poezje.

Aragon odchodzi od surrealizmu i wstępuje do Francuskiej Partii Komunistycznej.

Breton wydaje »Osiwały rewolwer«, poezje i »Naczynia połączone«, eseje.

Tzara: *Où boivent les loups*, poezje.

Czasopismo *Abstraction-Création*.

Louis-Ferdinand Céline: »Podróż do kresu nocy«, powieść.

Ravel: »Koncert na lewą rękę«.

Renoir: »Boudu z wód wyratowany«, film.

Vigo: »Pała ze sprawowania«, film.

Julien Duvivier: »Rudzielec«, film.

1933 – maria-Helena Vieira da Silva wystawia w galerii Jeanne Bucher.

Picasso wykonuje ilustrację na okładkę pierwszego numeru czasopisma *Minotaure*. Vassily Kandinsky zaproszony przez surrealistów do udziału w *Salon des Surindépendants*.

Giacometti: »Kobieta z podciętą szyją«, rzeźba.

Georges Rouault: »Święta twarz«.

Crevel: *Les pieds dans le plat*, pamflet.

Marcel Aymé: *La jument verte*, powieść.

Jouve: *Sueur de sang*, poezje.

André Malraux: »Dola człowiecza«, powieść.

Mauriac: »Kłębowski zmij«, powieść.

Ramuz: *Taille de l'homme*, powieść.

Jean Rostand: *Vie des crapauds*, eseje.

M.Raymond: *De Baudelaire au surréalisme*.

1934 – Aristide Maillol: »Trzy gracje«, rzeźba.

Alberto Magnelli, Balthus, Victor Brauner i César Domela wystawiają w Galerie Pierre; Léger – w Galerie Vignon.

Marcoussis podejmuje realizację grafik do »Alkoholi« Apollinaire'a.

Oscar Dominguez przyłącza się do surrealistów.

Duchamp: *Boîte verte*.

Pierwsza wystawa Braunera.

Ernst: »Ogrody pożeraczki samolotów« i album *collages Une semaine de bonté*.

Hans Bellmer: »Lalka«.

Giacometti: »Niewidzialny przedmiot«, jego ostatnia rzeźba surrealistyczna.

Henri Focillon: »Życie form«, eseje o sztuce.

Char: *Le marteau sans maître*, poezje.

Vigo: »Atalanta«, film.

D.Reinhardt – jeden z założycieli *Hot Club de France*.

Pierwszy samochód o przednim napędzie.

1935 – Balthus: »Ulica« i ilustracje do »Wichrowych wzgórz«.

Léger dekoruje salę kultury fizycznej na Wystawie Światowej w Brukseli.

Picasso mianowany dyrektorem Prado przez republikański rząd Hiszpanii.

Wystawy surrealistów na Wyspach Kanaryjskich oraz w Pradze, dokąd jadą Breton i Eluard.

Picasso publikuje swoje pierwsze poematy surrealistyczne w *Les Cahiers d'Art*.

Tzara publikuje *Grains et issues* – eseje i zrywa z surrealistami.

Kongres pisarzy i artystów w obronie kultury.

Giraudoux: »Wojny trojańskiej nie będzie«, dramat.

Giono: *Que ma joie demeure*, powieść.

Louis Guilloux: *Le sang noir*, powieść.

André Jolivet: »Mana« na fortepian.

Duvivier: »Sztandar«, film.

Feyder: »Zwyciężyły kobiety«, film.

1936 – Spór o realizm: Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Lhote, Le Corbusier, Aragon, Crevel i inni.

Braque, Matisse, Picasso w Galerie P.Rosenberg; Masson – w Galerie Simon; Kandinsky, Arp, Hélión, Hans Hartung w Galerie Pierre.

Wolfgang Paalen odchodzi z *Abstraction-Création* i przyłącza się do surrealistów.

Miró: afisz »Pomóżcie Hiszpanii«.

Breton, Eluard, Dali jadą na wystawę surrealistyczną do Londynu.

Bataille tworzy czasopismo *Acéphale*.

Bernanos: »Dziennik wiejskiego proboszcza«, powieść.

Céline: *Mort à crédit*, opowiadanie.

Péret: *Je ne mange pas de ce pain-là*, poezje.

Renoir: »Zbrodnia pana Lange«, z dialogami Préverta, »Ludzie z zauka«, filmy.

Debiut piosenkarza Charlesa Trénet.

1940 – Picasso: »Guernica« i grafiki »Sny i kłamstwa Franco«.

Wystawa Światowa w Paryżu: Picasso wystawia »Guernicę« w pawilonie hiszpańskim; Delaunay dekoruje Pałac lotnictwa i kolei architekta Audoula;

uczestniczą także: Gleizes, Herbin, Valmier, Sonia Delaunay; Léger w *Palais de la découverte*. Dufy: »Wróżka elektryczność«;

Le Corbusier projektuje Pawilon Nowych czasów z dekoracją Asgera Jorna i fontanną Laurensa

Wystawa *Les Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*.

Matisse: *papiers collés*.

Utworzenie czasopisma *Plastique* przez Arpa, Sophie Tauber i Domełę.

Martin du Gard – nagroda Nobla.

Artaud w szpitalu psychiatrycznym.

Breton: *L'Amour fou*.

Eluard i Man Ray: *Les mains libres*, poezje i rysunki.

Malraux: »Nadzieja«, powieść.

Bernanos: *Les grands Cimetières sous la Lune*, pamflet.

Honegger: »Joanna na stosie«, muzyka sceniczna.

Jean Anouilh: »Podróżnik bez bagażu«, sztuka teatralna.

Albert Béguin: *L'Ame romantique et le rêve*, eseje.

Marcel Carné: »Śmieszny dramat«, film, dialogi Préverta.

Renoir: »Towarzysze broni«, film.

Piosenkarka Edith Piaf debiutuje w »ABC« śpiewając *Le Fanion de la Légion*«.

1938 – Powstanie grupy *Réalités nouvelles*.

Międzynarodowa Wystawa Surrealistów w Paryżu.

Michaux wystawia w Galerie Pierre; Matisse – w Galerie P.Rosenberg; Zadkine – w Galerie Montaigne; Wilfredo Lam – w Galerie Pierre Loeb; Delaunay w Salonie Tuileries.

Eluard zrywa z surrealizmem.

Roger Caillois: *Le mythe de l'homme*, eseje.

Julien Gracq: *Au château d'Argol*, powieść.

Albert Camus: *Noces*, eseje.

Gaston Bachelard: *Psychanalyse du feu*, rozprawa filozoficzna.

Jean-Paul Sartre: »Młodości«, powieść.

Céline: *Bagatelle pour un massacre*, powieść.

Michaux: *Plume*, poezje.

Paul Nizan: *La conspiration*, powieść.

Carné: »Ludzie za mgłą«, dialogi Préverta,

film na podstawie powieści Pierre Mac Orlana.

1939 – Wystawa *Réalités nouvelles*, Galerie Charpentier: Arp, Louis Chauvin, R.i S.Delaunay, Duchamp, Gleizes, Hartung, Herbin, Valmier, Villon i in.

Obrazy-przedmioty Domeli, Galerie Maeght. Dali wykluczony z grupy surrealistów.

Tanguy, Roberto Matta, Paalen wyjeżdżają do Ameryki.

Patrice de la Tour du Pin: *La quête de la joie*, poezje.

Leiris: *L'Age de l'homme*, opowiadanie.

Nathalie Sarraute: »Tropizmy«, nowele.

Sartre: »Mur«, nowele.

Saint-Exupéry: »Ziemia planeta ludzi«, powieść.

Pierre Drieu de la Rochelle: *Gilles*, powieść.

Renoir: »Zasady gry«, film.

Carné: »Brzask«, dialogi Préverta, film.

Jolivet: »Pięć tańców rytualnych«.

1940 – Po klęsce Francji artyści i pisarze opuszczają Paryż: Picasso jedzie do Royan, surrealiści do Marsylii, Léger do Bordeaux, a potem do Marsylii.

Miró: »Konstelacje«.

Reverdy: *Plein verre*, poezje.

Breton: *Anthologie de l'humour noir*.

Eluard: *Au rendez-vous allemand*.

Paulhan: *Clefs de la poésie*.

Sartre: »Przy drzwiach zamkniętych«, sztuka teatralna.

Jolivet: *Guignol et Pandore*, balet.

Carné: »Komedianci«, dialogi Préverta, film.

1945 – Stopniowy powrót intelektualistów z emigracji do wolnej Francji.

Desnos umiera w hitlerowskim obozie Terezin.

Proces Charles Maurrasa, Robert Brasillach rozstrzelany, Drieu de la Rochelle popełnia samobójstwo.

Wystawa *Art Concret* w Galerie Drouin: Mondrian, Domela, Arp, R.i S.Delaunay, Kandinsky, Herbin, Magnelli i inni.

Bazaine, Estève, Lopicque, następnie Laurens, Picasso w Galerie L.Carré.

Nicolas de Staël w Galerie Jeanne Bucher.

Otwarcie Galerie Denise René: Max Ernst. W pierwszym Salonie Majowym: w holdzie Roger Bissière'owi.

Utworzenie czasopisma *Les Temps Modernes* /Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Camus/.

Breton publikuje w Stanach Zjednoczonych *Arcane 17*, eseje, i *Ode à Charles Fourier*, poezje.

Péret w Meksyku publikuje *Le déshonneur des poètes*, pamflet.

Vailland: »Dziwna gra«, powieść.

Maurice Nadeau: *Histoire de surréalisme*, eseje.

J.Prévert: »Słowa«, poezje.

Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, rozprawa filozoficzna.

Georges Rouquier: *Farrebique*, film.

Henri Sauguet: *Les Forains*, balet.

René Clément: »Bitwa o szynę«, film.

Carné: »Wieczorni goście«, film z dialogami Préverta.

Henri-Georges Clouzot: »Zabójca mieszka pod 21«, film.

Dubuffet: *Prospectus aux amateurs en tout genre*.

Picasso wykonuje pierwsze ceramikę.

Breton wraca do Francji.

Artaud wychodzi ze szpitala.

Kolekcja *Poètes d'aujourd'hui* stworzona przez Pierre Seghers.

Bachelard: *La Terre et les rêveries de la volonté*, eseje.

Bataille zakłada czasopismo *Critique*.

Char: *Feuillets d'Hypnos*, poezje.

L.R. des Forêts: *Le Bavard*, powieść.

Merleau-Ponty: *Humanisme et terreur*, eseje.

Aimé Césaire: *Les armes miraculeuses*, poezje.

Carné: »Wrota nocy«, film.

Otwarcie domu mody Christiana Diora.

1947 – Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu w Paryżu.

Oficjalne otwarcie Musée National d'Art Moderne w Paryżu.

Otwarcie Musée du Jeu de Paume /impresjonizm/.

Pierwszy Festiwal Teatralny w Awinionie.

Jean-Michel Atlan, Matisse wystawiają w Galerie Maeght; Bissière, Magnelli, Brauner, Wols – w Galerie Drouin; Vieira da Silva – w Galerie J.Bucher; Dufy, Lopicque, Gromaire, Delaunay – w Galerie L.Carré; Masson – w Galerie L.Leiris; Hartung – w Galerie L.Conté; Tanguy w Galerie du Luxembourg; wystawa *Tendances de l'Art abstrait* – w Galerie Denise René.

Germaine Richier rzeźbi »Burzę«, a Giacometti swoje wydłużone postacie.

André Fougeron wystawia »Włoszki na targu« na Salonie Jesiennym.

Artaud wystawia »Rysunki i portrety« w Galerie Pierre.

Bazaine publikuje *Notes sur la peinture*.

Sartre: »Egzystencjalizm jest humanizmem« i *Situations I*, eseje.

Camus: »Dżuma«, powieść.

Jacques Audiberti: *Le mal court*, sztuka teatralna.

Jean Genet: *Le miracle de la rose*, powieść i »Pokojułki«, sztuka teatralna.

Tzara: *Le surréalisme et l'après-guerre*, odczyt na Sorbonie zaatakowany przez Bretona.

Henry Lefèvre: *Critique de la vie quotidienne*, eseje.

Bataille: *La haine de la poésie*, eseje.

Artaud: Van Gogh, eseje poetycki.

Aragon: *Chroniques du bel canto*, eseje.

Paulhan i D.Aury: *La Patrie se fait tous les jours*, antologia.

Queneau: *Exercices de style*, proza.

Samuel Beckett: *Murphy*, powieść.

Le Corbusier buduje pierwszą *Unité d'habitation* w Marsylii.

Pierre Klossowski: *Sade mon prochain*, eseje.

Simone Weil: *La Pesanteur et la Grâce*, rozprawa filozoficzna.

Gide otrzymuje nagrodę Nobla.

Clouzot: »Kto zabił«, film.

Claude Autan-Lara: »Diabeł wcielony«, film.

Maurice Duruflé: »Requiem«, na organy i orkiestrę.

1948 – Richier, Bram van Velde w Galerie Maeght; Dufy, Léger, Villon, Estève – w Galerie L.Carré; Hartung, Wols, Picabia, François Stahly, Georges Mathieu, Camille Bryen – w Galerie Colette Allendy.

Dubuffet tworzy *Compagnie de l'Art Brut*.

Utworzenie grupy *Cobra* /Kopenhaga, Bruksela, Amsterdam.
Picasso, Léger, Eluard na Kongresie Intelktualistów we Wrocławiu.
Fougeron: »Paryżanki na targu«, »Rybaczy w Ostendzie« na Salonie Jesiennym.
Breton: *Martinique, charmeuse de septreps* z rysunkami Massona.
Vailland: *Les mauvais coups*, powieść.
Char: *Fureur et mystère*, poezje.
Camus: »Stan oblężenia«, dramat, wystawiony z muzyką Honeggera i scenografią Balthusa.
Sarraute: »Portret nieznanego«, powieść.
Sartre: *Les mains sales*, sztuka teatralna.
Messiaen: »Turangalila«, symfonia.
Roger Leenhardt: »Ostatnie wakacje«, film.
Samochód Citroën 2 CV.
1949 – W Musée National d'Art Moderne – gwasze i rysunki Matisse'a oraz wystawa retrospektywna Zadkina.
Pierwszy *Salon de la Jeune Sculpture*, na wolnym powietrzu, w ogrodzie Muzeum Rodina.
Wystawa: *Origines de l'art abstrait*, Galerie Maeght.
Dubuffet: ekspozycja *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, przedstawiona przez Galerie Drouin.
Bellmer: »Zabawa lalką«.
Fougeron: »Hold dla André Houllier« na Salonie Jesiennym.
Herbin: *L'Art figuratif non objectif*, esej.
Seuphor: *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, esej krytyczny.
Le Corbusier podejmuje prace nad urbanistyką i architekturą miasta Chandigarh w Indiach.
Mircea Eliade: *Le Mythe de l'Eternel Retour*, esej.
Simone de Beauvoir: »Druga pleć«.
Alain Resnais: »Guernica«, tekst Eluarda, film.
Pierre Schaeffer: »Bidule en ut«, muzyka konkretna.
Jacques Tati: »Dzień świąteczny«, film.
Jean-Pierre Melville: »Milczenie morza«, film.
1950 – Otwarcie pracowni sztuki abstrakcyjnej w *Grande Chaumière*.
Kościół w Assy – współpraca Bazaine'a, Rouaulta i Richier.
Léger: »Konstruktorzy«.
Almanach surréaliste du demi-siècle.
Georges Poulet: *Etudes sur le temps humain*, esej.
Queneau: *Bâtons, chiffres et lettres*, esej.
Eugène Ionesco: »Łysa śpiewaczka«, sztuka teatralna.
Ponge: *La Seine*, poezje.
Arthur Adamov: *L'invasion*, sztuka teatralna.
Caillois: *L'homme et le sacré*, esej.
Messiaen: *Cinq Rechaits*.
Pierwszy koncert muzyki konkretnej Schaeffera i Pierre Henry.
Le Corbusier projektuje kościół w Ronchamp.
Jean Prouvé: domy wznoszone systemem przemysłowym.
Robert Bresson: »Dziennik wiejskiego proboszcza«, film.
Clair: »Urok szatana«, film.

1951 – Pierwsza paryska wystawa grupy *Cobra* w *Librairie 73* /w tymże roku także jej rozwiązanie.
Odtworzenie pracowni Brancusiego w Musée National d'Art Moderne.
Pierwszy *Salon des Peintres Témoins de leur temps*.
Léger przedstawia swoje pierwsze rzeźby polichromowane.
Z inicjatywy Michel Tapié – wystawa *Signification de l'Informel*, w Galerie Fchetti.
Fougeron: wystawa *Les Pays des Mines* w Galerie Bernheim-Jeune.
Picasso: »Masakra na Korei«.
Dubuffet: obrazy fakturowe, określane jako *Sols et terrains*.
Jean Tardieu: *Monsieur, Monsieur*, poezje.
Camus: »Człowiek zbuntowany«, esej.
Malraux: *Les voix du silence*, esej.
Beckett: »Złoty kask«, powieść.
Marguerite Yourcenar: »Pamiętniki Hadriana«, powieść.
Poulenc: »Stabat Mater«.
Renoir: »Rzeka«.
1952 – Michel Tapié organizuje w Galerie Fchetti wystawę *Un art autre*.
Charles Estienne przedstawia malarzy tzw. nowej *École de Paris*.
Braque: *Le jour et la nuit*, notatki z pracowni.
Nicolas de Staël: »Futboliści«.
Mauriac otrzymuje Nagrodę Nobla.
Queneau: *Si tu t'imagines*, poezja.
Ponge: *La rage de l'expression*, proza.
Becker: »Złoty kask«, film.
Christian-Jaque: »Fanfan Tulipan«, film.
Debiut piosenkarza Georges Brassensa.
1953 – Pierwsze dzieła – mobile Pola Bury.
Powstanie czasopisma *Cimaise*.
W galerii surrealistów *L'Étoile scellée* – wystawa: Simon Hantaï, Jean Degottex, Jean Messagier i inni.
Léger i Eluard: *Liberté*, poemat-przedmiot.
Ponowne ukazanie się *Nouvelle Revue Française*.
Maurice Nadeau zakłada *Les Lettres Nouvelles*, pismo i serie wydawnicze.
Yves Bonnefoy: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, poezje.
Breton: *La clé des champs*, zbiór artykułów.
Beckett: »Czekając na Godota«, sztuka teatralna.
Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, esej.
Sarraute: *Martereau*, powieść.
Alain Robbe-Grillet: *Les gommages*, powieść.
Chris Marker i Resnais: »Posągi także umierają«, film.
Clouzot: »Cena strachu«, film.
Tati: »Wakacje pana Hulot«, film.
Yves Allégret: »Odrodzeni«, film.
Henri Dutilleux: »Wilk«, balet, choreografia Roland Petit.
1954 – Wystawa retrospektywna Dubuffeta w Cercle Volney.
Léger przedstawia »Wielką paradę« i »Wyjazd na wieś«.
César wystawia w Galerie L.Durand; Jean Tinguely – w Galerie Arnaud; Mathieu – w galerii na prawym brzegu Sekwany.
Balthus: »Pokój«.
Bataille: *L'Expérience intérieure*, esej.
Michel Carrouges: *Les machines célibataires*, esej o twórczości Marcela Duchampa.
Jean Reverzy: *Le Passage*, powieść.

S.de Beauvoir: »Mandaryni«, powieść.
Clément: »Monsieur Ripois«, film.
Autan-Lara: »Czerwone i czarne«, film.
Pierre Boulez organizuje cykl koncertów, który w r.1955 otrzymuje nazwę *Domaine musical*.
C.Ballif: *Airs comprimés* na fortepian.
Serge Nigg: »Koncert fortepianowy«.
1955 – Wystawa retrospektywna Picassa w Musée des Arts Décoratifs. W Galerie Charpentier wystawa *École de Paris: /Hartung, Pierre Soulages, Atlan, Serge Poliakoff, Manessier, Bazaine i inni/*.
W Galerie Denise René wystawa *Le Mouvement /Duchamp, Alexander Calder, Victor Vasarely, Bury, Tinguely, Jesus Rafael Soto, Agam/*.
Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, esej.
André Dhôtel: *Le Pays où l'on arrive jamais*, powieść.
Tardieu: *Théâtre de chambre*, sztuka teatralna.
Robbe-Grillet: *Le voyeur*, powieść.
Adamov: *Ping Pong*, sztuka teatralna.
Michel Leiris: *Fourbis*, esej.
Lévi-Strauss: »Smutek tropików«, esej.
Pierre Teilhard de Chardin: »Fenomen ludzki«, esej.
Schaeffer i Henry: »Symfonia dla jednego człowieka«, balet Maurice Bújarta.
Boulez: *Le Marteau sans maître* na głos i orkiestrę do tekstu Chara.
Jacques-Yves Cousteau: »Świat milczenia«, film dokumentalny.
Resnais: »Noc i mgła«, film z Jean Cayrol.
Piosenkarz Jacques Brel zdobywa popularność we Francji: *Il peut pleuvoir sur les trottoirs...*
Samochód Citroën DS 19.
1956 – Wystawy retrospektywne de Staëla i Richier w Musée National d'Art Moderne.
Yves Klein przedstawiony przez Pierre Restany'ego w Galerie Allendy.
Arman wystawia w Galerie Haut-Pavé.
Pierwsza rzeźba cybernetyczna Nicolas Schöffera.
Clouzot kręci film: »Tajemnica Picassa«.
Braque: »Ptak i jego gniazdo«.
Michel Butor: »Odmiany czasu«, powieść.
Camus: »Upadek«, powieść.
Michaux: *Misérable miracle*, esej.
Sarraute: *L'Ere de supçon*, esej.
Bresson: »Ucieczka skazańca«, film.
Ballif: »Cztery sonaty na organy«.
Bernard Jolas: »Figury« na dziewięć instrumentów.
1957 – Bury przedstawia »multiplany«, a Schöffler »luminodynamizm«, realizacje świetlne w skali miasta.
Klein, niebieskie płótna w Galerie Apollinaire.
Bazaine publikuje *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*.
Seuphor wydaje *Dictionnaire de la peinture abstraite*.
Picasso: »Wariacje na temat *Las Meninas* Velasqueza«.
Camus otrzymuje nagrodę Nobla.
Beckett: »Końcówka«, sztuka teatralna.
Robbe-Grillet: *La jalousie*, powieść.
Claude Simon: *Le vent*, powieść.
Butor: »Przemiana«, powieść.
Barthes: *Mythologies*, esej.
Poulenc: *Dialogue des Carmélites*, opera.

1958 – Klein wystawia »Pustkę« w Galerie Iris Clert.
Klein i Tinguely »Czysta prędkość i monochromatyczna stabilność«.
Ben otwiera w Nicei sklep – ośrodek ruchu artystycznego.
Marguerite Duras: »Moderato cantabile«, powieść.
Bonnefoy: *Hier régnant désert*, poezje.
Simon: *L'Herbe*, powieść.
S.de Beauvoir: »Dziennik statecznej panienki«, powieść.
Lévi-Strauss: »Antropologia strukturalna«.
Henri Bernard buduje gmach O.R.T.F. /Radia i Telewizji/ w Paryżu.
Boulez: *Poésie pour pouvoir*, na recytację i taśmę magnetofonową.
Henry: »Orfeusz«, balet, choreografia Maurice Bújarta.
André Jolivet: »Koncert na perkusję i orkiestrę«.
Claude Chabrol: »Piękny Sergiusz«, film.
Tati: »Mój wujaszek«, film.
Marker: »List z Syberii«, film.
1959 – Malraux otwiera pierwsze Biennale Młodych w Paryżu, na którym Grand Prix otrzymuje Jan Lebenstein.
Tinguely wystawia *Métamatic*.
Klein wygłasza odczyt na Sorbonie
»Ewolucja sztuki w kierunku niematerialności«.
Międzynarodowa wystawa surrealistów w Galerie Cordier.
Klossowski: *La révocation de l'Edit de Nantes*, powieść.
Sarraute: *Planétarium*, powieść.
Jean-Louis Barrault obejmuje dyrekcję teatru *Odéon*.
Audiberti: *L'Effet Glapion*, sztuka teatralna.
Genet: »Murzyni«, sztuka teatralna.
Resnais i Duras: »Hiroszima, moja miłość«, film.
Jean-Luc Goddard: »Do utraty tchu«, film.
1960 – Wystawa *Sources du XXème siècle*.
Założenie grupy Nowych realistów: Arman, François Dufrêne, Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Tinguely, Jacques de la Villeglé, Pierre Restany, »Manifest« wydany w Mediolanie.
Wystawa *Antagonismes* w Musée des Arts Décoratifs.
César wystawia swoje *compresions* na Salonie Majowym.
Saint-John Perse otrzymuje nagrodę Nobla.
Simon: »Droga do Flandrii«, powieść.
Beckett: »Ostatnia taśma Krappa«, sztuka teatralna.
Jean Cassou: *Panorama des Arts plastiques contemporains*, esej i antologia.
Duras: *Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Dix heures et demie du soir en été, Hiroshima, mon amour*, powieści.
Narodziny czasopisma *Tel Quel* i serii wydawniczej noszącej tę nazwę.
Messiaen: »Chronochromia« na orkiestrę.
Louis Malle: »Zazie w metrze«, film.
1961 – Pierwszy festiwal Nowego realizmu w Nicei /Klein, Arman, Niki de Saint-Phalle, Raysse/.
Wystawa gwaszów-wycinanek Matisse'a w Musée des Arts Décoratifs.
Obrazy-niespodzianki N.de Saint-Phalle.
Pierwszy spektakl luminodynamiczny Schöffera.
Malraux otwiera pierwszy Dom Kultury w Amiens.

Jean Starobinski: *L'oeil vivant*, esej.
Claude Ollier: *Le Maintient de l'ordre*, powieść.
Boulez: *Pli selon pli* na głos i orkiestrę.
Agnès Varda: »Cleo od 5 do 7«, film.
Resnais i Robbe-Grillet: »Zeszłego roku w Marienbadzie«, film.
1962 – Musée National d'Art Moderne przedstawia prace Arpa, Miró i Le Corbusiera.
Christo: »Żelazna kurtyna«, zagrodzona rue Visconti.
Spoerri: »Topografia przypadku«.
Ponge: *Le grand recueil*, poezja i proza.
Frénaud: »Nie ma raju« poezje.
Butor: »Mobile«, poezje.
Ionesco: »Król umiera«, sztuka teatralna.
Marker: »Piękny maj« i *La Jetée*, filmy.
1963 – Jean-Pierre Raynaud realizuje psycho-przedmioty.
Drugi manifest Nowego realizmu opublikowany w Monachium.
Michel Ragon: *Naissance d'un art nouveau*, esej o sztuce.
Sarraute: *Les Fruits d'Or*, powieść.
Nadeau: *Le roman français depuis la guerre*, esej.
Eliade: *Aspects du mythe*, esej.
Jean-Marie G.Le Clézio: »Protokół«, powieść.
Beckett: »Szczęśliwe dni«, inscenizacja Roger Blin, z Madelaine Renaud.
Pierre Etaix: »Adorator«, film.
Jean-Claude Eloy: *Equivalences* na osiemnaście instrumentów.
Maldoror, balet Maurice Jarre'a, choreografia Petita.
Duvivier i Michaux: *Images du monde visionnaire*, film.
1964 – Chagall maluje plafon Opery Paryskiej.
Inauguracja Fundacji Maeght w St.-Paul-de-Vence.
Wystawa sztuki wizualnej *Nouvelles tendances* w Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
Dubuffet: *L'Hourloupe* w galerii Jeanne Bucher.
Wystawa *Mythologies quotidiennes* zorganizowana przez Géralda Gassiot-Talabot i Bernarda Rancillac.
Nagroda Nobla dla Sartre'a, który ją odrzuca.
Faye: *L'Ecluse*, powieść.
Sartre: »Słowa«, autobiografia.
Barthes: *Essais critiques*.
René Allio: »Starsza pani bez godności«, film.
Pierre Schoenderffer: »Seksja 317«, film.
Luc Ferrari: *Hétérozygote*, muzyka na taśmy magnetofonowe.
1965 – Masson maluje plafon teatru *Odéon*.
Wystawa op-artu: Vasarely, Agam, Soto, Julio Le Parc, Schöffler.
N.de Saint-Phalle: *Les Nanas*.
Malraux: *Le Musée imaginaire*, esej.
Gilles Aillaud: »Tragiczny koniec Marcela Duchamp«.
Philippe Sollers: *Drame*, powieść.
Marcelin Pleynet: *Comme*, poezje.
Georges Perec: »Rzeczy«, powieść.
Jean-Luc Goddard: »Alphaville« i »Szalony Piotruś«, filmy.
Bresson: »Na los szczęścia, Baltazarze«, film.

1966 – Wystawa Picassa w Grand Palais, w Petit Palais i w Bibliothèque Nationale.
Takis przedstawia swoje rzeźby magnetyczne w Galerie Iolas.
L'art électrique w Galerie Sonnabend.
Nadeau zakłada *La Quinzaine Littéraire*.
Michel Deguy: *Oui dire*, poezje i *Actes*, esej.
Michel Foucault: »Słowa i rzeczy«, esej.
Jean Vauthier: *Capitaine Bada*, sztuka teatralna.
Jerôme Thibaudau: *Ouverture*, powieść.
Barbaud: *Introduction à la composition musicale automatique*.
François Truffaut: »Fahrenheit 451«, film.
Clément: »Czy Paryż plonie?«, film.
Eloge la folie, balet Petita scenografia Raysse'a.
1967 – Pierre Gaudibert tworzy ośrodek sztuki *A.R.C. /Animation, Recherche, Confrontation/* przy Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
Musée National d'Art Moderne otwiera wystawę Pierre Soulages'a.
Powstanie *C.N.A.C. /Centre National d'Art Contemporain/*.
Wystawa *L'Art Brut* w Musée des Arts Décoratifs.
Wystawa *Lumière et Mouvement* w Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
Pierwsze *expansions* Césara, rzeźby z wylewanych mas plastycznych.
Tinguely wystawia »maszyny«, N.de Saint-Phalle *Nanas* na Światowej Wystawie w Montrealu.
Dubuffet wydaje w jednym tomie swoje *Prospectus et tous écrits suivants*.
Narodziny czasopisma *Opus international*.
Pierwsze wystąpienia w Nicei grupy *Support /Surface*.
Ponge: *Le savoir*, proza.
Pierre Guyat: *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, powieść.
Jabès: *Yael*, esej.
Michel Tournier: *Vendredi*, powieść.
Jacques Derrida: *De la grammatologie*, esej.
Perec: *Un homme qui dort*, powieść.
Maurice Ohana: *Syllabaire pour Phèdre*, opera kameralna.
Henry: *Messe pour le temps présent* z choreografią Bújarta.
Goddard: »Chinka«, film; Tati: *Playtime*, film.
Duvivier: *La Femme 100 têtes*, film wg Maxa Ernsta.
1968 – Wystawa *Le décor quotidien de la vie en 1968* w Musée Galliera /przedstawiona przez Pierre'a Restany/.
Powstanie czasopisma *Chroniques de l'art vivant*, wydawanego przez Maeght.
Hantaï: *Meuns*.
François-Xavier Lalanne: »Hipopotam«, rzeźba funkcjonalna.
Jean Laude: *La peinture française et l'art nègre*, esej krytyczny.
Yourcenar: *L'oeuvre au noir*, powieść.
Francisco Arrabal: *Le grand cérémonial*, sztuka teatralna.
Mathieu Bénézet: *Histoire de la peinture en trois volumes*, poezje.
Boulez: *Livre pour cordes*.
Jean Barraqué: »Koncert na klarnet, wibrafon i sześć formacji instrumentalnych«.
Goddard: »Wiedza radosna«, film.
Gosta-Gavras: *Z*, film.

1969 – Powstanie ośrodka naukowego do spraw wzornictwa przemysłowego /*Centre de Création Industrielle, C.C.I.*/

Decyzja o utworzeniu centrum kulturalnego przy rue Beaubourg.

Ragon: *Vingt-cinq ans d'art vivant*, zbiór artykułów.

Beckett otrzymuje nagrodę Nobla.

Foucault: »Archeologia wiedzy«.

Jabès: *Elya*, proza.

Jacques Dupin: *L'embrasure*, poezje.

Tardieu: *Poèmes à jouer*, sztuka teatralna.

Messiaen: »Transfiguracja«.

Yannis Xénakis: »Nomosgamma« na orkiestrę stworzoną w Royan i »Anaktoria« na oktet.

Duras realizuje film: *Détruire, dit-elle*.

François Reichenbach: *Arthur Rubinstein*, film biograficzny.

Ophüls-Sédouy-Harris realizują

film-dokument: *Le Chagrin et la pitié*.

1970 – W ARC wystawa grupy

Support/Surface.

Spór wokół przyszłości Hal paryskich trwa nadal.

Tetsuo Kudo, seria prac plastycznych

»Zanieczyszczenie – uprawa, nowa ekologia«.

Simon: *La bataille de Pharsale*, powieść.

Tournier: *Le roi des Aulnes*, powieść.

Jean Ristat: *Du coup d'état en littérature*, esej.

Melville: »Czerwony krąg«, film.

Truffaut: »Dziki dziecko«, film.

Costa-Gavras: »Wyznanie«, film.

Buñuel: »Tristana«, film.

Boulez: *Éclats-Multiples* na orkiestrę i

Cummings ist der Dichter na głosy i instrumenty.

Eloy: »Snopy-Dyfrakcje« na 28 instrumentów.

Pierre Granier-Deferre: »Kot«, film.

1971 – *Support/Surface* w teatrze *Cité*

Universitaire w Paryżu.

Rozbiórka Hal paryskich.

Projekt architektoniczny Renzo Piano i

Richarda Rogersa wybrany przez

międzynarodowe jury do realizacji przyszłego

Centre Georges Pompidou.

Daniel Buren publikuje: *Positions/*

Propositions.

Gérard Titus-Carmel: »20 wariacji na myśl o

zniszczeniu« i »Alteracje kuli«.

Bernard Noël: *Le château de Cène*, powieść,

zagrożona sankcjami prawnymi.

Philippe Jacottet: *La Semaison*, proza.

Beckett: *Le dépeupleur*, opowiadanie.

André du Bouchet: *Qui n'est pas tourné vers*

nous, poezje.

Ristat: *L'entrée dans la baie de Rio*, poezje.

Dubillard: *Naïves hirondelles*, sztuka

teatralna.

Henry i Bérart: »Niżyński, kłown boski«, balet.

Arrabal: *Viva la muerte*, film.

André Delvaux: *Rendez-vous à Bray*, film wg

tekstu Gracq'a.

1972 – Wystawa *Douze ans d'art*

contemporain en France, zorganizowana z

inicjatywy Georges'a Pompidou, powoduje

liczne dyskusje estetyczne i polityczne.

Christian Boltanski: »Witryny odtworzenia«.

Bury publikuje *L'Art en bicyclette* i *La*

révolution à cheval.

Robert Maleval: *Été pourri, peinture fraîche*,

esej.

Frénaud: *La sorcière de Rome*, poezje.

Jabès: *Aely ou El*, proza.

Georges Deleuze i Félix Guattari:

L'Anti-Oedipe, esej.

Derrida: *Marges de la philosophie* i *Positions*,

esej.

Paol Keineg: *Poèmes et croquis des villages*

verrouillés, poezje.

Powstanie grupy poetów wokół czasopisma

Llanfair /Claude Royer-Joumond,

Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Alain

Veinstein/.

Sarraute: »Słyszysz pan te śmiechy?, powieść.

Petit: »Zapalcie gwiazdy – Majakowski

1893-1930«, balet zrealizowany w Balcie

Marsylskim.

Xenakis: *Polytope de Cluny*, spektakl światła

i dźwięku.

Georges Aperghis: »Hold dla Jules Verne'a«

na Festiwalu w Royan.

Jolas: »Trzy spotkania na trio strunowe i

orkiestrę«.

Balet *Dyade* Janine Charrat w Opéra

Comique.

A.de Sédouy i A.Harris: »Francuzi, gdybyście

wiedzieli«, film.

Martial Raysse: »Wielki odjazd«, film.

1973 – Wystawa »Kubiści« w Paryżu i w

Bordeaux.

Daniel Buren realizuje akcję rozmieszczania

swoich »pasów« na stacjach paryskiego

metra.

Raynaud: wystawa »Żalobne«.

Barthes: *Le plaisir du texte*, esej.

Jean-François Lyotard: *La Condition*

Postmoderne, eseje.

Veinstein: *Répétitions sur les âmes*, poezje.

Petit: »Chora róża«, balet.

Malle: »Lucien Lacombe«, film.

Truffaut: »Noc amerykańska«, film.

Bresson: »Lancelot«, film.

Roland Topor i Roger Laloux »Dzika

planeta«, film rysunkowy.

1974 – Wystawa retrospektywna Grisa w

Orangerie.

Wystawa Dubuffeta *Coucou* – bazar

prezentowana przez CNAC w Grand Palais.

Wystawa retrospektywna Miró w Grand

Palais.

Wystawa *L'Homme et son empreinte* w

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Wystawy Monory'ego i Boltanskiego w

CNAC.

Derrida: *Glas*, eseje filozoficzne.

Yourcenar: *Souvenirs pieux*, powieść.

Jacques Chaissex: *L'orge*, powieść.

Jean-Claude Renard: *Le dieu de nuit*, poezje.

Guillevic: *Inclus*, poezje.

Louis Buñuel: »Widmo wolności«, film.

Truffaut: »Noc amerykańska«, film.

N. de Saint-Phalle: *Daddy*, film.

Pierre Glanier-Deferre: *Train*, film.

Xenakis: *Erikhton* na fortepian i orkiestrę.

Boulez organizuje *Les Rencontres d'IRCAM*

w teatrze d'Orsay.

1975 – Wystawa *Le Bateau Lavoir* w Musée

Jacquemart-André.

Wystawa *Images du peuples chinois*, ARC,

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Wystawa aktualnych tendencji w malarstwie

amerykańskim w Musée d'Art Moderne de la

ville de Paris.

Wystawa Ernsta w Grand Palais.

Pierre Guyotat: *Prostitution*, powieść.

Pascal Lainé: *La dentellière*, powieść.

Georges Borgeaud: *Le voyage à l'étranger*,

powieść.

Tournier: »*Les météors*«, powieść.

Noël: *Treize cases du je*, poezje.

Bérart: *Golestan ou le jardin des roses*, *Ce*

que me dit l'amour, balety.

Félix Blaska: *L'homme aux loups*, balet.

Jean Eustache: *Mes petites amoureuses*,

film.

Liliane de Kermadec: *Aloïse*, film.

Yves Boisset: *Dupont Lajoie*, film.

1976 – Wystawa Picabii w Grand Palais.

Wystawa retrospektywna Roberta i Soni

Delaunay w Orangerie.

Wystawa Massona w Musée d'Art Moderne

de la ville de Paris.

Wystawa Hantai'a w Musée National d'Art

Moderne.

Foucault: *La volonté du savoir*, eseje

filozoficzne.

Robbe-Grillet: *Topologie d'une cité fantôme*.

Maurice Genevoix: *Un jour*, powieść.

Françoise Mallet-Joris: *Allegra*, powieść.

Bertrand Poirot-Delpech: *Les grands de ce*

monde.

Régis Debray: *L'indésirable*.

Bérart: *Notre Faust*, balet totalny, oraz *Pli*

selon pli, utwór baletowy do poematu

Mallarmé'go z muzyką Bouleza.

Truffaut: *Adèle H.*, film.

Robert Enrico: *Le vieux fusil*, film.

Roman Polański: »Lokator«, film.

Frank Cassendi: *L'affiche rouge*, film.

Resnais: »Opatrzność«, film.

1977 – Otwarcie Centre National d'Art et de

Culture Georges Pompidou w nowym

gmachu.

Wystawa Marcela Duchampa, tamże.

Wystawa retrospektywna Césara w Musée

d'Art Moderne de la ville de Paris.

Wystawa Chagalla w Luwrze.

M. Arland: *Avons-nous vécu?*, powieść.

André Glucksmann: *Les Maîtres penseurs*.

Yourcenar: *Archives du Nord*.

Pleynet: *Système de peinture*, eseje.

Patrick Grainville: *Les flamboyants*, powieść.

Mathieu Bénézet: *Dits et récits du mortel*,

eseje.

Bérart: *Le Molière imaginaire*, balet.

Duras: *Le camion*, film.

Jean-Jacques Arnaud: *La victoire en*

chantant, film.

Philippe Garel: »Kryształowa kołyska« film.

Truffaut: »Zielony pokój«, film.

Opracowali:

Serge Fauchereau i Stanislas Zadora

Guillaume Apollinaire /Wilhelm Kostrowicki/
Rzym, 1880 – Paryż, 1918

Poeta, może najbardziej znaczący w poezji francuskiej XX w., zajmował się również eseistyką; pozostawił ponadto kilka powieści, zbiorów opowiadań i utworów dramatycznych. Urodzony w Rzymie, polskiego pochodzenia przez matkę, włoskiego być może przez ojca, kształcił się w Monaco i Nicei, po czym, poza kilku podróżami do Niemiec i Czech, stale mieszkał w Paryżu. Wraz z Jacobem, Picassem, Jarry'm i in. należał do ostatniej cygannerii artystycznej Montmartre'u. Inicjował awangardowe kierunki w literaturze i malarstwie, odkrył Lautréamonta, wylansował Rousseau-Celnika. Teoretyk i animator kubizmu /»Kubiści«, 1913, tłum. J.J.Szczepański, 1959/, przyjacieli jego najważniejszych przedstawicieli, był też twórcą pierwszej koncepcji surrealizmu /dramat surrealistyczny *Les Mamelles de Tirésias*, 1918/. Po wybuchu I wojny światowej zaciągnął się do wojska i był podoficerem na froncie. Raniony w głowę w 1916, powrócił do Paryża po trepanacji czaszki; umarł na grypę w dniu zawieszenia broni.

Najważniejsze dzieła poetyckie: *Alcools*, 1913, *Calligrammes*, 1918, z których przekłady dokonane przez A. Ważyka, J. Hartwig, A. Międzyrzeckiego i in., znajdują się w antologiach i odrębnych tomach: »Poezje wybrane«, 1957, »Nowe przekłady«, 1973, »Wybór poezji«, 1980. Proza: »Heretyk i Ska« /1910, tłum. A. Ważyk, 1958/, »Poeta zamordowany« /1916, tłum. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, 1966/, »Wybór pism.« /A. Ważyk, 1980/.

J. G.

Karel Appel

ur. Amsterdam, 1921

W latach 1940-43 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie. W 1948 z Corneille'm, Alechinsky'm, Constantem, Asgerem Jornem zakłada grupę *Cobra* /*Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam*/. Twórczość członków grupy wywodziła się z surrealizmu, ekspresji i »bezpośredniego impulsu«. Twórczość Appela charakteryzuje się gwałtownością formy i faktury, silną deformacją, gorącym kolorytem. Appel uczestniczył w międzynarodowej wystawie *Signification de l'Informel* zorganizowanej w 1951 w Paryżu przez Michela Tapié i będącej manifestacją sztuki spontanicznej. Miał szereg wystaw indywidualnych, uczestniczył w pokazach grupy *Cobra*, zwłaszcza w ostatnich latach, gdy nastąpił wzrost zainteresowania ekspresją, która charakteryzuje Jerge twórczość.

Karel Appel. Reliefs 1966-68. CNAC, Paris 1968
Cobra. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1982

J.Ł.

Louis Aragon

Neuilly-sur-Seine, 1897 – Paryż, 1982

Poeta i prozaik, zaczął od ruchu dada; jeden z założycieli grupy surrealistycznej /Breton, Aragon, Eluard, Soupault/ i wybitny przedstawiciel nowego kierunku w poezji i prozie; powieść Aragona »Wieżniak paryski« /1925, tłum. A. Międzyrzecki, 1971/ uchodzi za arcydzieło surrealistycznej estetyki. W 1927 wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej, zerwał z surrealizmem i po entuzjastycznych wierszach politycznych /*Hourra l'Oural*, 1934/, zaczął ogłaszać realistyczne powieści /»Dzwony Bazylei«, 1934, tłum. A. Rogowicz, 1947, »Piękne dzielnice«, 1936, tłum. K. Dolatowska, 1950/. Podczas wojny aktywny członek Ruchu Oporu i jego bard, w wierszach alegorycznych i pełnych aluzji zamyka swoje walczące przesłania /zbiory *Le Crève – Coeur*, 1941, *Les yeux d'Elsa*, 1942, *Le Musée Grévin*, 1943, *La Diane Française*, 1944/. Po wyzwoleniu poezja Aragona nie porzuca tradycyjnych form ballady francuskiej i romancy, którymi posługiwał się za okupacji, wzbogaconych o nowe doświadczenia własne; trwa w niej nieustający od dziesięcioleci wątek miłosny; szukając wciąż nowych wariantów i łącząc się z innymi zakresami /np. z wątkiem narodowym w latach zniewolenia Francji/, związany jest jednak zawsze z tą samą osobą, której imię powtarzają tytuły tomów – Elza /Elza Triolet, żona poety/, niewyczerpanym źródłem jego natchnień /»Elza«, 1959, tłum. A. Międzyrzecki, 1963, *Le Fou d'Elsa*, 1963/. Ogłasza też kolejne tomy prozy, zajmując się eseistyką, jest redaktorem naczelnym *Lettres Françaises* /1953-1972/, kieruje wydawnictwem, bierze żywy udział w życiu publicznym. Pozostawione przez niego dzieło liczy około 70 pozycji; istotą jednak i trzonem tego dzieła jest poezja /jej przekłady, prócz wymienionych, A. Ważyka, Z. Bieńkowskiego i in./ i ona nade wszystko wyznacza miejsce Aragona w literaturze. J.G.

Alexandre Archipenko

Kijów, 1887 – Nowy Jork, 1964

Po studiach w Kijowie i Moskwie od 1908 zamieszkał w Paryżu, dzielił pracownię z Modiglianem i Henri Gaudier-Brzeska w École des Beaux-Arts. W 1912 był członkiem *Section d'Or*. Od 1910 prowadził eksperymentalną szkołę rzeźby w Paryżu, zaś w latach 1921-23 w Berlinie. W latach 1911-23 należał do najbardziej reprezentatywnych rzeźbiarzy kubistycznych. Postać ludzką przekształcał w czystą formę plastyczną, w której kontrastują w miennym rytmie formy pozytywowe i negatywowe. Wprowadził nie bez wpływu ze strony futuryzmu formy ażurowe jako nową koncepcję przedmiotu w przestrzeni i efekt sugerujący wirowy ruch. W 1912 rozpoczął eksperymenty z »rzeźbo-malarstwem«, łącząc malarstwo z reliefem z materiałów różnych, często polichromowanych. W 1923 wyjechał do USA. Tworząc później głównie rzeźby klasycyzująco-stylizacyjne

/Archipeinture, 1924/, prowadził w Nowym Jorku szkołę rzeźby. W latach 1935-36 wykładał w University of Washington, w 1937 w New Bauhaus w Chicago, po wojnie w innych uczelniach w USA. Po 1946 realizował rzeźby kinetyczno-światłowe z przezroczystych mas plastycznych.

Archipenko. *Fifty Creative Years 1908-1958*. New York 1960
Archipenko. Smithsonian Institution, Washington 1969

J.Ł.

Jean Arp

Strasburg, 1886 – Bazylea, 1966

Rzeźbiarz, malarz, grafik, poeta. W młodości przebywał w Strasburgu, Weimarze, Paryżu i Szwajcarii, gdzie zorganizował grupę *Der Modern Bund*. W 1912 uczestniczył w 2 wystawie grupy *Blaue Reiter*. W 1916-18 w Zurychu jest wraz z Hugo Ballem i Tristanem Tzarą współtwórcą ruchu dada, redaguje pisma dadaistyczne. Z Ernstem i Baargeldem tworzył ruch dadaistyczny w Kolonii /1919-20/. Tworzył abstrakcyjne *collages*, polichromowane reliefy o amorficznych formach. Po przeniesieniu się do Francji w 1925 związał się z surrealizmem, uczestniczył w wystawach surrealizmu. Razem z El Lissitzkim wydał *Les ismes*, 1925. W 1926 wraz z Theo van Doesburgiem i żoną Sophie Taeuber przebudował, w myśl zasad kompozycji neoplastycznej, kawiarnię *Aubette* w Strasburgu. Był członkiem grup *Cercle et Carré* i *Abstraction-Création*. Od ok. 1930 tworzył kompozycje z dartych i zwijanych papierów, a od 1931 głównie rzeźbę, w której dominują bezprzedmiotowe formy organiczne lub podobne do obtoczonych gładko kamieni, często ażurowe. W 1931 ofiarował relief i rysunki do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W latach 1940-45 przebywał w Szwajcarii. Po śmierci żony zaprzestął twórczości rzeźbiarskiej, poświęcił się poezji. W 1948 opublikował w Nowym Jorku tom *On my Way*. Później powrócił do rzeźby monumentalnej /relief w Harvard Graduate Center 1950, rzeźba dla siedziby UNESCO w Paryżu, 1957/.

Hans Arp, *Retrospektive*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1986

J.Ł.

Eduardo Arroyo

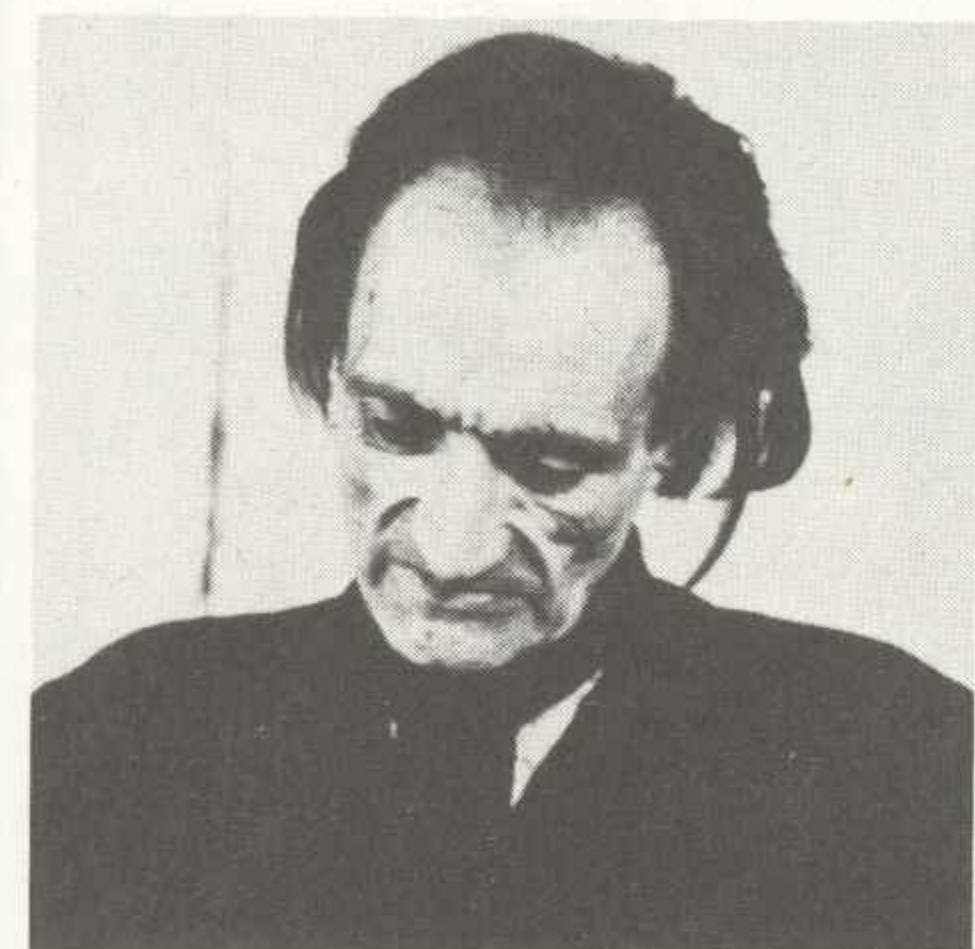
ur. Madryt, 1937

Od 1958 przebywał w Paryżu, w latach siedemdziesiątych ze względów politycznych nie mógł wracać do Hiszpanii. Stało się to możliwe po śmierci Franco. Od 1965 dał początek ruchowi *Figuration narrative*, wspólnie z G.Aillaud, Recalcatim, Rancillakiem. Zaangażowany w wydarzenia maja 1968 tworzył plakaty w *Atelier Populaire* przy École des Beaux-Arts. Wystawa indywidualna Arroyo, *Trente cinq ans après*, dotycząca problemów politycznych Hiszpanii, zaprezentowana w 1971 w ARC w Paryżu, została w 1974 opublikowana w formie książki. Obrazami o charakterze politycznym reprezentował on Hiszpanię na Biennale w

Wenecji w 1976. W 1977 pierwszy raz od piętnastu lat pokazał swoje prace na indywidualnej wystawie w Galerie Maeght w Barcelonie. W 1982 odbyła się wystawa retrospektywna w *Salas Ruiz Picasso* w Madrycie i w Centre G.Pompidou w Paryżu, zaś w 1984 w Museum Guggenheim w Nowym Jorku.

Eduardo Arroyo, Centre Georges Pompidou, Paris 1982

J.Ł.



Antonin Artaud

Marsylia, 1896 – Ivry-sur-Seine, 1948

Pisarz. Podobnie jak dzieło Nerval, Poego i Nietzschego, dzieło Artauda stanowi relację z pogoni za absolutem, której poeta poświęcił życie i rozum. Na jego twórczość silnie wpłynęło nie opuszczające go nigdy pragnienie szczerości i cierpienia nerwowe oraz fizyczne, które uczyniły z jego życia rzadko spotykaną tragedię. W 1924 roku Artaud przeniósł się z Marsylii do Paryża zamierzając zostać aktorem. Grał między innymi w filmach »Pasja Joanny d'Arc« Dreyera /rola mnicha Massieu/ i w »Napoleonie« Gance'a /rola Murata/. Już wcześniej poddał się leczeniu bliżej nie określonej choroby psychicznej, pozbawiającej go swobody myślenia i działania. Pierwsze jego ważne dzieło *Correspondance avec Jacques Rivière*, powstało spontanicznie jako rezultat dialogu epistolarnego z redaktorem *Nouvelle Revue Française*. Kontynuując karierę aktorską Artaud przystąpił na krótko do ruchu surrealistów. Po zerwaniu z Bretonem ogłosił *A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, 1927. Wspólnie z Rogerem Vitrac założył *Théâtre Alfred Jarry*. W 1935 roku wystawił z miernym powodzeniem swoją sztukę *Les Cenci*, napisaną według Stendhala i Shelleya. Swoje doświadczenia teatralne przedstawił w zbiorze szkiców *Le Théâtre et son double*, 1938 /wyd. pol. 1966 i 1978, »Teatr i jego sobowtór«/. Poszukiwania metafizyczne widoczne już w teorii teatru okrutnego doprowadziły go do uczestnictwa w obrzędach meksykańskiego szczepu indiańskiego Tarahumaras. Relację z tych poszukiwań wspomaganymi zażywaniem świętego narkotyku – peyotlu – była książka *Les Tarahumaras*, 1945. Lata 1939-1945 spędził Artaud w szpitalu psychiatrycznym w Rodez. Pisał aż do samej śmierci /był chory na raka/. Wszystkie jego dzieła, wśród nich *Bilboquet* /wydany pośmiertnie/, *L'ombilic des limbes*, 1925, *Le Pèse-nerfs*, 1927, *L'Art et la mort*, 1929, *Les Nouvelles Révélation*

de l'Etre, 1937, *Les Lettres de Rodez*, 1946, *Van Gogh*, 1947 i *Artaud le Momo*, 1947, zostały zebrane w pośmiertnej, czternastotomowej edycji *Oeuvres complètes*, 1956-1978. J.S.

Eugène Atget

Libourne, 1856 – Paryż, 1927

Po skończeniu kilku klas szkoły średniej wstąpił do marynarki. Po studiach aktorskich w *Conservatoire d'art dramatique* w Paryżu bez powodzenia występował od 1881 w wędrownych trupach aktorskich. Przez pewien czas po 1898 zajmował się malarstwem i rysunkiem, równocześnie interesując się fotografią. Ok. 1900 osiedlił się na Montparnasse i wykonywał fotografie dokumentalne dla malarzy, grafików, wydawców, architektów, scenografów. Od 1899 systematycznie fotografował dawny Paryż, to co w nim malowniczo: ulice, witryny sklepów, sprzedawców ulicznych, architekturę. Jego fotografie odznaczając się bezpośredniością i intensywną obrazowością, wzbudziły zainteresowanie surrealistów, którzy w ich prostym realizmie dostrzegali »magiczną analizę przekraczającą granice percepcji«. Umarł w nędzy i dopiero dzięki staraniom Berenice Abbott jego twórczość stała się szerzej znana.

Atget: *Magicien du Vieux-Paris en son Époque*. Paris 1975.

Eugène Atget. Museum of Modern Art, New York 1983.

L.L.

Gaston Bachelard

Bar-sur-Aube, 1884 – Paryż, 1962

Filozof. Wnuk chłopca z Szampanii a syn krawca, Gaston Bachelard był samoukiem. Po uzyskaniu matury pracował na poczcie, najpierw w Remiremont /1903-1905/, później w Paryżu /1905-1913/. Po pracy uczył się sam i w rezultacie uzyskał w 1912 roku dyplom ukończenia studiów matematycznych. Do tego okresu swego życia odwołuje się w ostatniej swojej książce *La Flamme d'une chandelle*, 1961. Po pierwszej wojnie światowej podjął pracę w szkolnictwie i przez długie lata wykładał fizykę i chemię w liceum w Bar-sur-Aube. Jednocześnie zdobywał tytuły naukowe łącząc zainteresowania filozoficzne z literaturą i naukami ścisłymi. W 1930 roku mianowany został profesorem filozofii na uniwersytecie w Dijon, a w 1940 roku filozofii nauki na Sorbonie, w 1955 roku został dyrektorem Instytutu Historii Nauki. W 1961 roku otrzymał Grand Prix National des Lettres. Jakkolwiek znaczące miejsce w spuściźnie Bachelarda zajmują publikowane od 1927 prace z teorii nauki m.in. *Le Matérialisme rationnel*, 1953, decydująca rolę w rozszerzeniu wpływu jego myśli poza środowiska naukowe odegrało pięć prac, których inspiracją były studia nad przestarzałymi teoriami naukowymi XVII i XVIII wieku. Ukazywały się one w latach 1938-1948, a wyrażone w nich nowatorskie koncepcje literaturoznawcze zyskały wielu

zwolenników wśród pisarzy i artystów. Były to: *La psychanalyse de feu* /przekład polski w »Wyobraźnia poetycka«, 1975/, *L'Eau et les Rêves*; *L'Air et les Songes*; *La Terre et les Rêveries de la volonté*; *La Terre et les Réveries du repos*.

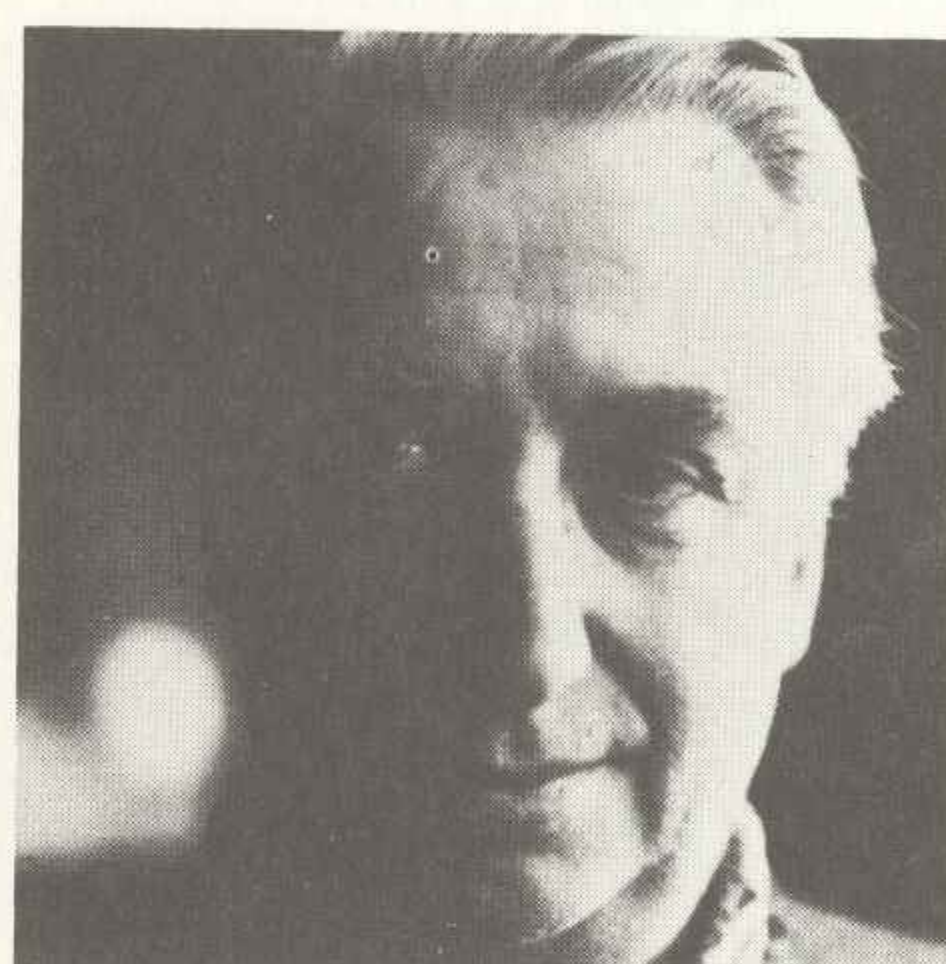
J.S.

Balthus /Balthazar Klossowski de Rolla/ ur. Paryż 1908

Malarstwa uczył się pod kierunkiem rodziców, następnie korzystał z rad Bonnarda i Deraina. Wystawiał po raz pierwszy w 1924. W latach trzydziestych zbliżył się do surrealizmu. Stworzył indywidualny styl wykazujący podobieństwo do realizmu magicznego. Malował kompozycje figuralne z postaciami dziewcząt, o realistycznej formie i stłumionym kolorystyce, symbolizujące dziecięce melancholie i nacechowane erotyzmem. W 1949 Camus prezentował go w Galerie Pierre Matisse w Nowym Jorku. Ilustrował w 1933 książkę »Wichrowe wzgórza« Emily Brönte, w 1936 poematy Artauda. Zajmował się scenografią. Przez lata mieszkał w Paryżu, później w osamotnieniu tworzył na wsi. Był dyrektorem Académie de France w Rzymie.

Balthus. Centre Georges Pompidou, Paris 1984

J.Ł.



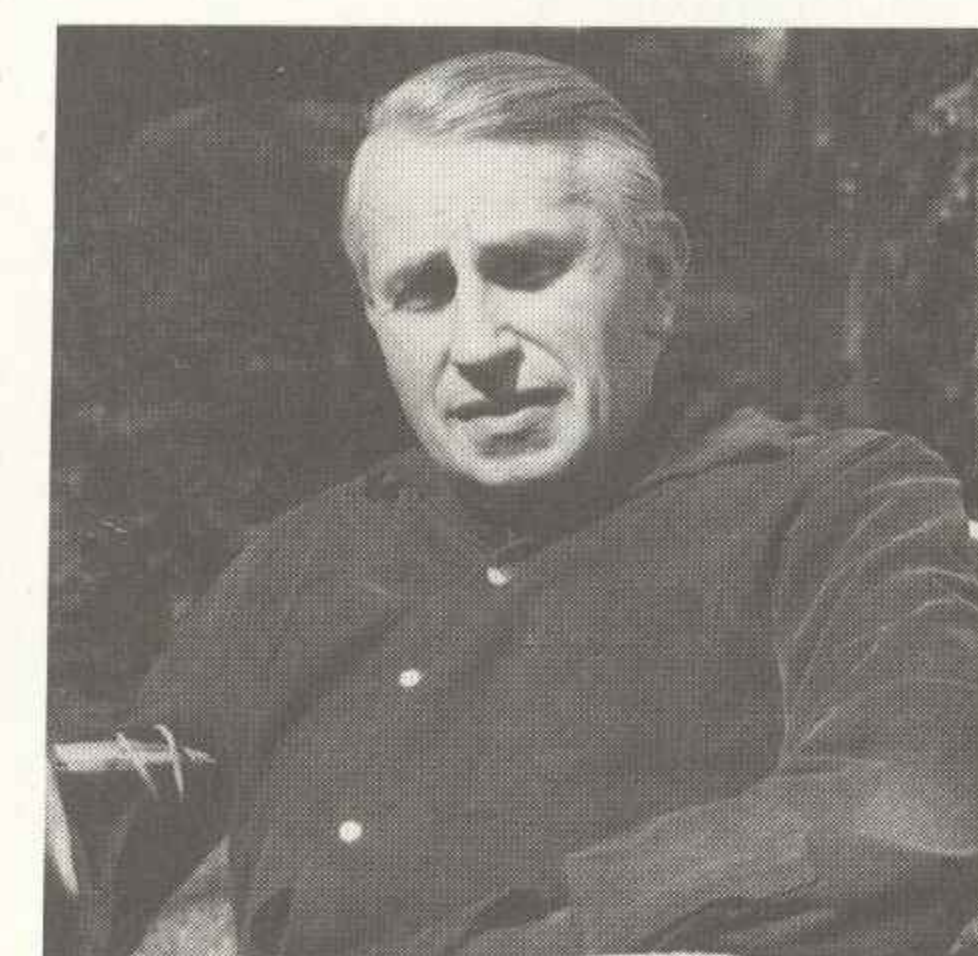
Roland Barthes

Cherbourg, 1915 – Paryż, 1980

Krytyk i semiolog. Absolwent filologii klasycznej, zbuntowany przeciw skostniałej krytyce oficjalnej, Roland Barthes pozostawał pod wpływem Marksa i Sartre'a. Lektura »Obcego« Camusa zainspirowała Barthesa do wysunięcia koncepcji *écriture blanche*, zapisu neutralnego, wykraczającego poza wyznaczniki stylu i literatury. Esej *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953, był manifestem »nowej krytyki«, krytyki immanentnej, zainteresowanej wyłącznie tekstem i jego znaczeniami, pomijającej rzeczywistość wobec tekstu zewnętrzną. Przykładem zastosowania tej metody są dwie prace: *Michelet*, 1954 i *Racine*, 1963. Wielką rolę odgrywa w niej freudowska psychoanaliza. W *Mythologies*, 1957, dominuje krytyka społeczna. Barthes wykazuje, w jaki sposób społeczeństwo przedstawia jako naturalne – produkty historyczne swojej ideologii. Refleksja ta doprowadziła Barthesa do lingwistyki strukturalnej: *Éléments de sémiologie*, 1964 i *Système de la mode*,

1967, gdzie metodą zapożyczoną od duńskiego językoznawcy L.Hjemsleva przebadal Barthes kody i znaczenia mody damskiej. W 1964 roku ukazały się *Essais critiques* /wydanie polskie wraz z *Mythologies* i *Racine* w tomie »Mit i znak«, 1975/. Z prac Rolanda Barthesa wykraczających poza »nową krytykę«, a zbliżonych do poszukiwań grupy *Tel Quel* wymienić należy *Plaisir du texte*, 1973, autobiografię *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, *Leçon*, 1978, *La Chambre claire*, 1980 i wydane pośmiertnie eseje *L'Obvie et l'obtus*, 1982.

J.S.



Georges Bataille

Bildom, 1897 – Paryż, 1962

Pisarz. Kształcił się w Reims. Początkowo zamierzał zostać księdzem. Pracował w paryskiej Bibliothèque Nationale. W 1935 roku wspólnie z Bretonem, Eluardem, Klossowskim, Perétem i Tanguy założył grupę *Contre-attaque*. W 1937 roku opublikował powieść *Madame Edwarda* pod pseudonimem *Pierre Angélique*, a następnie ze względów zdrowotnych przeniósł się z Paryża do Vézelay. Pracował jako bibliotekarz w Carpentras i Orleanie. W 1946 roku założył czasopismo *Critique*. Od 1925 roku aż do śmierci czynnie uczestniczył w życiu literackim, wpływając na rozwój kierunków artystycznych i filozoficznych swojej epoki. Istotą myśli Bataille'a – dotykającej najróżniejszych dziedzin, od mistyki po ekonomię – jest to, co w 1943 roku nazwał »doświadczeniem wewnętrznym«. Wszelka myśl jest zdaniem Bataille'a podróżą do kresu możliwości, kiedy to subiektywizm rozpada się w nadmiarze /excès/, który jest jednocześnie radością i cierpieniem. Pisma Bataille'a rozbijają tradycyjne podziały między filozofią, poezją, powieścią, medytacją religijną, wyznaniem etc. i przypominają w tym ostatnie »fragmenty« Nietzschego. Gwałtowność i ekstremizm poglądów Bataille'a nie mają sobie równych w literaturze i myśli

współczesnej. Stosunkowo mało znany za życia, Bataille odnosi sukcesy po śmierci oddziałując swymi pismami na młodsze pokolenie intelektualistów /Foucault, Sollers, Derrida/, w tym również socjologów /Baudrillard/. Niezwykle obfita i różnorodna spuścizna Bataille'a zebrana została w nie zakończonej jeszcze edycji *Oeuvres complètes*. Obejmuje ona m.in. *Histoire de l'Oeil*, 1928, *L'Abbé C.*, 1950, *L'impossible*, 1952, *Méthode de méditation*, 1947, *La littérature et le Mal*, 1947, *L'Expérience intérieure*, 1943, *La Part maudite*, 1949 i *La Somme athéologique*.

J.S.

Willi Baumeister

Stuttgart, 1889-1955

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, zaś w 1946-55 był tam profesorem. Przyjaźnił się z O.Schlemmerem. Od 1912 często podróżował do Paryża. 1919-23 pracował jako autor typografii i scenograf. Współpracował z czasopismem *L'Esprit Nouveau*. W 1930 związany był z grupą *Cercle et Carré*. Rozpoczął twórczość kompozycjami linii pionowych i poziomych, po 1920 tworzył serię »Malowideł ściennych« – geometrycznych kompozycji sugerujących układy maszyn. W 1927 pierwsza wystawa w Galerie d'Art Contemporain w Paryżu. Po 1928 formy jego obrazów stały się amorficzne /cykl »Malarz przy paleniu«/ i zostały uproszczone do pojedynczego ideogramu /motywy sportowe/. W 1933 Baumeister usunięty został ze stanowiska profesora w Szkole Sztuk Pięknych we Frankfurcie n/Menem, gdzie sztukę jego uznano za zdegenerowaną. Pracował w ukryciu nad kompozycjami o formach organicznych inspirowanymi sztuką afrykańską i twórczością Paula Klee. Od 1943 zaprzestał malować. Ilustrował m.in. »Gilgamesza« i »Burzę« Szekspira. Opublikował książkę *Das Unbekannte in der Kunst*, 1947.

Will Grohman, *Willi Baumeister, Sa vie et son oeuvre*, Bruxelles 1966

J.Ł.

Jean Bazaine

ur. Paryż, 1904

Studiował rzeźbę w École des Beaux-Arts w Paryżu, w 1924 zwrócił się ku malarstwu, uzupełniając studia w Académie Julian. Przyjaźnił się z Gromairem i Lhotem. Pierwsza wystawa indywidualna – w Galerie Van Leer w Paryżu w 1932. Początkowo uprawiał malarstwo przedstawiające z widocznymi wpływami ekspresjonizmu; stopniowo przeszedł do sztuki abstrakcyjnej. W 1937 uczestniczył w wystawie *Les maîtres de l'Art indépendant*. W czasie okupacji zorganizował wystawę *Vingt jeunes peintres de tradition française*, utrzymywał bliski kontakt z młodymi poetami i pisarzami. Reprezentuje kierunek abstrakcji

niegeometrycznej o charakterze lirycznym. Jego kompozycje tworzą barwne mozaiki z drobnymi plamami czystego koloru. Zajmuje się też sztuką monumentalną, m.in. realizował witraże dla kościołów i mozaikę na gmachu UNESCO w Paryżu w 1960. Ilustrował m.in. tomy poezji, Marcela Arlanda w 1944, André Frénauda 1947, Jean Tardieu w 1975. Autor *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1948 i *Exercice de la peinture*, 1975.

Bazaine. Rétrospective. Musée des Beaux-Arts, Quimper 1982

J.Ł.

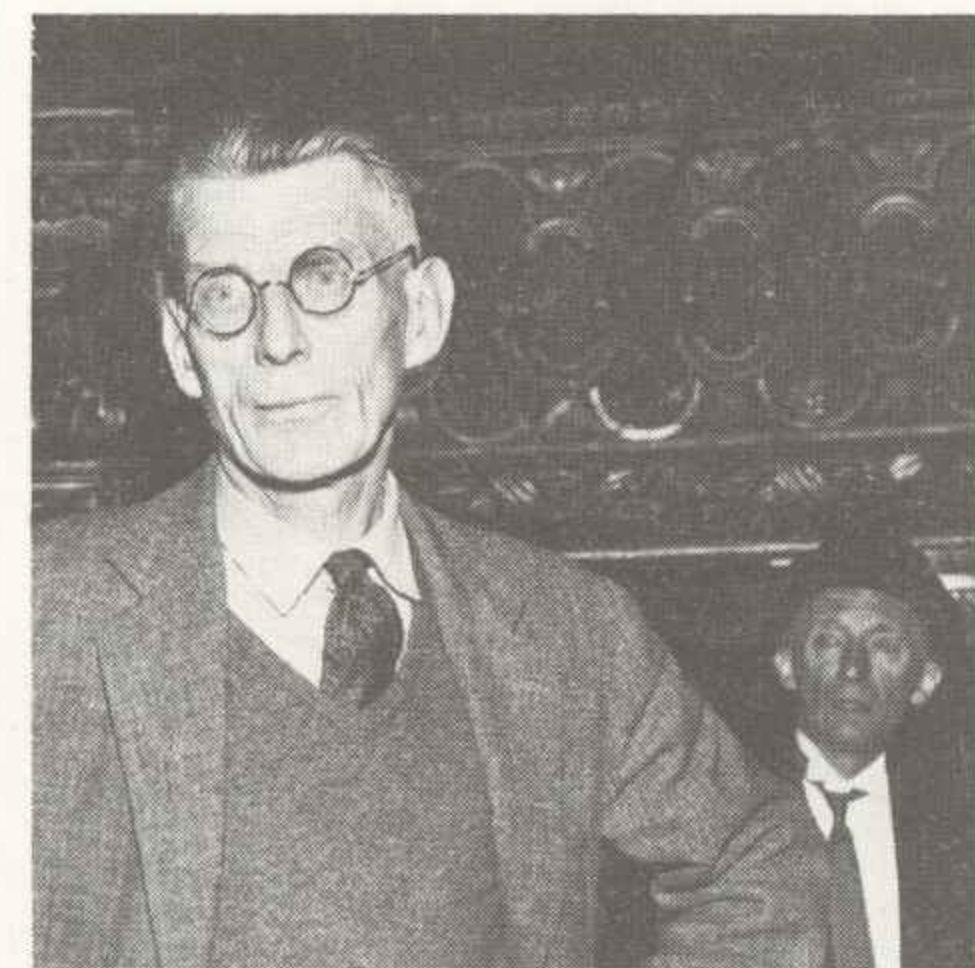


Simone de Beauvoir
Paryż, 1908-1986

Pisarka. Urodzona w zamożnej rodzinie, studiowała filozofię na Sorbonie uzyskując dyplom w 1929 roku. W 1926 roku poznała Jean-Paul Sartre'a, z którym związała się do końca życia i którego poglądy wywarły wielki wpływ na jej twórczość. Wykładała filozofię i wiele podróżowała. W 1943 roku ukazała się jej pierwsza powieść *L'Invitée*. Od pierwszego numeru pisma /1945/ do ostatnich dni życia należała do komitetu redakcyjnego miesięcznika *Les Temps Modernes*. W 1949 roku ukazuje się *Le Deuxième Sexe* /wyd. pol. »Druga płeć«, 1972/, a w 1957 powieść *Les Mandarins* /wyd. pol. »Mandaryni«, 1957/ uzyskuje nagrodę Goncourtów. W latach 1952-1962 pracuje nad pamiętnikami, nadal dużo podróżuje /m.in. na Kubę, do Brazylii i ZSRR/, bierze udział w Kongresie Obrońców Pokoju w Helsinkach. Jeśli pominąć dwie krótkie powieści *Les Belles Images*, 1966 /wyd. pol. »Śliczne obrazki«, 1968/ i *La Femme rompue*, 1967, beletrystyka sensu stricto zaczyna w jej twórczości ustępować miejsca esejowi i prozie wspomnieniowej. Podstawy filozoficzne swojej działalności literackiej sprecyzowała w dwóch rozprawach: *Pyrrhus et Cinéas*, 1944 i *Pour une morale de l'ambiguïté*, 1947. W twórczości Simone de Beauvoir szczególnie miejsce zajmują

problematyka kobieca widziana z perspektywy egzystencjalizmu – *Le Deuxième Sexe* należy do klasycznych pozycji literatury feministycznej. Spośród innych utworów Simone de Beauvoir – *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958 /»Pamiętnik statecznej panienki«, 1960/, *La force de l'âge* /»W sile wieku«, 1964/, *La Force des choses*, 1963 /»Siłą rzeczy«, 1967/, *Une mort très douce*, 1964, *Tout compte fait*, 1972 – wyróżnić należy bulwersujący esej o starości *La vieillesse*, 1970.

J.S.



Samuel Beckett
Dublin, 1906 – Paryż, 1986

Pisarz irlandzki, tworzył w językach angielskim i francuskim. Ukończył Portora Royal School w Einiskillen i Trinity College w Dublinie, gdzie studiował język i literaturę francuską. W 1928 mianowany lektorem języka angielskiego w École Normale Supérieure w Paryżu. Po zawarciu znajomości z Joyce'm w 1930 wspólnie z Alfredem Perron przetłumaczył na francuski jego utwór *Anna Livia Plurabelle*, fragment powstającej dopiero *Finnegans Wake*. W latach 1931-1937 przebywał na przemian we Francji i w Anglii, w 1938 roku osiedlił się ostatecznie w Paryżu. Do wybuchu II wojny światowej tworzył po angielsku /m.in. *Dante... Bruno... Vico... Joyce...*, 1929, *Whoroscope*, 1929, *Murphy*, 1938/. Okres wojny spędził we Francji, brał udział w Ruchu Oporu. Po 1945 roku zaczął tłumaczyć na francuski swe wcześniejsze dzieła, a także pisać wiersze i opowiadania w tym języku. Wydarzeniem przełomowym w twórczości Becketta stało się wystawienie w 1953 roku przez paryski *Théâtre de Babylone* jego sztuki *En attendant Godot* /»Czekając na Godota«, po polsku m.in. w »Teatr«, 1973/ w reżyserii Rogera Blin. Następne sztuki Becketta *Fin de Partie* /»Końcówka«, /*Tous ceux qui tombent*, 1957/ »Którzy upadają«, /*La dernière bande*, 1960 /»Ostatnia taśma Krappa«, /*Oh, les beaux jours*, 1963 /»Szczęśliwe dni«/ ugruntowały jego pozycję jako dramaturga. Beckett kontynuował twórczość prozatorską pisząc przeważnie po francusku i samemu tłumacząc swe utwory na angielski. Należy tu wymienić *Textes et nouvelles pour rien*, 1955

/»Nowele«, 1958/, *Premier amour*, 1970 /»Pierwsza miłość«. 1973/. Szereg drobniejszych utworów / *From an Abandoned Work, Sans, Pour finir encore et autres foirades, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Le dépeupleur, Still* / ukazało się po polsku jako »Pisma proza«, 1982 Literacka nagroda Nobla, 1969.

J.S.

Hans Bellmer
Katowice, 1902 – Paryż, 1975

Studia techniczne, rozpoczęte w Berlinie, po roku porzucił dla sztuki. W latach 1924-25 w czasie pierwszego pobytu we Francji zetknął się z surrealistami, lecz do 1933 pracował jako grafik reklamowy w Niemczech. W 1933 w proteście przeciwko hitleryzmowi zerwał z działalnością utylitarną i rozpoczął eksperymenty z lalkami, tworząc z nich surrealistyczne przedmioty przesycone atmosferą erotyzmu. Autor książki *Die Puppe*, 1934. Lalki wzbudziły entuzjazm surrealistów, którzy zaprezentowali je w piśmie *Minotaure*. Od 1938 mieszkał w Paryżu. Metamorfozy lalki stały się odąd najczęstszym tematem jego rysunków, grafik i obrazów. Podczas wojny internowany przez władze francuskie jako niemiecki obywatel. Uczestniczył w międzynarodowych wystawach surrealizmu w Paryżu w 1947 i 1960. Autor tekstów *Petite Anatomie de l'Inconscient Physique*, opublikowanych w katalogu wystawy surrealistycznej. Wykonał ilustracje do dzieł Markiza de Sade, Kleista, Eluarda, Bataille'a, Bousqueta.

Hans Bellmer, Photographe, Centre Georges Pompidou, MNAM, Paris, 1983

J.Ł.

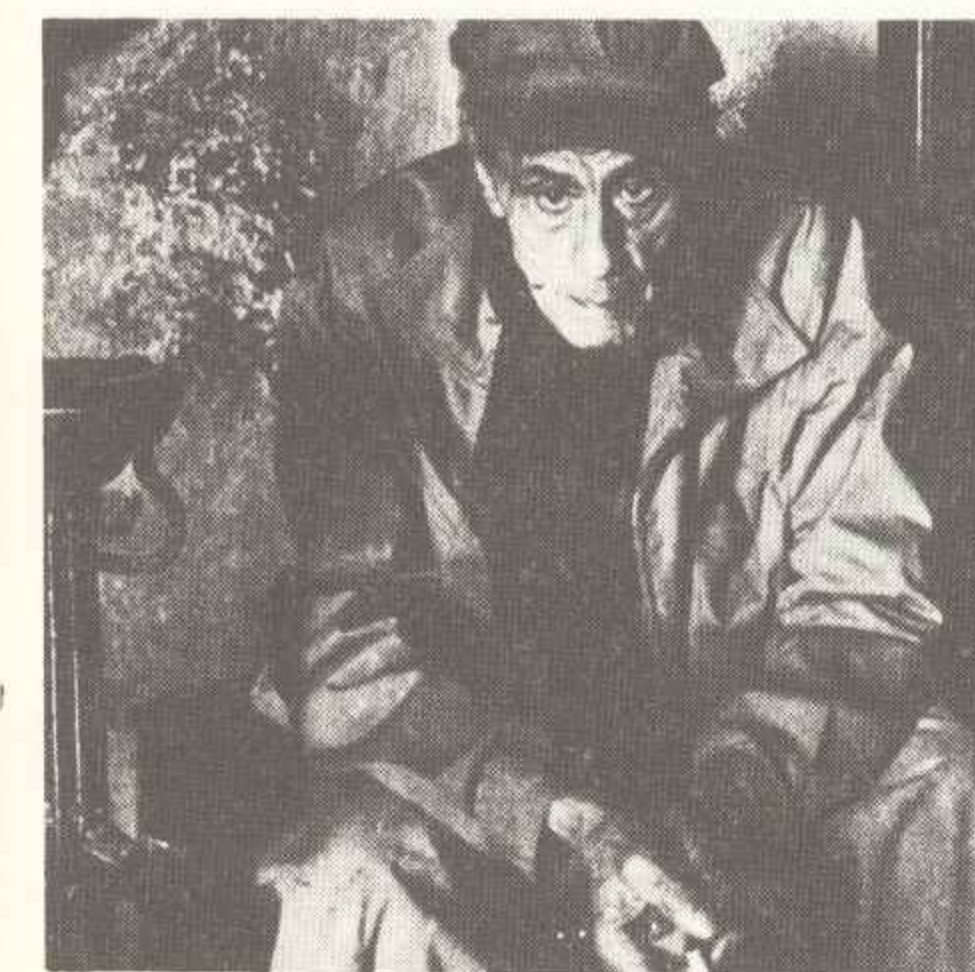
Georges Bernanos
Paryż 1888 – Neilly-sur-Seine, 1948

Pisarz orientacji katolickiej, jeden z najwybitniejszych w pierwszej połowie wieku; zaczął od dziennikarstwa, współpracując ze skrajnie prawicową *Action Française*. Dziennikarską karierę przerwała I wojna światowa: Bernanos zaciągnął się jako ochotnik i cztery lata spędził w okopach. Po powrocie został agentem ubezpieczeniowym, zarabiając w ten sposób na siebie i rodzinę. W tym czasie ogłosił pierwszą swoją powieść »Pod słońcem szatana« /1926, tłum. A. Wat, 1949/, której sukces pozwolił mu na porzucenie ubezpieczeń i pisanie dalszych, w tej liczbie znakomitego »Pamiętnika wiejskiego proboszcza« /1936, tłum. W. Rogowicz, 1950/. *Les grands Cimetières sous la Lune*, książka wydana w dwa lata później, jest świadectwem zmiany w poglądach Bernanosa: po wybuchu wojny domowej w Hiszpanii zrazu stronnik frankistów, w obliczu ich okrucieństw rozstał się z prawicą i opowiedział się po stronie ofiar

przemocy, głosząc wolność najściślej związaną z sumieniem chrześcijańskim i jego wysokimi racjami.

Kwestia tej wolności i obowiązków sumienia wobec ingerencji zła w życiu ludzkim – centralna w twórczości Bernanosa – znajduje przedłużenie w dziełach późniejszych, z okresu II wojny, którą pisarz spędził w Brazylii; z tych lat pochodzi *Les Enfants humiliés*, /książkawydana dopiero w 1949/, *Lettre aux Anglais* /1942/ oraz inne teksty bezpośrednio odnoszące się do Francji walczącej, za sprawą których Bernanos stał się jednym z najzarliwszych animatorów francuskiego Ruchu Oporu. Wróciwszy do Francji w 1945, pozostał tam zaledwie rok i zgodnie z zasadą swego wędrownego życia, która wiodła go do wciąż nowych miejsc w kraju i poza jego granicami, przeniósł się do Tunezji; do ojczyzny powrócił już tylko, żeby umrzeć. Ostatnim jego dziełem są »Dialogi karmelitanek«, pośmiertnie wystawiane na niezliczonych scenach świata.

J.G.



Roger Bissière
Villérial, 1886 – Le Lot, 1964

Studiował w Bordeaux, w 1910 przybył do Paryża. Uległ wpływowi kubizmu, przyjaźnił się z Braque'm. Wystawiał na Salonie Niezależnych, 1919-23, współpracował z redakcją *L'Esprit Nouveau*. 1925-38 wykładał w Académie Ranson, jako pedagog wywarł silny wpływ na młodych malarzy francuskich. W 1937 wraz z Robertem Delaunay pracował przy Wystawie Międzynarodowej w Paryżu. W 1939 osiadł na prowincji. Zagrożony utratą wzroku, zaczął tworzyć bezprzedmiotowe kompozycje zsywane z kawałków barwnej tkaniny, przypominające mozaikę; późniejsze obrazy również odznaczają się bogatym, harmonijnym kolorytem. Jest uważany za inicjatora nurtu abstrakcji, zawierającej aluzje do natury. Uczestniczył w Biennale w Wenecji w 1954 i 1964, I i II Biennale w São Paulo, I i II Documenta w Kassel. Salony Jesienne w 1945 i 1961 w Paryżu prezentowały pokaz »Hold dla Bissière'a«.

Bissière, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1966

J.Ł.

Maurice Blanchot
ur. Quain /Saone-et-Loire/, 1907

Pisarz. Po studiach rozpoczął pracę jako dziennikarz w pismach *Journal des Débats* /1936/, *Combat* /1936/, *L'insurgé*, *Ecoutes* /1938/. W latach 1941-1944 prowadził kronikę literacką w *Journal des Débats*. Jakkolwiek w młodości pociągała go »młoda prawica«, odmówił współpracy z reżymem Vichy i wycofał się stopniowo z życia publicznego. Podczas tej wewnętrznej emigracji poświęcił się całkowicie twórczości i refleksji nad dziełem literackim. Dzieło Blanchota, mało znane szerszej publiczności, cieszy się uznaniem w środowiskach intelektualistów, do czego przyczynili się głównie Georges Bataille i Pierre Klossowski. Według kryteriów odrzucanych przez samego Blanchota twórczość jego dzieli się na prozę artystyczną i eseistykę. Do pierwszej grupy należą: *Thomas l'Obscur*, 1941, *Aminadab*, 1942, *Le Très-Haut*, 1948, *Le Ressassement éternel*, 1951, *Au moment voulu*, 1951, *Celui qui ne m'accompagne pas*, 1953, *Le Dernier homme*, 1957, *L'attente*, *l'oubli*, 1962, *La Folie du Jour*, 1973, które świadczą o ewolucji w kierunku nagości i ogołocenia. Blanchot usuwa stopniowo wszystko, co wiąże go z tradycyjną formą powieściową /postacie, intrygi, historię, opis etc./ Wyjaśnienie tej ewolucji ku tekstowi bezosobowemu, neutralnemu, coraz bardziej anonimowemu znaleźć można w »teoretycznej« części jego dorobku, znacznie szerzej znanej niż twórczość beletrystyczna: *Faux pas*, 1943, *Lautréamont et Sade*, 1949, *La Part du feu*, 1949, *L'Espace littéraire*, 1955, *La Bête de Lascaux*, 1959, a zwłaszcza w *Le Livre à venir*, 1959 i *L'Entretien Infini*, 1969.

J.S.

Christian Boltanski
ur. Paryż, 1944

W latach 1958-67 malował wielkie obrazy na temat »historii i wydarzeń dramatycznych«. W 1968 zrealizował pierwszy z filmów, *La vie impossible de Christian Boltanski*, fikcyjną rekonstrukcją wydarzeń życia z przypadkowo dobranych fotografii. Taki sam charakter mają tomy odnoszące się do tego, co pozostało z dzieciństwa, lub własnej przyszłej śmierci w wypadku, 1969. W Musée d'Art Moderne de la ville de Paris w 1970 prezentował wystawę przedmiotów-fetyszów, podobny charakter mają jego późniejsze wystawy, rekonstrukcje życia wybranej osoby przez odnoszące się do niej przedmioty, zintegrowane w całość o poetyckim charakterze. W ramach akcji »inventaryzowania« przedmiotów pospolitych stworzył cykle fotograficzne *Images stimuli*, *Images modèles*. Kontynuuje *tableaux* fotograficzne nie mające nic wspólnego z rzeczywistością, gdyż pochodzące z różnych źródeł i różnych czasów. W 1981 prezentował papierowe kompozycje teatralne, przypominające karnawałowe zabawki dziecięce.

Christian Boltanski, Centre Georges Pompidou, Paris 1984

J.Ł.

Pierre Bonnard
Fontenay-aux-Roses, 1867 – Cannet, 1947

Malarz i grafik. Studiował w École des Beaux-Arts, następnie w Académie Julian w Paryżu. Był członkiem grupy nabistów /m.in. Denis, Serusier/. Odbił wiele podróży, m.in. do Afryki i USA; od 1939 mieszkał w Le Cannet nad morzem Śródziemnym. Początkowo ulegał wpływom Gauguina i grafiki japońskiej. Malował sceny z życia ulicy paryskiej, intymne kompozycje rodzajowe. Od 1892 stosował stonowany, matowy koloryst i miękkie modelunek zacierający kontury. Uprawiał barwną litografię, scenografię i zdobnictwo /projekty mebli, parawanów i ceramiki/. W 1891-1903 współpracował z *La Revue Blanche*, ilustrował książki. Po 1900 ukształtował swój styl: zgodnie z zasadami impresjonizmu określał formę świetlistymi plamami czystego koloru w ciepłej tonacji, w harmonii koloru i faktury. Stosował śmiało skróty perspektywiczne w swych kompozycjach figuralnych, aktach, pejzażach. W 1913 Apollinaire na Salonie Jesiennym w Paryżu gwałtownie skrytykował jego malarstwo. Jego litograficzne plakaty operujące zdecydowaną plamą koloru przyczyniły się do rozwoju nowoczesnej sztuki plakatu. Projektował plakaty i scenografie dla Baletów Rosyjskich, 1914. Od 1911 utrzymywał kontakt z Józefem Pankiewiczem, którego pośrednictwem wywołało narodziny nurtu postimpresjonistycznego koloryzmu w malarstwie polskim.

Bonnard, Centre Georges Pompidou, Paris 1984

J.Ł.

Edouard Boubat
ur. Paryż, 1923

Początkowo, w latach wojny, pracował jako chemigraf, wykonując też pierwsze fotografie. W 1949 spotkał Roberta Franka, wybitnego fotografa szwajcarskiego. Od 1951 nawiązał współpracę z magazynem *Réalités*, publikował w nim reportaże z licznych podróży po świecie. Jacques Prévert nazwał go »korespondentem pokoju«. Jego twórczość mieści się we współczesnym nurcie poetyckiego i lirycznego »reportażu humanistycznego«. Od 1967 pracuje jako fotograf niezależny. Od 1970 wypowiada się niemal wyłącznie w opracowanych przez siebie książkach, m.in. *Femmes*, 1972, *Miroirs*, 1973, *L'Ombre de l'Autre*, 1979, *Vues de Dos*, 1981.

Edouard Boubat, Fondation National de la Photographie, Lyon 1979

L.L.

André du Bouchet
ur. Paryż, 1924

Poeta. Publikował w różnych czasopiśmie, głównie w *L'Ephémère*, ukazującym się do 1972 roku. Wraz z Yves'em Bonnefoy, Jacques'em Dupin i Michelelem Leiris był członkiem redakcji tego pisma. Tłumaczył Hölderlina, Szekspira i Joyce'a. Począwszy od 1956 ogłosił kilka zbiorów wierszy, aż po tomik *L'avril, précédé de Fraichir*, 1983.

J.S.

Constantin Brancusi
Tirgu Jiu /Rumunia/, 1876 – Paryż, 1957

Rzeźbiarz. Studia rozpoczął w Rumunii, w 1902 pieszo wyruszył do Paryża. Studiował w paryskiej École des Beaux-Arts, ulegał w tym czasie wpływom Rodina. Dążył do uproszczenia formy i do dyscypliny kompozycyjnej /»Śpiąca muza«, 1909/. Posługiwał się uniwersalnymi symbolami życia, takimi jak np. jajko /»Początek świata«, 1924/. Polerował powierzchnię rzeźby dla spotęgowania efektów świetlnych /»Panna Pogany«, kilka wersji 1912-31/. Przyjaźnił się z uczestnikami awangardowego środowiska skupionego wokół Apollinaire'a. Przekonania mistyczne każą Brancusiemu szukać tematów w wierzeniach ludowych, buddyzmie, archaicznych kultach religijnych /»Złoty ptak«, »Duch Buddy«, 1937, »Brama pocałunków« 1938/. Koncepcję artysty wyraża m.in. »Nie kończąca się kolumna« i »Stół ciszy«, zrealizowane w Tirgu Jiu w 1937. W ostatnim okresie życia liczne kompozycje abstrakcyjne nawiązują w aluzyjny sposób do form obserwowanych w naturze. Pracownia artysty z wyposażeniem i zespołem rzeźb jest udostępniona zwiedzającym w Centre G. Pompidou. Brancusi wywarł ogromny wpływ na rozwój współczesnej sztuki.

Ionel Jianou, *Brancusi*, Paris 1963

J.Ł.

Georges Braque
Argenteuil, 1882 – Paryż, 1963

Malarz, grafik, rzeźbiarz; współtwórca kubizmu. W 1902 osiedlił się na Montmartre. Tworzył początkowo w sposób zbliżony do fowistów, /1906 – udział w Salonie Niezależnych/, stosując jednak bardziej stonowany kolorystykę i zwracając uwagę na konstrukcję obrazu. W 1907 poznał Picassa. Opierając się na doświadczeniach Cézanne'a odrzucał perspektywę linearną, ograniczał kolor, ujawniał strukturę przedmiotu i stwarzał wrażenie dotykanej przestrzeni w obrazie. Seria pejzaży z Estaque, 1908, była, jak to określano, »złożona z kubów«. Od jesieni 1909 ściśle współpracował z Picassem nad kształtowaniem nowej koncepcji przestrzennej. Po fazie kubizmu »analitycznego« nastąpił kubizm »hermetyczny« prowadzący do »syntetycznego«, którego Braque był inicjatorem. Braque od 1911 podkreślał szczególnie przedmiotowość obrazu przez wprowadzanie m.in. liter i cyfr

/»Portugalczyk« 1911/, *collages*, różnaitości faktur. W czasie I wojny światowej był ciężko ranny na froncie. W 1916 powrócił do malarstwa. Ok. 1920 odszedł od kubizmu. Osiedlił się na Montparnasse. Tworzył martwe natury dekoracyjne, swobodne w rysunku i barwniejsze. Pojawia się w twórczości Braque'a tendencja neoklasycyzna – 1929 kolorystyka i formy czytelne. Był on autorem cyklu akwafort, m.in. do »Teogonii« Hezjoda oraz scenografii do Baletów Rosyjskich i teatru Louis Jouveta. Od 1939 realizował także rzeźby, często animalistyczne reliefy i statuetki o neoklasycyznych, prostych formach. W latach 1952-53 malował plafon »Ptaki« w sali Henryka II w Luwrze.

Francis Ponge, Pierre Descargues, André Malraux, *Georges Braque*, Paris 1971
J.Ł.

Brassaï /Gyula Halász/
Brassó /Węgry/, 1899 – Paryż, 1984

W latach 1918-19 studiował malarstwo w Budapeszcie, miał kontakty z Bartokiem oraz z awangardową grupą *Mà Kassaka*. Od 1920 do 1922 studiował malarstwo w Berlinie, zbliżył się do kręgu pisma *Der Sturm*. W 1926 przyjechał do Paryża. Zajmował się rzeźbą, malarstwem, dziennikarstwem, od 1926 podejmował pierwsze próby w dziedzinie fotografii. Będąc w bliskim kontakcie z ruchem surrealistycznym pozostawał przy fotografii realistycznej. Współpracował z pismem *Minotaure*. W 1931 opublikował książkę *Paris de nuit*, która wzbudziła duże zainteresowanie. Fotografował zaprzyjaźnionych artystów. W czasie wojny powrócił do rysunku. W latach 1945-50 wykonywał dekoracje teatralne wykorzystując fotografie. Zajmował się także fotografią reklamową m.in. dla *Harper's Bazaar*.

Brassaï. 130 Photographs. Photographers' Gallery, London 1979

L.L.

Victor Brauner
Piatra Neamtz /Rumunia/ 1905 – Paryż, 1966

Studiował krótko w Szkole Sztuk Pięknych w Bukareszcie, gdzie po raz pierwszy wystawiał obrazy w 1921. W latach 1928-31 współpracował z surrealistyczno-dadaistycznym pismem *Unu*. W 1930 przeniósł się do Paryża. Początkowo nawiązywał do kubizmu i dadaizmu, a od 1933 uczestniczył w ruchu surrealistycznym. W 1934 miał pierwszą indywidualną wystawę w Galerie Pierre w Paryżu, ze wstępem w katalogu napisanym przez Bretona. Ilustrował wiersze surrealistów. Malował głównie kompozycje figuralne przypominające często halucynacje. W okresie wojny spędzonej w Marsylii stosował technikę malarstwa woskowego, co wpłynęło na stonowanie i ocieplenie barw. Pod wpływem sztuki ludów pierwotnych i sztuki średniowiecznej Brauner nadawał motywom figuralnym znaczenie magiczne. W 1947

uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu. Miał obszerną wystawę indywidualną w Galerie René Drouin w 1948. Oddalił się od surrealizmu, w późniejszych latach utrzymując kontakt jedynie z Robertem Mattą.

Victor Brauner, MNAM, Paris 1972

J.Ł.



André Breton
Tincebray, 1896 – Paryż, 1966

Poeta i teoretyk, przywódca surrealizmu. W 1919, wraz z Aragonem i Soupaultem, założył pismo *Littérature*, które początkowo związane z ruchem dada, od 1922 stało się oficjalnym organem surrealistów. Program kierunku zawarł w trzech »Manifestach surrealizmu« /1924, 1930, 1942/, określając co to jest surrealizm /»Automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli«/ i ogłaszając program zmierzający do »pojednania« snu i rzeczywistości oraz »całkowitego wyzwolenia istoty ludzkiej«; to ostatnie dokona się przy pomocy »pisma automatycznego« czerpiącego z podświadomości i posługującego się skojarzeniami pozaracjonalnymi. Za prekursorów surrealizmu uznał romantyków niemieckich oraz Nerval, Rimbauda, Lautréamonta; pewne elementy swej teorii znalazł w psychoanalizie Freuda. Jakkolwiek nie był jedynym liczącym się surrealista, był nim od swoich początków do śmierci w sposób najbardziej niezachwiany, a cokolwiek czynił w literaturze i w życiu, obracało się zawsze wokół jednego centrum stworzonego przez myśl surrealistyczną. Zaslug Bretona dla ufundowania i utrzymania przy życiu kierunku najbardziej zapładniającego w pierwszej połowie wieku i liczącego się nie tylko w literaturze, ale i w malarstwie, kształtującego losy poezji, nie sposób przecenić. Jego własne dzieło, samo w sobie będące dokumentem surrealistycznej teorii i praktyki, reprezentują liczne pozycje z zakresu poezji, prozy i eseju. Wybór z najważniejszych czy najbardziej charakterystycznych zamieścił A. Ważyk we własnym przekładzie w swojej antologii »Surrealizm«, 1973, którą otwiera tekst sztandarowy, »Manifest surrealizmu«, 1924. Są to *Clair de terre*, 1923, *Nadja*, 1928, *Le surréalisme et la peinture*, 1928, *L'Union libre*, 1931, *Revoluer à cheveux blancs*, 1932, *Les vases communicants*, 1932, *Amour fou*, 1937.

J.G.

Denis Brihat
ur. Paryż, 1928

W 1946 zdecydował się zostać fotografem, pracował w agencji reklamowej i jednocześnie kontynuował naukę fotografii. Od 1950 współpracuje z przemysłem, wykonuje portrety i fotografię reportażową. W 1958 osiedlił się w Prowansji, studiuje naturę, eksperymentuje z technikami specjalnymi, uzyskując fotografie o charakterze unikatowym. Należy do nurtu »naturalistów«.

Denis Brihat. La Photographie. Paris 1978

L.L.

Marcelle Cahn
Strasbourg, 1895 – Neuilly-sur-Seine, 1981

Po krótkim okresie studiów artystycznych w Barlinie studiowała w Académie Ranson w Paryżu, tworzyła wówczas proste kompozycje geometryczne /ok. 1910/. Po pobycie w Zurychu od 1925 ponownie studiowała w Paryżu w Académie de la Grande Chaumière pod kierunkiem Légera i Ozenfanta, stykając się z Otto Carlsundem i Franciską Clausen. Od 1926 uczestniczyła w wystawie *Société Anonyme* i innych pokazach awangardy, m.in. uczniów Légera. W 1929 została członkiem *Cercle et Carré*. Okresowo przebywała w Strasburgu i porzuciła malarstwo abstrakcyjne. Po wojnie odnowiła kontakty z Arpem i Seuphorem, uczestniczyła w *Salon des Realités nouvelles*. Od 1952 realizowała *collages*, następnie *collages* fotograficzne, wreszcie od 1961 formy przestrzenne.

Marcelle Cahn. Retrospective exhibition of works from 1911. Kaplan Gallery, London 1960

J.Ł.

Roger Caillois
Reims, 1913 – Paryż, 1978

Eseista. Ukończył École Normale Supérieure. W latach 1940-1945 przebywał w Ameryce Południowej. W Buenos Aires utworzył Instytut Francuski i wydawał pismo *Les Lettres Françaises*. Po powrocie kierował założoną przez siebie kolekcją *Croix du Sud* w wydawnictwie Gallimard. Ukazywały się w niej książki wybitnych autorów latynoamerykańskich, m.in. Borgesa, Nerudy i Asturiasa. W 1971 roku został wybrany do Akademii Francuskiej. Eseistyka Rogera Caillois łączy odziedziczony po Paulu Valérym klasycyzm i jasność spojrzenia z właściwą surrealistom fascynacją fantastyką, tajemniczością, snem, tym, co wykracza poza ramy racjonalizmu. Dorobek eseistyczny Caillois jest olbrzymi: *La Mante religieuse*, 1937, *Le mythe et l'homme*, 1938 (wyd. pol. w »Odpowiedzialność i styl«, 1967, oraz »Żywiół i ład«, 1973), *Le rocher de Sisyphé*, 1945, *Les Impostures de la poésie* 1945, *Babel*, 1948, *Description du Marxisme*,

1950, *Poétique de Saint-John Perse*, 1954, *L'incertitude qui vient des rêves*, 1956, *Art poétique*, 1958, *Meduse et Cie*, 1960, *Ponce Pilate*, 1961, *Esthétique Généralisée*, 1962, *Bellone ou la pente de guerre*, 1963, *Au coeur du fantastique*, 1968, *Cases d'un echiquier*, 1970, *La Pieuvre*, 1973, *La Dissymétrie*, 1973, *Approches de l'imaginaire*, 1974, *Pierres Refléchies et Obliques*, 1975, *Le Fleuve Alphée*, 1978, *Approches de la poésie*, 1978, *Rencontres*, 1978, *Le Champ des Signes*, 1978.

J.S.

Albert Camus
Mondovi, 1913 – Villeblevin, 1960

Prozaik, eseista i dramaturg. Pochodził z Algierii, z ubogiej rodziny robotniczej. Przed wojną studiował filozofię, zajmował się teatrem, napisał swoje pierwsze eseje. Od 1942 we Francji, zaangażowany w Ruchu Oporu, założyciel grupy i pisma *Combat*. W tym samym roku ogłosił »Obcego« /tłum. M. Zenowicz, 1958/ i »Mit Syzyfa« /tłum. J. Guze, 1971/, pierwsze dzieła ukazujące w pełni jego talent i myśl filozoficzną; filozofia absurdu, której warianty można odtać przedśledzić w całej jego twórczości, wiąże się od samego początku z postawą nieustępliwego moralisty, z biegiem czasu coraz mocniej akcentowaną; oba wątki, filozoficzny i moralny, które pisarz odnowił w sensie myślowym i zamknął w nowym kształcie formalnym, sprawiły że Camus stał się *maître à penser* powojennego pokolenia. Sens życia ludzkiego widział w buncie /»Buntuję się, więc jestem«/, w twórczości, w nonkonformizmie, w obronie wartości moralnych, co wyłożył w swoim wielkim eseju filozoficznym »Człowiek zbuntowany« /1951, tłum. J. Guze, 1971/, a także w powieściach i nowelach /»Dżuma«, 1947, »Upadek«, 1956, »Wygnanie i królestwo«, 1957, tłum. J. Guze, 1957, 1957, 1958/, w sztukach teatralnych /»Kaligula«, 1945, tłum. W. Natanson, »Sprawiedliwi«, tłum. J. Błoński/, w publicystyce wreszcie. Liczne wypowiedzi w kwestiach aktualnych, społecznych i politycznych dopełniły dzieło pisarza, gruntując jego pozycję jako moralnego autorytetu, »sumienia Francji«.

Camus był człowiekiem pasji, nie tylko moralnych. Jedną z nich był teatr. Reżyser i aktor jeszcze w czasach algierskich, zajmował się reżyserią i później, wystawiając sztuki własne i adaptowane przez siebie teksty /»Biesy« Dostojewskiego, »Requiem dla zakonnic« Faulknera/. W 1957 otrzymał nagrodę Nobla; w 1960 zginął w wypadku samochodowym.

J.G.

Blaise Cendrars
Chaux-de-Fonds, 1887 – Paryż, 1961

Poeta, powieściopisarz i reporter. Obdarzony w niebywałym stopniu namiętnością przygody i pragnieniem poznania świata, wyprawiał się w podróże od wczesnej młodości po lata dojrzałe. Jako piętnastoletni chłopiec uciekł z domu i znalazł się w Rosji, potem w Chinach i Indiach; wracał do Francji

i wyjeżdżał znowu, na miesiące i lata; prócz Australii poznał wszystkie kontynenty. Za młodu brał się do najrozmaitszych zawodów /m.in. był palaczem okrętowym, żonglerem, obsługiwał wagony sypialne, trudnił się rolnictwem/. Podczas I wojny światowej, jako Szwajcar z pochodzenia, zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej i stracił na froncie prawą rękę /»Moja odcięta ręka świeci na niebie w konstelacji Oriona«/; u początku drugiej był korespondentem wojennym przy armii angielskiej.

W 1911 osiadł w Paryżu, gdzie związał się z awangardą literacką i malarską. Do lat trzydziestych uprawiał poezję, potem głównie prozę. Materiał dzieła Cendrarsa było jego własne życie, uręczone przygodą w świecie współczesnej cywilizacji; przeżycie łączył z marzeniem i snem, to co zobaczone z wizją poety. Już pierwsze utwory: *Les Pâques à New York*, 1912 i *La Prose du Transsibérien*, 1913, przyniosły mu uznanie poetów awangardy /Soupault, Michaux/, które umocniły dalsze. W nie mniejszym stopniu do jego legendy i sławy przyczyniły się tomy prozy, gdzie wspomnienie i poetycka autokreacja tworzą jedno. Wśród nich do najświetniejszych należą: »Odcięta ręka«, 1946. »Od portu do portu«, 1948, »Gwiezdna wieża Eiffila«, 1949 /tłum. J. Rogoziński, 1965, 1967, 1971/. Podkreśla się wpływ tej prozy na pisarzy amerykańskich i bliskie związki łączące Cendrarsa z Dos Passosem i Henry Millerem.

W 1954 ukazały się *Poésies complètes*, przełożone w obszernym wyborze przez A. Ważyka i J. Hartwig w tomie: Cendrars, »Poezje«, 1962.

J.G.

César /César Baldaccini/
ur. Marsylia, 1921

Studiował w Marsylii i w Paryżu. W latach czterdziestych tworzył rzeźby z różnych tworzyw /żelaza i kamienia/ o przewadze tonacji ekspresyjnej, w pięćdziesiątych wyimaginowane stworzenia z odpadów metalu. W 1954 miał pierwszą wystawę indywidualną w Galerie Lucien Durand w Paryżu. W 1957 uczestniczył w Biennale w São Paulo, zaś w 1959, 1964, 1968 w Documenta 2, 3 i 4 w Kassel. W 1960 należał do grupy *Nouveau Réalisme*. Od 1960 tworzył tzw. *compressions* – bloki sprasowanych karoserii lub też biżuterii. Jego powiększony znacznie »Kciuk« i kompozycje ze sprasowanych karoserii cechuje sensualny i ironiczny stosunek zarówno do form organicznych jak i do przejawów cywilizacji technicznej. Podobnie formy z zastępnego poliuretanu stanowią przejaw ironii na temat tradycji kreacji rzeźbiarskiej w ogólności. Od 1970 César jest profesorem w École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Miał bardzo wiele wystaw indywidualnych, m.in. w 1976/77 w Genewie, Grenoble, Knokke, Rotterdamie i Paryżu.

Pierre Restany. *César*. Monte Carlo 1975

J.Ł.



Marc Chagall
Witebsk, 1887 – Saint-Paul-de-Vence, 1985

Studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, był także uczniem Baksta. W 1910 wyjechał do Paryża, gdzie nawiązał kontakt z artystami z kręgu Apollinaire'a. Poeta był autorem wstępu-poematu do katalogu jego wystawy w galerii *Der Sturm* w Berlinie. Lata 1914-1922 Chagall spędził w Rosji, po rewolucji był komisarzem sztuk pięknych w Witebsku, gdzie prowadził Akademię Sztuki, wykładał tam też Malewicz i El Lissitzky /w dalszej pracy drogi ich rozeszły się/. Dekorował teatr żydowski w Moskwie. W 1922 osiedlił się w Paryżu, tworząc obrazy bliskie rosyjskiej sztuce ludowej. Indywidualny styl Chagalla zbliżał się wówczas do surrealizmu w swobodnej grze form i kolorów. W obrazach nawiązujących do wspomnień z młodości w klimacie rosyjskiej prowincji i żydowskiego folkloru rzeczywistość miesza się z groteską. Malował także sceny biblijne, cyrkowe. Autor m.in. cyklu ilustracji do Biblii w 1930 na zlecenie A.Vollarda. W latach 1941-1947 przebywał w USA. Pierwsza retrospektywna wystawa odbyła się w 1947 w Musée National d'Art Moderne w Paryżu. Wykonał scenografię dla MET w Nowym Jorku, 1945, plafon dla Opery paryskiej, 1964. W Nicei znajduje się muzeum jego dzieł odnoszących się do Biblii.

Franz Mayer, *Marc Chagall. Leben und Werk*. Köln 1968
Werner Haftman, *Marc Chagall*. Paris 1975
Marc Chagall. Oeuvres sur papier. Centre Georges Pompidou, Paris 1984

J.Ł.

René Char

ur. l'Isle-sur-Sorgue /Vaucluse/, 1907

Poeta. Kształcił się w liceum w Awinionie i w szkole handlowej w Marsylii, przez dwa lata przebywał w Nîmes, odbywając służbę wojskową. Pierwsze wiersze opublikował w roku 1928 /*Les Cloches sur le Coeur*/. Za jego prawdziwy debiut uważany jest zbiór *Arsenal*, 1929. W latach 1930-1934 brał udział w ruchu surrealistów. Był współautorem /wraz z Eluardem i Bretonem/ *Ralenti travaux*, 1930, współpracował z *La Révolution surréaliste*. Później oddalił się od surrealizmu. *Placard pour un chemin des écoliers* zadedykował w 1937 dzieciom hiszpańskim poległym w wojnie domowej. Przed II wojną Char opublikował jeszcze *Dehors la nuit est gouvernée*, 1938 i *Visage nuptial*. Zmobilizowany w 1939 roku Char od 1940 roku bierze udział w Ruchu Oporu. W okresie tym powstają utwory zebrane w tomie *Feuillets d'Hypnos*, 1946. Po wojnie Char zamieszkał w l'Isle-sur-Sorgue i poświęcił się twórczości poetyckiej. Wydał wiele zbiorów wierszy: *Les Matinaux*, 1950, *A une sérénité crispée*, 1951, *Le Soleil des eaux*, 1951, *Lettera amorosa*, 1953, *Recherche de la base et du sommet*, 1955, *La Bibliothèque est en feu*, 1957, *La Parole en archipel*, 1962, *Retour Amont*, 1966, *Chants de la Balandranne*, 1977. Ideałem Chara jest jedność poezji i myśli, etyki i poetyki, a także bezkompromisowa postawa w obronie wartości, wśród nich swoiście pojmowanego piękna. Poezja Chara nie izoluje się od spraw tego świata, zakłada aktywną egzystencję czytelnika, co dobrze oddaje tytuł wyboru jego wierszy *Commune présence*, 1964, wyd. rozszerzone 1978, /wyd. polskie »Wspólna obecność«, 1972/.

J.S.

Christo /Christo Javacheff/
ur. Gabrowo /Bułgaria/, 1935

W latach 1952-56 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Sofii. W 1958 przybywa do Paryża, uczestniczy w ruchu Nowego realizmu. Powstają pierwsze projekty opakowania różnych przedmiotów – butelek, krzesel. W 1962 przegradza beczkami rue Visconti w Dzielnicy Łacińskiej. Od 1964 przebywa w USA. Od 1966 realizuje na wielką skalę przedsięwzięcia opakowywania /np. fontanna i wieża średniowieczna w Spoleto, Kunsthalle w Bernie, 1968, fragment wybrzeża Little Bay koło Sydney w Australii, 1969/. Uczestniczył w Documenta 4 w Kassel w 1968. W 1972 przegradził wąwóz Rifle w stanie Colorado, a w 1985 opakował Pont Neuf w Paryżu /wg projektu z 1975/. Jego projekty o skali ekologicznej stanowią wyzwanie wobec nawyków myślenia związanych z twórczością artystyczną.

Werner Spies, *Christo, Surrounded Islands. Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-83*. Köln 1985

J.Ł.

Arnaud Claas

ur. Paryż, 1949

Od 1968 zaczął fotografować, rozpoczął praktykę jako asystent fotografii mody w Nowym Jorku i Montrealu. Od 1970 jako fotograf niezależny współpracuje z *Elle*, *Le Nouvel Observateur* publikując fotografie reportażowe. W 1972 porzucił tę tematykę, zwracając się do fotografii bardziej refleksyjnej. Od 1974 współpracuje jako krytyk z pismem *Nouvelle Critique*. W 1975 był współzałożycielem pisma, a następnie wydawnictwa *Contrejour*.

L.L.

Paul Claudel

Villeneuve-sur-Fère, 1868 – Paryż, 1955

Poeta, dramaturg i eseista. Jako osiemnastoletni student /prawa na Sorbonie, wydziału dyplomatycznego w Szkole Nauk Politycznych/ doznał oświecenia religijnego w dniu Bożego Narodzenia 1886, daty przelomowej, która miała wyznaczyć jego drogę jako pisarza katolickiego. Równoległe z pisarstwem uprawiał dyplomację, zaczynając karierę jako konsul w 1890 i kontynuując ją jako ambasador Francji w Rio de Janeiro, Tokio, Waszyngtonie i Brukseli /1917-1935/.

Początkowo pozostając pod wpływem symbolistów, później inspiracji szukał przede wszystkim w Biblii, w Ajkschlosie, w ascetycznej myśli Azji, w mistycznym dramacie hiszpańskim. Znany przez długie lata głównie w świecie literackim francuskim, który zresztą lekceważył ze swoich odległych stolic, osiągnął sukces dopiero w latach czterdziestych, najdoskonalszą może ze swych sztuk *Soulier de Satin*, 1928, dzięki wystawieniu której wszedł do Akademii Francuskiej; ale całe jego dzieło, tak poetyckie, jak teatralne, powstało wcześniej, w tym: *Tête d'Or*, 1889, *La Ville*, 1893, »Zamiana«, 1893 /tłum. J. Iwaszkiewicz/, »Punkt przecięcia«, 1906 /tłum. J. Rogoziński/, *Cinq grandes Odes*, 1910, »Zakładnik«, 1911 /tłum. J. Iwaszkiewicz, 1922/, *L'Annonce faite à Marie*, 1912, *Corona benignitatis anni Dei*, 1915, *Feuilles de Saints*, 1925, »Krzysztof Kolumb«, 1927 /tłum. J. Rogoziński/.

Po roku 1930 Claudel zarzuca zarówno poezję jak i teatr, który stanowi zasadniczy trzon jego dzieła, zajmując się pisaniem komentarzy do Biblii i kontynuowaniem swego dziennika /»Dziennik, 1904 – 1955«, wybór, tłum. J. Rogoziński, 1977/. Jednym z jego ostatnich utworów jest tekst znanego oratorium »Joanna na stosie«, do którego muzykę napisał A. Honegger.

Wybór z poezji Claudela ukazał się w rozmaitych antologiach /tłum. A. Ważyk, A. Świrszczyńska i in./.

J.G.

Franciska Clausen

ur. Aabenraa /Dania/, 1899

Po studiach w Niemczech i Kopenhadze /u Moholy-Nagy i Archipenki/ studiowała w 1924 pod kierunkiem F. Légera w *L'Académie Moderne* w Paryżu. Pod koniec lat dwudziestych poznaje paryskich reprezentantów neoplastycyzmu; była członkiem *Carle et Carré*. Motyw jej obrazów stanowi kontrast koła i czworokątów. W 1932 powróciła do Danii. W 1935 uczestniczyła w wystawie kubizmu i surrealizmu w Kopenhadze. Po długim okresie twórczości portretowej wróciła do abstrakcyjnej w latach pięćdziesiątych. W 1985 pokaz jej abstrakcyjnych obrazów z lat dwudziestych towarzyszył wystawie »Pionierzy polskiej awangardy – Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski« w Odense i Herning.

Modeste Paris. Franciska Clausen. Maleria, gouacher og tegninger 1922 – 1932. Randers Kunstmuseum 1984

J.Ł.

Jean Cocteau

Maisons-Laffitte, 1889 – Milly la Forêt, 1963

Poeta, według własnego określenia uprawiający poezję w rozmaitych rodzajach twórczości – w wierszu, teatrze, malarstwie, rysunku, filmie. Pół wieku kierunków, pomysłów, działań, artystycznych skandali i prowokacji zamyka się w jego dziele. Niezwykle uzdolniony, o błyskotliwej inteligencji, zdaniem niektórych bardziej wirtuoz niż twórca, pozostawił jednak w każdej z wymienionych dziedzin liczące się pozycje. W poezji są to m.in. *Plain – chant*, 1923, *Opéra*, 1927, *Clair obscur*, 1954; w teatrze *Orphée*, 1926, »Głos człowieka«, 1930 /premiera pol. 1961/, »Maszyna piekielna«, 1935 /premiera pol. 1936/; w powieści *Les Enfants terribles*, 1929. Od lat trzydziestych zajmował się kinem: »Krew poety«, 1930, »Piękna i bestia«, 1946, »Orfeusz«, 1950, należą do jego najlepszych filmów. Plastykę uprawiał równoległe z twórczością pisarską i równie wielostronnie: robił ilustracje do własnych książek, rysunki i karykatury sławnych przyjaciół /Picassa, Strawińskiego, Diagilewa i in./, malował /freski w kaplicy w Villefranche-sur-Mer/, wykonywał kartony do witraży i tapisserii, projektował kostiumy teatralne. Ruchliwy, stale obecny w kulturze, lansował prądy, mody, dzieła i ludzi także w dziedzinach, którymi nie zajmował się bezpośrednio, jak np. muzyka. Satie odniósł swój pierwszy sukces dzięki baletowi *Parade*, który Diagilew wystawił według pomysłu i scenariusza Cocteau, z dekoracjami i kostiumami Picassa, 1917; Cocteau był rzecznikiem t. zw. Grupy Sześciu, których estetykę wyłożył w manifestie *Le Coq et*

Jean Daive

ur. Paryż, 1941

Poeta. Wydał następujące zbiory wierszy: *Decimale blanche*, 1967, *Devant la foi*, 1970, *Monde à quatre verbes*, 1970, *Le Palais de quatre heures*, 1971, *Fut bati*, 1973, 1, 7, 10, 16, 1974, *L'Absolu reptilien*, 1975, n.m.u., 1975, 1, 2 de la série non aperçue, 1976, *Imaginary who pour B.N. i 12 postes de radio*, 1977, *Tapiès, repliquer*, 1981, *Narration d'équilibre*, 1982. Redaguje radiowe audycje literackie.

J.S.

Michel Deguy

ur. Paryż, 1930

Poeta. Doktor filozofii, od 1953 wykładowca na Université de Vincennes. Debiutował tomem *Les Meurtrières*, 1959, za następny *Fragments du cadastre*, 1960 /wyd. pol. »Wiersz i jego wiara«, 1977/ otrzymał nagrodę Fenéon, a za zbiór *Poèmes de la presque île*, 1962, nagrodę Maxa Jacoba. Współpracownik *Nouvelle Revue Française*. W latach 1964 – 1971 wspólnie z poetą chilijskim G. Iommim wydawał *Revue de poésie*. Brał udział w ekspedycji *Ameride* od Ziemi Ognistej do Boliwii. W 1977 roku założył pismo *Poésie*. Opublikował *Biefs*, 1964, *Oui dire*, 1966, *Histoires des rechutes*, *Figurations*, 1973, *Coupes*, 1974, *Interdictions du séjour*, 1975, *Reliefs*, 1975, *Abréviations usuelles*, 1977, *Jumelages*, 1978, *Donnant, donnant*, 1981, a ponadto wybór wierszy *Poèmes 1960 – 1970*, 1973 i pracę krytyczną *Le Monde de Thomas Mann*, 1962.

J.S.

Robert Delaunay

Paryż, 1885 – Montpellier, 1941

Kształcił się w szkole scenografii; jako malarz ulegał wpływom malarzy z Pont-Aven, neoimpresjonizmu i Cézanne'a. Był członkiem grupy *Section d'Or*. W dynamicznych kompozycjach łączył kubizm z żywym kolorem /widoki wieży Eiffla, 1910 – 12/. Zainteresowany dynamicznymi własnościami koloru tworzył wizyjne kompozycje abstrakcyjne zawierające efekt światła i ruchu i stanowiące ekwiwalent symultanicznych właściwości postrzegania /»Kręgi«, »Hold dla Blériota«, 1914/. Apollinaire nazwał jego sztukę orfizmem. W 1911 i 1912 uczestniczył w wystawach awangardy w Niemczech /m.in. w galerii *Der Sturm* w Berlinie/. Projektował dekoracje dla Baletów Rosyjskich w 1918. Po wojnie we Francji współpracował z dadaistami i surrealistami. W 1924 wykonał malowidło ściennie na plafonie w Luwrze. Dekorował pawilon na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu 1925, a także pawilony kolei i aeronautyki na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937. Od 1930 tworzył

l'Arlequin, 1918; w tym samym roku wystąpił z tekstem *Carte blanche*, gdzie bronił nowatorskiej poezji, malarstwa i muzyki. Tego rodzaju działalność kontynuował w dwudziestoleciu międzywojennym dostatecznie szeroko, by zyskać sobie miano »impresaria epoki«.

W 1953 został członkiem belgijskiej Akademii Królewskiej; w 1955 Akademii Francuskiej.

J.G.



Colette Sidone Gabrielle

Saint-Sauveur-en-Puissaye /Yonne/, 1873 – Paryż, 1954

Pisarka. Colette urodziła się w rodzinie zawodowego oficera. Na jej twórczość silny wpływ wywarło małżeństwo ze starszym od niej o lat piętnaście Henrym Gauthier-Villars, znanym również jako Willy. Willy bardzo szybko poznał się na talencie literackim żony i zmuszał ją do pisania. Dzięki temu ukazały się w latach 1900 – 1904 cztery tomy cyklu, który przyniósł Colette europejską sławę: *Claudine à l'école* /»Klaudyna w szkole«, *Claudine à Paris* /»Klaudyna w Paryżu«, *Claudine en ménage* /»Małżeństwo Klaudyny«, *Claudine s'en va* /»Klaudyna odchodzi«, wszystkie wyd. pol. 1958/. Książki te mąż Colette podpisał własnym nazwiskiem. W trzydzieści lat później ten okres swego życia opisała Colette w książce *Mes apprentissages*. Jako oznaka stopniowej emancypacji młodej autorki ukazały się w 1904 *Les sept dialogues de bêtes*, pierwsza książka wydana pod jej nazwiskiem. Po rozwodzie /1906/ kontynuowała twórczość literacką, mającą w znacznej mierze charakter autobiograficzny. Dużo miejsca zajmuje w nich erotyzm i miłość, z reguły nieudana. Do wyjątków należą *Mitsou* i *Gigi* /»Gigi i inne opowiadania«, 1977/. Colette rozwijała ponadto ożywioną działalność jako redaktor i krytyk literacki. Wśród wielu książek wydała m.in. *La Naisance du jour* /»Narodziny dnia«, 1977/. Była członkiem Akademii Goncourtów i belgijskiej Akademii Królewskiej.

J.S.

w Paryżu w Galerie Charpentier salon *Réalités nouvelles*, który wznowiony po wojnie prezentował sztukę abstrakcyjną orientacji geometrycznej.

Gustav Vriesen, Max Imdahl, *Robert Delaunay – Licht und Farbe*. Köln 1967
Sonia et Robert Delaunay. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1985

J.Ł.



Sonia Delaunay-Terk
Ukraina, 1885 – Paryż, 1979

Po studiach w Petersburgu i Karlsruhe, od 1905 uczyła się malarstwa w Paryżu w akademii *La Palette*. Od 1910 była żoną Roberta Delaunay. Początkowo pod wpływem Gauguina i Van Gogha, następnie wraz z mężem podjęła problematykę symultanizmu i orfizmu. Od 1911 tworzyła koliste kompozycje abstrakcyjne, zrytmizowane, o żywym kolorystyce /»Poezja kolei transsyberyjskiej«, 1913/. W 1918 projektuje kostiumy do baletu rosyjskiego »Kleopatra« a także do sztuki Tzary *Le coeur à gaz* w 1923. Ilustrowała książki Cendrarsa, Soupaulta, Tzary. Po 1920 wykonywała wzory tkanin /jedwabie w Lyonie 1923/, wywarła istotny wpływ na modę 1920–30, projektowała ceramikę, oprawy książkowe. Na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 w Paryżu z projektantem mody Jacques Heimem otworzyła stoisko. Uczestniczyła w wielu wystawach sztuki dekoracyjnej. W 1931 ofiarowała prace dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, była wówczas członkiem *Abstraction-Création*. W 1947 reaktywowała salon *Réalités nouvelles*.

Sonia Delaunay. Retrospektivausstellung zum 90 Geburtstag. Galerie Gmurzynska, Köln 1975

Sonia et Robert Delaunay. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 1985

J.Ł.

André Derain

Chatou, 1880 – Chambourcy, 1954

Studiował w Paryżu w Académie Carrière i Académie Julian. W 1905 pracował z Matissem w Colliourne w pld. Francji i uczestniczył w historycznej wystawie fowistów na Salonie Jesiennym w Paryżu. Malował pejzaże o uproszczonej formie, abstrakcyjnym kolorze w pełnych dynamiki zestawieniach, bliskie pointyilizmu. Po 1907 odszedł od fowizmu, ulegając wpływowi formy Cézanne'a i kubistów, z którymi też utrzymywał bliski kontakt. Po powrocie z

frontu wojny światowej poszukiwał realizmu, prostoty i racjonalnego ładu, odwoływał się do sztuki ludowej i średniowiecznej, francuskich i holenderskich realistów XVII w. W 1918 miał pierwszą wystawę indywidualną z katalogiem zawierającym wstęp Apollinaire'a, poematy Cendrarsa, Jacoba, Rivoire, Reverdy'ego. Od 1919 projektował kostiumy i dekoracje, m.in. Baletów Rosyjskich i R. Petita w 1948. Ilustrował liczne książki m.in. Apollinaire'a, 1909, Jacoba, 1912, Bretona, 1919, Artauda, 1934. Od 1939 tworzył także rzeźby.

Gaston Diehl, *Derain*. Paris 1964
Nina N. Kalitina, *André Derain*, Leningrad 1981

J.Ł.

Jacques Derrida

ur. Algieria, 1930

Eseista. Wykładowca filozofii w École Normale Supérieure. Przedmiotem jego zainteresowania są granice metafizyki w tradycji Zachodu, wzajemny stosunek między pismem, mową i pragnieniem. Opublikował: *La Voix et le Phénomène*, 1967, *L'écriture et la différence*, 1967, *De la grammatologie*, 1967, *La Dissémination*, 1972, *Positions*, 1972, *Marges*, 1972, *Glas*, 1974, *Mimesis, des articulations*, 1975, *La Vérité en peinture*, 1975, *La Carte postale*, 1980.

J.S.

Jean Dieuzaide

Grenade-sur-Garonne, 1921

W 1944 postanowił zostać fotografem. Pierwsze zdjęcia poświęcił wyzwoleniu Tuluzi. Działa jako fotograf zawodowy, wyspecjalizowany w dokumentach, jest także animatorem regionalnego życia kulturalnego. Zdobywał liczne nagrody m.in. *Prix Niépce* (1955), *Prix Nadar* (1961). W 1964 założył grupę *Libre expression*. W 1974 utworzył *Galerie municipale du Château d' Eau* w Tuluzie, w 1978 otworzył Galerie Jean Dieuzaide w Tuluzie. Jego prace należą w fotografii francuskiej do tzw. nurtu »naturalistów«.

Jean Dieuzaide. Toulouse-Mirail 1979

L.L.

Theo van Doesburg /Christian Emil Marie

Küppers/
Utrecht, 1883 – Davos, 1931

Malarz, architekt, pisarz i teoretyk sztuki. Zaczął malować w 1899, a działalność krytyczną i teoretyczną rozpoczął ok. 1912. W 1917 wraz z Mondrianem, Huszarem, Oudem, Van't Hoffem założył w Lejdzie grupę *De Stijl* i czasopismo, wychodzące do 1932. Wraz z Mondrianem był propagatorem neoplastycyzmu. Pierwszą książkę na ten temat opublikował w 1917. Tworzone wówczas obrazy realizowały program wertykalno-horyzontalnego podziału płaszczyzny. W Paryżu w 1920 ulegał wpływom dadaizmu. Założył pismo *Mécano*, współpracował ze Schwittersem, Arpem,

Tzarą, Hausmannem. Urządził wieczór dada w Holandii. W 1921 wyjechał kolejno do Berlina i do weimarskiego Bauhausu, gdzie nawiązywał kontakt z międzynarodowym środowiskiem artystów awangardowych. Od ok. 1923 razem z van Eestererem projektował modele architektury neoplastycznej. W 1923 uczestniczył w wystawie architektury *De Stijl* w galerii *L'Effort moderne*. W 1925 opracował własną interpretację neoplastycyzmu – elementarizm, obrazy miały odtąd układ diagonalny, dynamiczny. Efektem pracy nad elementarizmem była aranżacja wnętrz kawiarni Aubette w Strasburgu dokonana z Arpem i Sophie Taeuber-Arp, oraz własnego domu w Meudon. W 1930 założył grupę *Art Concret* i wydawał pismo. Po jego śmierci ukazał się w 1932 ostatni numer *De Stijl* w całości poświęcony jego twórczości.

J. Baljeu: *Theo van Doesburg*. London 1974

J.Ł.

Robert Doisneau

ur. Gentilly, 1912

Od 1930 zaczął fotografować, w 1931 był asystentem historyka fotografii André Vigneau. Od 1932 publikował w prasie i współpracował z przemysłem. W 1945 wstąpił do agencji *Alliance Photo*, w 1946 do *Rapho*, zaprzyjaźnił się z Pierre Prévertem i Blaise Cendrarsem. Fotografował Paryż i jego okolice, wykonywał fotografie do pism *Action*, *Le Point*, współpracował z *Vogue*. Uprawia fotografię publicystyczną, nieco nostalgiczną, jest wybitnym reprezentantem »reportażu humanistycznego«. Wydał wiele książek, m.in. *La Banlieue de Paris*, 1949 (tekst Cendrarsa), *Trois Secondes d'éternité*, 1979.

Jean-François Chevrier, *Robert Doisneau*. Paris 1982

L.L.

César Domela /Nieuwehuis Domela César/

ur. Amsterdam, 1900

Malarz. W latach 1920-22 tworzył obrazy bliskie kubizmu syntetycznego, następnie abstrakcyjne oparte na opozycji linii pionowych i poziomych. W 1923 wystawił w *Novembergruppe* w Berlinie. Miał pokaz indywidualny w Hadze w 1924. W wyniku dyskusji z Mondrianem i van Doesburgiem przystąpił w 1924 do *De Stijl*. Tworzył obrazy i reliefy neoplastyczne. W latach 1927–33 przebywał w Berlinie w środowisku międzynarodowej awangardy. W 1933 emigrował do Paryża, gdzie wkrótce uczestniczył w założeniu pierwszej pracowni sitodruku. W 1937 założył pismo *Plastique* wraz z Sophie Taeuber i Arpem. Po wojnie uczestniczył w salonach *Réalités nouvelles*, pozostał wierny abstrakcji geometrycznej, realizował też reliefy architektoniczne, wprowadzał nowoczesne materiały. Miał wiele wystaw retrospektywnych.

César Domela. Werke 1922 – 1972. Kunsthalle Düsseldorf 1972

J.Ł.



Jean Dubuffet

Havre, 1901 – Vence, 1985

Studiował krótko w 1918 w Académie Julian w Paryżu. Potem interesował się literaturą, lingwistyką i muzyką. Od 1930 do 1942 prowadził skład win. Pierwsza jego wystawa w Galerie René Drouin w Paryżu zaprezentowana była w 1944 przez Jean Paulhana. Ok. 1945 zaczął stosować jako tworzywa asfalt, gips, piasek, szlakę, na których ryl prymitywizowane wyobrażenia bliskie sztuce dziecka. Wystawom jego towarzyszyły skandale, począwszy od pokazu *Mirobulus, Macadam et C^{ie}*, 1946. W 1948 założył *Compagnie de l'Art Brut*, które zwróciło uwagę społeczeństwa na sztukę poza kulturą /umysłowo chorych, prymitywów, dzieci, spontaniczne rysunki na murach/. Powstają m.in. serie »Ziemie i grunty«, 1951, »Fakturologie«, 1957, »Hourloupe«, 1962, »Psycho-miejsca«, 1981. Maluje posługując się np. dartymi gazetami, skrzydłami motyli, liśćmi, błotem, wolny od reguł artystycznych. W latach siedemdziesiątych realizował w różnych krajach *environment* »Ogród zimowy« – białe, betonowe miejsce grot i kokonów, np. dla Kröller-Müller Museum w Otterlo, 1974. Wykonywał rzeźby z polistyrenu, amorficzne twory z linearną polichromią. Od 1944 ilustrował książki przyjaciół: Eluarda, Frénauda. Był autorem licznych tekstów m.in. *Prospectus aux amateurs de tout genre*, 1946, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, 1949, *Edifices*, 1968, dekoracji teatralnych i aranżacji architektonicznych. Dubuffet miał wielką wystawę retrospektywną w 1973 w Grand Palais w Paryżu.

Max Loreaux, *Jean Dubuffet, délits déportements lieux de haut jeu*. Lausanne 1971

Jean Dubuffet. CNAC, Paris 1973

Jean Dubuffet. Retrospektive. Akademie der Künste, Berlin 1980

J.Ł.



Marcel Duchamp

Blainville koło Rouen, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968

Brat Duchamp-Villona i Villona. Studia odbywał w Académie Julian w Paryżu. Od 1909 – 11 uczestniczył w Salonach Jesiennych i Salonach Niezależnych. »Akt schodzący po schodach« – symultaniczne przedstawienie ruchu, przekraczające ramy estetyki kubizmu, nie został przyjęty w 1912 przez kubistów do udziału na Salonie Niezależnych. Od 1912 do 1923 Duchamp pracował nad tzw. »Wielką szybą«, nieskończoną kompozycją z elementów o aluzyjnych znaczeniach seksualnych i maszynistycznych, zrealizowaną na szkle, »Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak«, która była następnie przedmiotem wielu analiz, począwszy od Bretona. W 1913 był po raz pierwszy w Nowym Jorku, uczestniczył w *Armory Show*, poznał Man Raya. Wówczas zainicjował dadaistyczną ideę *ready-mades*, którym nadawał znaczenie dzieła sztuki /suszarka do butelek, koło rowerowe/. W 1915 wyjechał do Nowego Jorku, gdzie działał potem niemal stale. Razem z Picabia założył dadaistyczne pisma *291*, *The Blind Man* i *Rongwrong*, zaś z Man Rayem publikował *New York Dada*. Wywołał szok na wystawie w 1917 w Nowym Jorku muszlą pisuarową – »Fontanną«. W 1920 wystawił w Paryżu *Giocondę z wąsami*. Założył w 1920 *Société Anonyme*. Od lat dwudziestych wiele czasu poświęcał grze w szachy, inspirowaniu prywatnych kolekcji sztuki najnowszej i doświadczeniem mechaniczno-optycznym, które podsumował z Man Rayem filmem *Anémic cinéma* w 1926. Od 1934 uczestniczył – nie bez zastrzeżeń z jego strony – w ruchu surrealistycznym, na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu w 1938 – zaaranżował »Salę centralną«, zaś w 1947 – tzw. zasłonę deszczu. W 1941 wydawał z Ernstem i Bretonem pismo *VVV*. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych wykonywał małe repliki dawnych prac. Pracował w latach 1946–66 nad wielkim *environment Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz de l'éclairage*, jest to odlew aktu za drzwiami szopy, nikomu za życia przez autora nie demonstrowany, obecnie znajdujący się w muzeum w Filadelfii. Osobowość Duchampa, jego dzieło i wypowiedzi o sztuce, jego oceny współczesnej twórczości, odegrały wielką rolę w kształtowaniu się nurtów zawierających

czynnik aluzyjności /surrealizm/ i intelektualnego redukcjonizmu i ironii /konceptualizm/ oraz w rozwoju myśli o sztuce, szczególnie lat siedemdziesiątych.

Marcel Duchamp. Museum of Modern Art, New York, Philadelphia Museum of Art, 1973
Marcel Duchamp. Centre Georges Pompidou, Paris 1977

J.Ł.

Raymond Duchamp-Villon

Damville, 1876 – Cannes, 1918

Brat Jacques Villona i Marcela Duchampa. Przerwał studia medyczne, aby poświęcić się rzeźbie. Wystawił od 1904, a od 1905 na Salonie Jesiennym. Uczestniczył w dyskusjach wokół ruchu kubistycznego w Puteaux, był członkiem *Section d'Or*. Do opracowania przez niego własnej metody kubistycznej, do wprowadzenia dynamiki i uproszczenia bryły, przyczyniło się poznanie rzeźby murzyńskiej. Jego studium konia w ruchu jest próbą utożsamienia form organicznych z bryłą zbliżoną do maszyny. Prowadził również eksperymenty w dziedzinie architektury kubistycznej. Powołany na front wojny światowej jako felczer, zmarł na tyfus.

Sculptures de Duchamp-Villon. Galerie Louis Carré, Paris 1963

J.Ł.

Raoul Dufy

Havre, 1877 – Forcalquier, 1953

Studiował w Paryżu, początkowo malował pod wpływem Matisse'a. Po okresie malarstwa kubistycznego ok. 1920 wypracował własny styl. Dzieła jego cechuje miękki rysunek i świetlisty kolor, dekoracyjność. Był mistrzem akwareli. Od 1911 związany był z Paulem Poiretem, dla którego projektował tkaniny odzieżowe. Dla przemysłu tekstylnego opracował wzory jedwabi, realizował dekoracje wnętrz, scenografie oraz tworzył ilustracje do tomików m.in. poezji Apollinaire'a, Mallarmé'go i Daudeta. Miał wiele wystaw indywidualnych /pierwsza w 1906/, a od 1921 uczestniczył w wystawach sztuki dekoracyjnej.

Raymond Cogniat, *Raoul Dufy*. Paris 1953
Jacques Lassaigue, *Dufy*. Genève 1954

J.Ł.

Jacques Dupin

ur. Privas /Ardèche/, 1927

Poeta. Od 1945 roku mieszka w Paryżu. Współpracownik wydawcy Aimé Maeghta, znawca malarstwa współczesnego. Do 1972 roku kierował czasopismem *L'Ephemère*. Debiutował w 1949 roku. Opublikował wiele zbiorów wierszy, m.in. *Cendrier du voyage*, 1950, *Art poétique*, 1956 i w ostatnich latach *Ballast*, 1976, *Une apparence de soupirail*, 1982, *De singes et de mouches*, 1983. Jest również autorem monografii Miró, 1961, wydanej również w USA, Wielkiej Brytanii, RFN i we Włoszech, a ponadto licznych artykułów o malarstwie współczesnym rozproszonych w czasopiśmie i katalogach.

J.S.

**Paul Eluard**

Saint Denis, 1895 – Paryż, 1952

Poeta, jeden z założycieli grupy surrealistycznej, najwybitniejszy przedstawiciel kierunku, wierny surrealizmowi do końca. Wejście do Francuskiej Partii Komunistycznej /1924/, w przeciwieństwie do Aragona, nie skłoniło Eluarda do zmiany poetyki; próbował ją połączyć z ideologią; jego wiersze stają się dostępniejsze, a więc i popularniejsze przez sytuacje historyczne, do których odnoszą się bezpośrednio, jak wojna domowa w Hiszpanii /»Zwycięstwo pod Guernica«, tłum. J. Kott/, a zwłaszcza okupacja niemiecka, kiedy Eluard działał w Ruchu Oporu /»Gabriel Péri«, tłum. J. Kott/. Główne jednak zasługi poety, choć teksty czasu wojny zajmują ważne miejsce w jego twórczości, są w tych utworach, gdzie »doprowadził obraz surrealistyczny do najdalszych konsekwencji poetyckich i stworzył prawdziwie nową lirykę miłosną« (A. Ważyk).

W tym kierunku szła poezja Eluarda od pierwszych znaczących zbiorów – *Capitale de la douleur*, 1926, *L'Amour de la poésie*, 1929, *Les yeux fertiles*, 1936 – aż po *Poésie ininterrompue*, 1946, tom erotyków *Corps mémorable*, 1947 i ogłoszony niedługo przed śmiercią *Le Phénix*, 1951. Wyraża się w nich zasadniczy stosunek poety do poezji rozumianej jako światło dane ludziom. Dane im są także inne światła: miłość, przyjaźń, piękno, solidarność międzyludzka. Wiersze

Eluarda są w służbie tych wartości – nowych dzięki nowemu językowi, obrazowaniu, klimatowi poetyckiemu. Temu podwójnemu nowatorstwu, odkrywczej wyobraźni, lirycznemu czuciu zawdzięcza Eluard swoje wysokie miejsce w poezji francuskiej. Przekłady z Eluarda, dokonane przez rozmaitych poetów, ukazały się w dwóch tomach zredagowanych przez Z. Bierńkowskiego, »Wybór wierszy«, 1950, i A. Ważyka, »Wiersze«, 1959.

J.G.

Max Ernst

Brühl koło Kolonii, 1891 – Paryż, 1976

Studiował filozofię na uniwersytecie w Bonn. Wystawiał po raz pierwszy w 1913, poznał Apollinaire'a, potem Arpa. W latach 1914–18 zmobilizowany. Uczestniczył w II wystawie dada w Zurychu. W 1919 razem z Arpem i Baargeldem organizował ruch dada w Kolonii. Przebywając od 1921 w Paryżu, przystąpił do ruchu surrealistycznego, uczestniczył w wystawach tego ruchu. Sporządzał *collages* z rycin gazetowych, sensacyjnych i naukowych, szukając elementów fantastycznych, pełnych grozy lub humorystycznych /cykle *Les Malheurs des Immortels*, 1922, *La femme 100 têtes*, 1929, *Une Semaine de bonté*, 1934/. Od 1925 stosował metodę *frottage* u. W 1930 odgrywał jedną z postaci w filmie »Złoty wiek« Buñuela i Daliego. Ofiarował dwa dzieła do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W 1933 Ernst był wpisany przez hitlerowców na czarną listę. W 1938 wraz z Eluardem został usunięty przez Bretona z ruchu surrealistów. Lata 1941-48 spędził w USA, uczestnicząc w działaniach surrealistów na wygnaniu. Rzeźbił też wówczas groteskowe »totemy«. Od 1949 przebywał znów w Paryżu, odnawiając przyjaźń z Eluardem, Arpem, Giacomettim, Tzarą. W 1954 uzyskał nagrodę na Biennale w Wenecji. Tworzył liczne ilustracje do utworów Eluarda, Bretona, Tzary, scenografię do *Ubu enchaîné* Jarry'ego, 1937. Autor tekstów o sztuce.

Patrick Waldberg, *Max Ernst*. Paris 1958
John Russel, *Max Ernst. Leben und Werk*. Köln 1966

Max Ernst. Retrospektive. München, Berlin 1979

Max Ernst, książki i grafiki. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1981, Zachęta, Warszawa 1982

J.Ł.

Maurice Estève

ur. Culan /Cher/, 1904

W młodości był projektantem mebli i tkanin. Pierwszą indywidualną wystawę obrazów miał w Paryżu, 1930. Na jego twórczość oddziaływali Cézanne, fowiści, Léger, Picasso. Przeszedł od sztuki przedstawiającej do abstrakcji, gdzie główny akcent położony jest na świetlisty kolor. W latach 1930–38 uczestniczył w corocznych Salonach Niezależnych. W 1937 współpracował z Delaunayem przy dekoracji pawilonów na Wystawie Światowej w Paryżu. W 1964 uczestniczył w wystawie europejskiego malarstwa po 1950 w Kunsthalle w Bazylei.

Joseph-Emile Muller, *Maurice Estève*. Paris 1974

J.Ł.

Léon-Paul Fargue

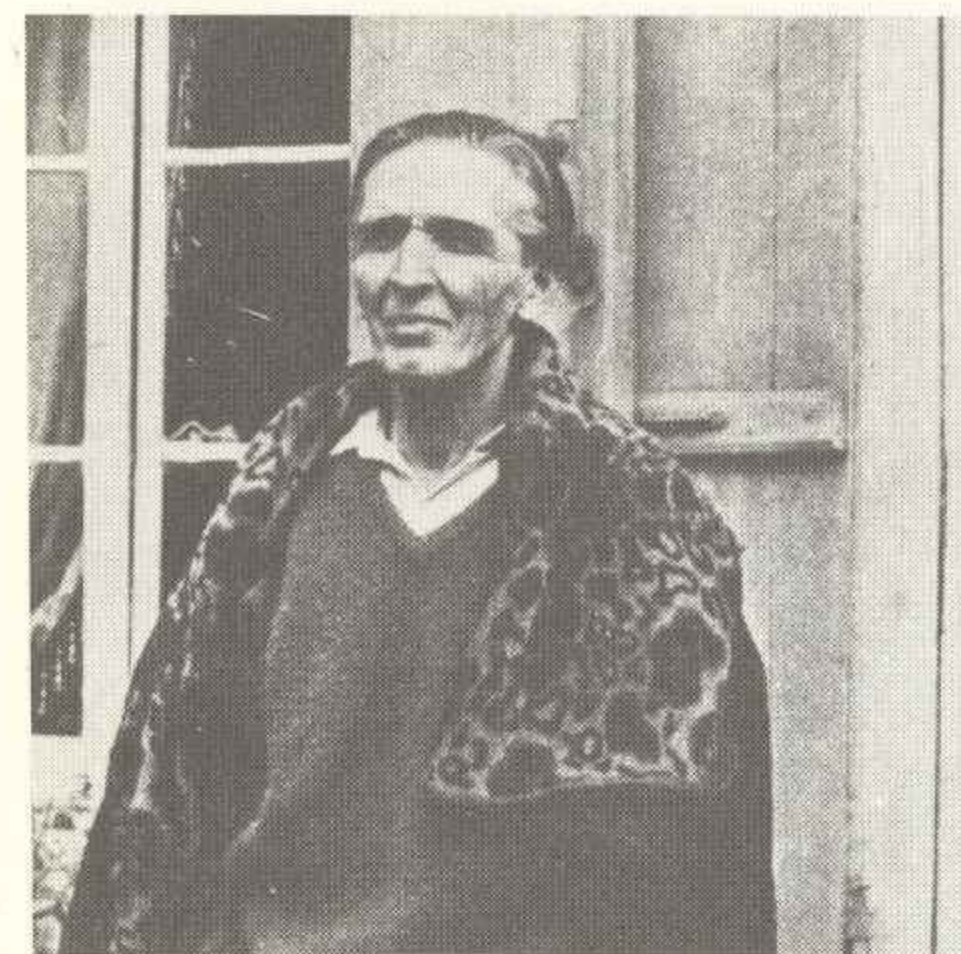
Paryż, 1876 – 1947

Poeta zbliżony do symbolistów, ceniony głównie za swoją prozę poetycką, piewca Paryża. Nie należał do żadnej grupy literackiej, związany był jedynie literackimi przyjaźniami (z Gide'm, Valéry'm, Larbaudem); redagował czasopisma, współpracował ze świeżo założoną *Nouvelle Revue Française*. W 1895 debiutował opowieścią liryczną prozą i wierszem *Tancrede*; pierwszy zbiór jego wierszy, *Poèmes* wyszedł w 1912, elegie *Pour la musique* w 1914. W latach powojennych podróżował, ale bardziej niż świat interesował go Paryż, po którym odbywał niekończące się przechadzki; po prozie poetyckiej *Espaces*, 1929 i *Sous la lampe*, 1930, poświęcił mu swoje najpiękniejsze książki: *D'après Paris*, 1932 i *Le Piéton de Paris*, 1939. Mało znany szerokiej publiczności i nie dbający o to, żeby go znano, a nawet kryjący się ze swymi publikacjami przed przyjaciółmi, co podkreślał Rilke mówiąc, że Fargue'owi każdy tom trzeba wydzierać siłą, był podziwiany przez poetów, Valéry'ego, Claudela, Jacoba. »Jeśli kiedykolwiek istniał urodzony poeta, to znaczy nie widz, ale twórca życia, nie naśladowca, ale uczestnik stworzenia, ktoś, kto otrzymał od dobrej wróżki ziarno soli i iskrę ognia /.../ to jest nim nasz przyjaciel Léon-Paul Fargue« /Claude/

Porażony paraliżem w 1943, spędził ostatnie lata życia unieruchomiony; książki pochodzące z tych lat poświęcił wspomnieniom i przeszłości: *La Lanterne magique*, 1944, *Méandres*, 1947, *Portraits de famille*, 1947.

Przekłady z wierszy i prozy poetyckiej Fargue'a ukazały się w antologiach poezji francuskiej.

J.G.

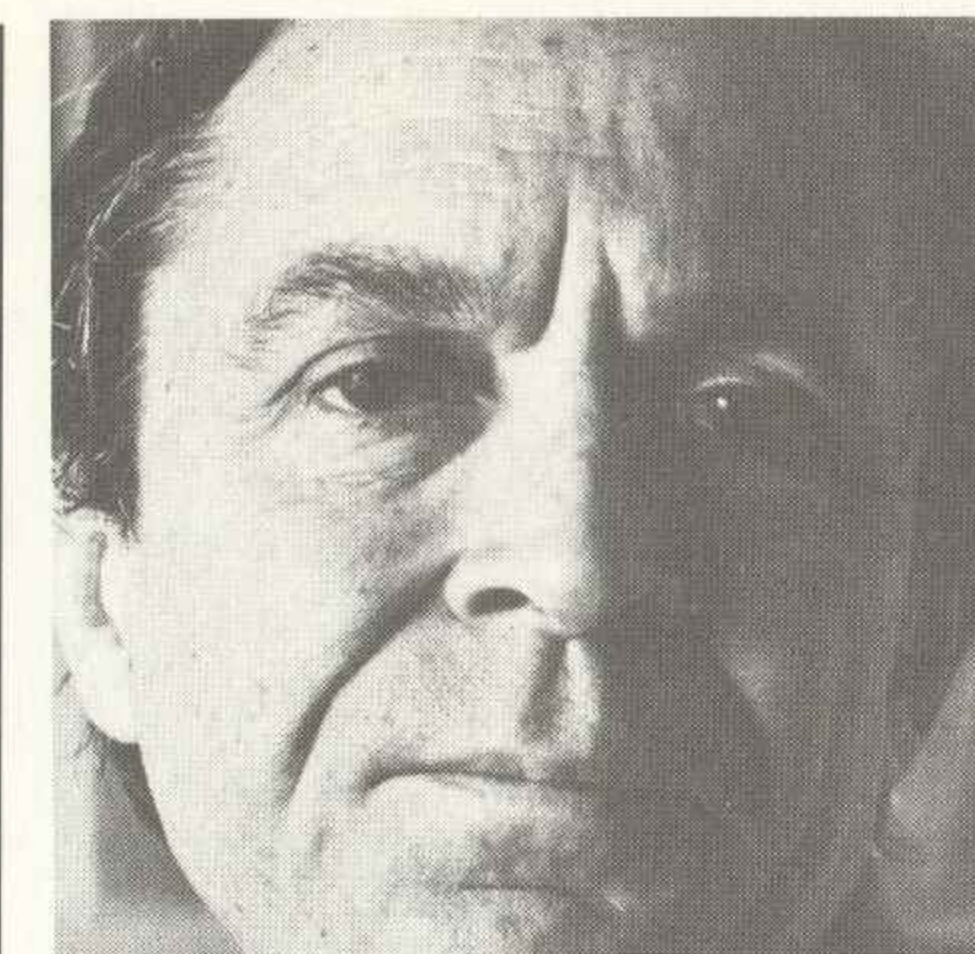
**Jean Fautrier**

Paryż, 1898 – 1964

Studiował w Royal Academy of Arts w Londynie. Pierwszą wystawę indywidualną miał w 1927 w Paryżu. Podobnie jak Jean Dubuffet zaliczany jest do twórców abstrakcji strukturalnej. Jego dzieło jest ekspresyjne, metaforyczne o wyszukanych fakturach i zestawieniach delikatnych kolorów z szorstkością faktury, zawiera ono atmosferę metafizyczną i poetycką /m.in. cykle »Zakładnicy«, 1945, »Partyzanci«, 1957/. Obok malarstwa zajmował się rzeźbą i grafiką. Cieszył się wielkim uznaniem pisarzy, m.in. André Malraux, który powierzył mu ilustracje do »Pieśń« Dantego, a następnie opracowanie albumów Vermeera i Leonarda da Vinci. Wystawa *Jean Fautrier: Oeuvre gravé, oeuvre sculpté*, wraz z katalogiem rozumowanym, odbyła się w Genewie w 1969.

Jean Paulhan, *Fautrier l'enragé*. Paris 1962
Jean Fautrier. Gemälde, Sculpturen und Handzeichnungen. Kunsthalle, Köln 1980

J.Ł.

**Jean-Pierre Faye**

ur. Paryż, 1926

Pisarz. Filozof z wykształcenia, przebywał dłuższy czas na studiach w Niemczech. Debiutuje w 1958 roku powieścią *Entre les rues*. Jest członkiem redakcji *Tel Quel* do 1969. Po zerwaniu z Sollersem zakłada własne pismo *Change*, które w zamiarze redaktora ma być miejscem zmiany – w literaturze, filozofii a przede wszystkim w języku. Popularyzuje na łamach *Change* prace Romana Jakobsona, Mukałowskiego, Poliwanowa, Chomsky'ego. Wydał wiele tomów eksperymentalnej prozy, m.in. *L'Ecluse*, 1964, *Les Troyens*, 1970, *Inferno, versions*, 1975, liczne tomy esejów jak *Le récit unique*, 1964, *Théorie du récit*, 1972, *La critique du langage et son économie*, 1973 i in. Niezwykle płodny redaktor pisma, każdy numer *Change* zapelnia przynajmniej w połowie swoimi tekstami.

J.S.

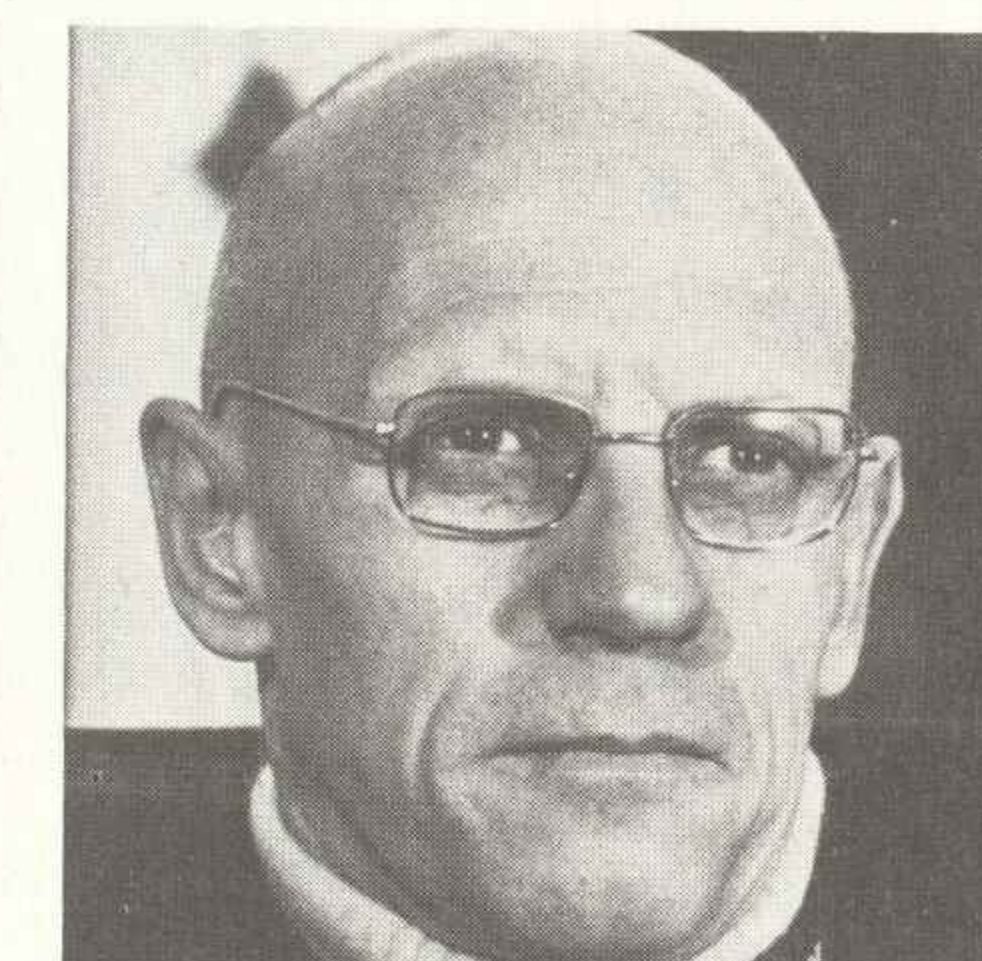
**Jean Follain**

Canisy /Manche/, 1903 – Paryż, 1971

Pisarz. Po ukończeniu studiów prawniczych w Caen przeniósł się do Paryża i od 1927 rozpoczął samodzielną praktykę w tym zawodzie, uczestnicząc jednocześnie w życiu literackim stolicy, w kręgu m.in. Reverdy'ego i Jacoba. Debiutował wierszami w czasopiśmie *Sagesse*. Od 1932 współpracował z *Nouvelle Revue Française*, *Commerce* i *Europe*. Około 1961 zaprzestał w ogóle działalności w dziedzinie prawa. Z jego obszernego dorobku wymienić należy

tomy wierszy *Usage du temps*, 1943, *Exister*, 1947, *Territoires*, 1953 i *Tout instant*, 1957 oraz szkice prozą *Paris*, 1935, *Canisy*, 1942, *Chef-lieu*, 1950 i wydane pośmiertnie *Collège*, 1973. Follain zajmuje w literaturze francuskiej odrębne miejsce. Zafascynowany przeszłością i rytuałem /zwłaszcza obrzędami religijnymi/ szukał ich związków ze współczesnością, z psychiką współczesnego człowieka, nawet zwykłego przechodnia. Za całokształt twórczości poetyckiej otrzymał w 1970 roku Grand Prix Akademii Francuskiej.

J.S.

**Michel Foucault**

Poitiers, 1926 – Paryż, 1984

Eseista. Syn lekarza, absolwent École Normale Supérieure. Wykładał w Lille i Clermont-Ferrand, następnie od 1968 w Université de Vincennes i w Collège de France. Wydał między innymi: *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961, *Naissance de la clinique, une archéologie du savoir médical*, 1963, *Les mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, 1966, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, 1975. Ostatniego dzieła, kilkutomowej *Histoire de la sexualité* /1976-1984/, Foucault nie zdążył ukończyć. Jako historyk cywilizacji łączył badawczą dociekliwość z nowatorskim spojrzeniem na różne aspekty jej funkcjonowania, a rozległość zainteresowań ze zmysłem syntezy. Jego nowatorskie historyczne pojmowanie takich zjawisk, jak medycyna, więziennictwo i postawy wobec seksualizmu, konfrontujące cywilizację minione z najświeższą aktualnością, ujawniło istotne właściwości ludzkiej kultury najogólniej pojętej i pozwoliło poddać ostrej krytyce współczesne systemy obyczajów i rządzenia. Cieszył się wielkim prestiżem w środowiskach intelektualnych.

J.S.

André Fougeron
ur. Paryż, 1912

Był ślusarzem, wieczorami uczył się rysunku. Jako malarz debiutował na Salonie *Surindépendants*, 1937. Zmobilizowany w 1939, uciekł z niewoli. Był uczestnikiem Ruchu Oporu. Podczas wojny wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej. W 1942 był współzałożycielem grupy *Front National des Arts*. Uczestniczył w Salonie Jesiennym zwanym Salonem Wyzwolenia w 1944. Ulegając wpływowi Picassa, Matisse'a, Légera, malował początkowo barwne, dekoracyjne kompozycje z konturem, określającym przenikające się kubistyczne formy. W 1946 otrzymał *Prix National*. W 1948 i 1954 uczestniczył w Biennale w Wenecji. Podróżował kilkakrotnie do ZSRR. Ok. 1950 ukształtował się w twórczości artysty styl realizmu socjalistycznego. Jego obrazy i rysunki z życia górników odznaczały się ciemną gamą barwną i przejmującym realizmem. W 1951 miał wystawę »Kraina kopalni« w Galerie Bernheim-Jeune w Paryżu. W późniejszym okresie malował z większą swobodą formy, zawsze zachowując wymowę społeczną swej twórczości. W 1966 uczestniczył w Wiedniu w wystawie *Engagierte Kunst – gesellschaftskritische Graphik seit Goya*. Jest autorem malowideł ściennych, mozaik, plakatów.

Jean Freville. *André Fougeron. Le pays des mines*. Paris 1951

André Fougeron. Neue Galerie. Berlin 1967
J.Ł.

Léonard Foujita /Tsuguharu Fujita/
Tokio, 1886 – Zurych, 1968

W latach 1905 – 10 studiował w Tokio, podróżował do Chin, Mandżurii i Londynu. Od 1913 osiadł w Paryżu na Montparnasse. Odwiedzał Picassa, przyjaźnił się z Soutinem i Modiglianem, obrazy swoje wystawiał od 1917. Od 1924 był członkiem Akademii Sztuki w Tokio, gdzie wystawiał po raz pierwszy w 1929. W latach czterdziestych mieszkał w Japonii. Łączył elementy tradycyjnej sztuki japońskiej z cechami *École de Paris*, dzieła jego charakteryzowały się subtelnym kolorytem i precyzyjnym rysunkiem, poetyckim nastrojem. Był autorem malarstwa ściennego /kaplica w Reims, 1956 – 66/ i znakomitym grafikiem. Zajmował się ilustracją książkową: Rabindranath Tagore, 1922, »Legendy japońskie«, 1923, Paul Claudel, 1925, Jean Cocteau. W 1959 przyjął wiarę katolicką.

Bernard Dorival, Paul Petridès, *Léonard Foujita*. Tokyo 1978

J.Ł.

Alain-Fournier

Chapelle d'Angillon, 1886 – bitwa pod Verdun, 1914

W jednej książce streszcza się życie duchowe Alain-Fourniera, urodzonego na prowincji francuskiej w rodzinie chłopów i nauczycieli, zabitego w pierwszym roku wojny pod Verdun, gdy miał dwadzieścia osiem lat: tą książką jest »Mój przyjaciel Meaulnes« /1913, tłum. A. Iwaszkiewiczowa, 1958/, która obiegła świat i zapewniła pośmiertną sławę jej autorowi. Człowiek kryjący się za tą książką żył życiem szczególnym, ledwie związanym z rzeczywistością, oddanym marzeniu, ścigającym cudowność, wszystko to znalazło wyraz w dziele, określanym jako powieść poetycka i uznanym za godne porównania tylko z »Sylwią« Gérarda de Nerval, w którym autor, niewiele dbając o fabułę i postacie, pragnie oddać ów stan ducha, zwany »snem na jawie«.

Prócz »Meaulnesa« Alain-Fournier pozostawił tom wierszy *Miracles*, 1924, oraz *Correspondence avec Jacques Rivière*, także wydaną pośmiertnie, 1926-28; ta korespondencja, świadectwo niezrównanej przyjaźni z kolegą szkolnym, późniejszym pisarzem, prowadzona przez lat dwanaście, jest zarazem dokumentem literackim epoki.

J.G.

André Frénaud

ur. Montceau les Mines, 1907

Poeta. Studiował prawo i filozofię w Paryżu. W 1930 był lektorem języka francuskiego na uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, od 1937 pracował w administracji państwowej; w 1939 brał udział w wojnie, po wyjściu z niemieckiego obozu jenieckiego włączył się do Ruchu Oporu. Debiutował stosunkowo późno, tomem wierszy *Les Rois Mages*, rozpoczętym w 1938, ogłoszonym w 1943; wśród następnich za ważniejsze uchodzą; *Poèmes de dessous le plancher*, 1949, *Il n'y a pas de Paradis*, 1962, *La Sainte Face*, 1966. Krytyka wiąże poezję Frénauda ze współczesną myślą filozoficzną, mówi o egzystencjalnych sprzecznościach, które stanowią jej materię, o współlistnieniu w niej wątków społecznych i metafizycznych, liryzmu i ironii, o jej udziale wreszcie w kształtowaniu języka poetyckiego. Wybór z wierszy Frénauda w przekładach Z. Herberta, J. Iwaszkiewicz i A. Międzyrzeckiego ukazał się pod tytułem jednego z jego tomów, »Nie ma raj«, 1968.

J.G.

Gan /Gösta Adrian Nilsson/
Lund, 1884 – Sztokholm, 1965

Od 1912 w Berlinie. W latach 1913 – 18 wystawiał w Berlinie w galerii *Der Sturm*, był wtedy inspirowany twórczością Kandinskiego i Marca. Malował dynamiczne obrazy – wnętrza fabryk, sceny uliczne – o cechach kubo-futuryzmu. W 1914 zrealizował wielki kalejdoskop wg koncepcji Scheerbarta w *Glasshaus* na *Deutscher Werkbund Ausstellung* w Kolonii. Od 1920 mieszkał w Paryżu, w latach 1921 – 23 uczestniczył w Salonach Niezależnych. Utrzymywał kontakty z Légerem, Archipenką, miał wystawę indywidualną w Berlinie w 1923. W latach 1916 – 33 uczestniczył w wystawach w Sztokholmie, a w 1935 w wystawie *Cubisme – Surréalisme* w Kopenhadze. W latach późniejszych przeszedł ewolucję od abstrakcji i surrealizmu do sztuki realistycznej.

Futurismo e Futurismi. Palazzo Grassi, Venezia 1986

J.Ł.

Jean Genet

Paryż 1910 – 1986

Powieściopisarz i dramaturg. Już jako dziesięcioletni chłopiec, niesprawiedliwie jakoby oskarżony o kradzież, trafił do domu poprawczego; odtąd wielokrotnie odsiadywał wyroki w więzieniach za dowiedzione kradzieże i wścogostwo. Zaczął pisać w 1942 /zbiór wierszy *Le Condamné à mort*, znajdując się po kolejnym wyroku we Fresnes. Ale już w 1947 był sławny: Jovet wystawił jego pierwszą sztukę »Pokojujki«, 1947 /pol. premiera 1958/ i sławie tej zawdzięczał interwencję wybitnych pisarzy, która uratowała go od wygnania z Francji w rok później. Po »Pokojujkach« przysły sztuki następane: »Ścisły nadzór«, 1949, »Balkon«, 1956, »Murzyni«, 1958 /pol. premiera 1961/, »Parawany«, 1961. /Pełne dzieło teatralne Geneta w tomie »Teatr«, tłum. J. Błoński, J. Lisowski, M. Skibniewska, 1970/.

Z Genetem wchodzi do literatury świat przestępczy i margines społeczny, po raz pierwszy z takim talentem zobaczony nie od zewnątrz, ale od wewnątrz; złodzieje, trawestyci, mordercy, prostytutki opisani są przez kogoś, kto do tego świata należał przez lata; okrucierstwa, żądze, gwałt i śmierć święcą swoje triumfy w dziele »poety zbrodni«, którego potępienie zwraca się ku społeczeństwu »dobrze myślących«, odpowiedzialnemu za zbrodnię. Genet swój światowy sukces zawdzięcza przede wszystkim teatrowi. Nie mniejszego jednak znaczenia, zdaniem krytyki, jest jego proza powieściowa: *Pompes funèbres*, 1944, *Querelle de Brest*, 1944, *Notre-Dame des Fleurs*, 1946, *Miracle de la rose*, 1947, a także autobiograficzny *Journal d'un voleur*, 1949.

J.G.



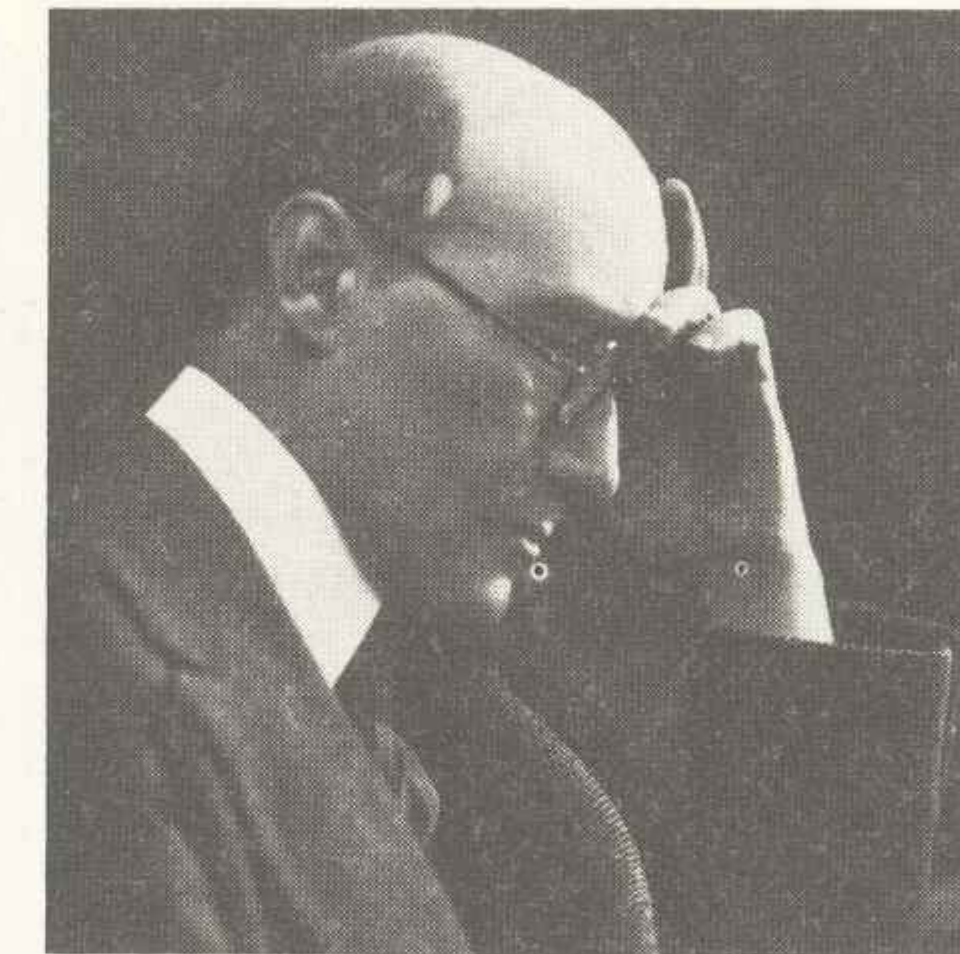
Alberto Giacometti

Stampa, 1901 – Coire /Szwajcaria/, 1966

Studiował w Genewie i w Académie de la Grande Chaumière w Paryżu, 1922 – 25 w pracowni Bourdelle'a. W latach 1925 – 34 związany był z surrealizmem, przyjaźnił się z Massonem, Leirisem. Tworzył wówczas skrajnie uproszczone rzeźby figuratywne, symboliczne /»Dwoje ludzi«, 1926, »Kobieta zamordowana«, 1929, »Przedmiot niewidzialny«, 1934/ oraz konstrukcje przestrzenne o formie zbliżonej do klatki /»Wisząca kula«, 1930, »Projekt placu«, 1932, »Pałac o godzinie czwartej rano«, 1932 – 33/, które cechuje nastrój tajemnicy. Po 1935 motywem jego dzieł jest postać ludzka, ekspresyjnie zdeformowana, o wydłużonych silnie proporcjach, zredukowanej bryle, o szorstkiej fakturze. Malował też obrazy figuratywne, monochromatyczne z postacią ludzką. W 1932 miał pierwszą wystawę indywidualną w galerii Pierre Colle. W 1940 nawiązał przyjaźń z Sartre'em i Simone de Beauvoir. Po latach wojny spędzonych w Szwajcarii od 1945 przebywał ponownie w Paryżu. W latach 1948 – 50 odbyła się seria wielkich wystaw Giacomettiego w Galerie Pierre Matisse w Nowym Jorku. W latach 1951 – 54 artysta wystawiał w Maeghta w Paryżu. Jego dzieła znajdują się w specjalnej fundacji Maeght w Saint-Paul-de Vence.

Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*. New York 1971

J.Ł.



André Gide

Paryż, 1869 – 1951

Powieściopisarz i eseista. Zaczynał od poezji, ale domeną jego była proza, w której okazał się mistrzem języka i stylu. Pierwszą znaczącą książką Gide'a są *Nourritures terrestres*, 1893: zarysowany tu problem wolności jednostki, nieograniczonej żadnymi zakazami i w dążeniu do spełnienia swych pragnień odrzucającej wszelką powinność, zostanie podjęty w *L'immoraliste*, 1902, a najpełniej wyrażony w »Lochach Watykanu«, 1914 /tłum. T. Boy-Żeleński 1937, 1957/, książce, której wielki rozgłos przypada na lata międzywojenne; gruntuje wpływy Gide'a, zwłaszcza na młodzież, zafascynowaną postacią Lafcadi'a, i wraz z późniejszą »Jeżeli nie umiera ziarno«, 1924 /tłum. J. Rogoziński, 1962/, a zwłaszcza z »Falszermami«, sławną »powieścią o powieści«, 1925 /tłum. H. Iwaszkiewiczowa i J. Iwaszkiewicz, 1929, 1958/ sprawia, że staje się on pierwszym pisarzem epoki. W latach późniejszych od burzycielskiej postawy antymieszczańskiej przechodzi do sprzeciwu społecznego po stronie lewicy, co wyraża się tak w pisarstwie /oskarżycielskie *Voyage au Congo*, 1927, *Le Retour de Tchad*, 1928/, jak i w akcjach publicznych /petycja o ulaskawienie Dymitrowa razem z Malraux złożona Hitlerowi, manifestacyjna podróż do ZSRR/.

Po wojnie, spędzonej głównie w Tunisie, zajmuje się teatrem /sztuka *Thésée*, 1945, przekład »Hamleta«, adaptacja sceniczna »Procesu« Kafki/ i kontynuuje swój ogromny, wcześniej rozpoczęty dziennik *Journal* 1889 – 1949/, przez wielu uznany za najtrwalszą pozycję w dziele pisarza. Nagroda Nobla 1947.

J.G.

Albert Gleizes

Paryż, 1881 – Awinion, 1953

Malarz i teoretyk sztuki. Wystawiał po raz pierwszy w 1903 na Salonie Jesiennym. W młodości malował pejzaże impresjonistyczne, od 1909 związany był z kubizmem – wystawiał z kubistami na Salonie Niezależnych, 1911, uczestniczył w *Section d'Or*. W 1912 wraz z Metzingerem napisał książkę *Du Cubisme* kodyfikującą zasady tego kierunku. Stosował w malarstwie uproszczoną, zgeometryzowaną formę i klasyczne schematy kompozycyjne, później zbliżył się do abstrakcjonizmu. Po 1917 starał się wprowadzić stylistykę kubistyczną do malarstwa religijnego. W 1927 założył

rolniczo-rękodzielniczą komunę w Moly Sabata. Uczestniczył w 1930 w działalności *Abstraction-Création*. W 1931 ofiarował obraz do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Był autorem wielu esejów o sztuce, m.in. *La peinture et ses lois*, 1924, *La forme et l'histoire*, 1932.

Albert Gleizes, *Posłannictwo twórcze człowieka w dziedzinie plastyki*. Warszawa 1927

Albert Gleizes. MNAM, Paris 1964

J.Ł.

Julien Gracq

ur. Saint-Florent-le-Vieil, 1910

Pisarz. Właściwe nazwisko Louis Poirier. Studiował w École Normale Supérieure i w École Libre des Sciences Politiques. Od 1934 roku profesor liceów w Quimper, Amiens i Angers. W latach czterdziestych wykładał historię i geografii w liceum Claude Bernard w Paryżu. Debiutował w 1938 roku utworem *Le château d'Argol* wiele zawdzięczającym »Powołaniu do wyboru« Goethego. Zmobilizowany w 1940, Gracq spędził kilka miesięcy w niewoli niemieckiej. Druga jego powieść ukazała się w 1945 /*Un beau ténébreux*/. W 1947 roku wydał zbiór poematów w prozie *Liberté Grande*, w dwa lata później grano w Paryżu jego sztukę *Le Roi pêcheur*. Sławę przyniosła mu dopiero powieść *Le Rivage des Syrtis*, 1951, uhonorowana nagrodą Goncourtów. Gracq nie przyjął nagrody z powodów wyrażonych rok wcześniej w pamflicie *La littérature à l'estomac*. Żądał w nim od pisarza uczciwości intelektualnej i zdeklarował się jako zwolennik całkowitej swobody twórczości. Dzieło Gracq'a, w którym idee, krajobraz i natura /morze, las/ odgrywały zawsze większą rolę niż akcja, ewoluuje stopniowo w kierunku atrofii tradycyjnej formy powieściowej. Gracq wydał jeszcze *Le balcon en forêt*, 1958, *La Presqu'île*, 1970 oraz trzy tomy szkiców, *Préférences*, 1961, *Lettrines I*, 1967 i *Lettrines II*, 1974.

J.S.



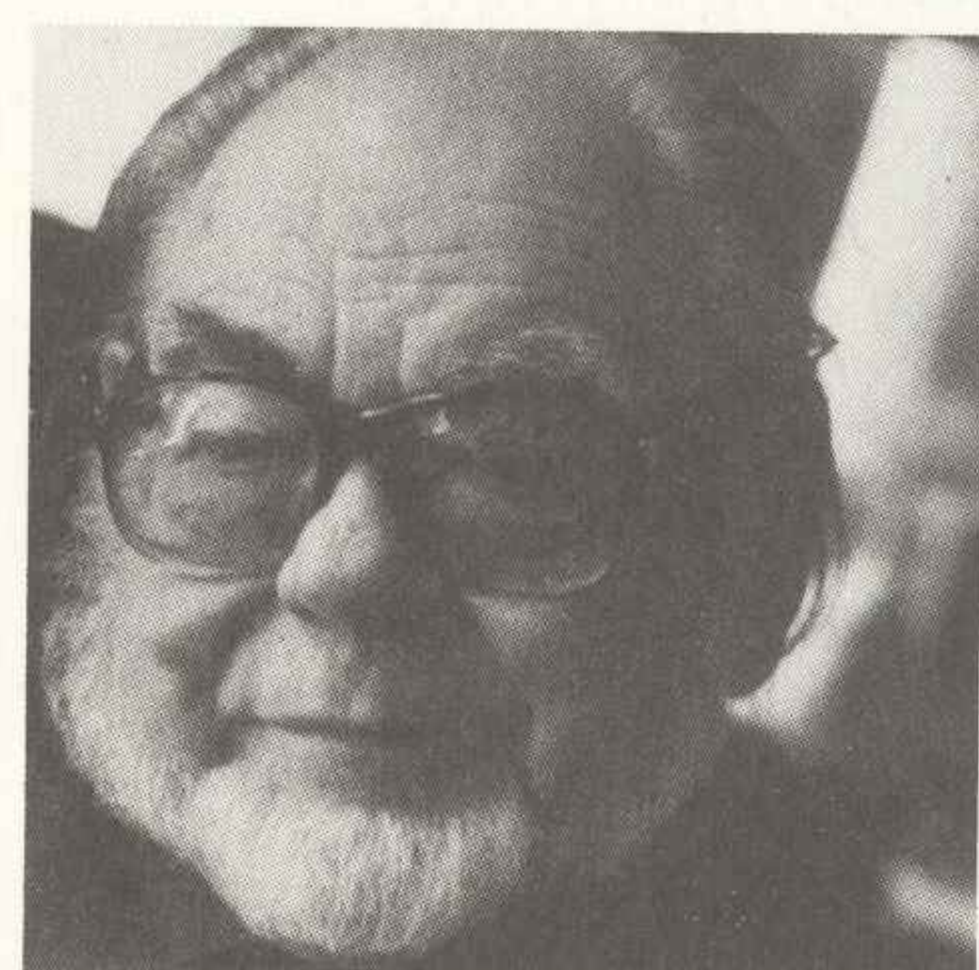
Juan Gris /Gonzales José Victoriano/
Madryt, 1887 – Paryż, 1927

Uczył się w szkole artystycznej w Madrycie, rysował karykatury dla czasopism. Od 1906 przebywał w Paryżu, także tworząc rysunki prasowe. Mieszkał w *Bateau-Lavoir*, utrzymując kontakt z Picasssem, Apollinaire'm, Maxem Jacobem, Salmonem. Począwszy od 1911 malował obrazy olejne.

Od 1912 tworzy metodą kubizmu analitycznego, lecz zachowując czytelność przedmiotu; uczestniczy w wystawie *Section d'Or*. Wiązał go długoterminowy kontrakt z Kahnweilerem. Stał się następnie konsekwentnym reprezentantem kubizmu syntetycznego, a jego dzieła cechowała dyscyplina kompozycji. Stosował też technikę *collage*. W 1920 brał udział w ostatnim zbiorowym wystąpieniu kubistów na Salonie Niezależnych. Projektował dekoracje dla Baletów Rosyjskich, 1921-24, ilustrował poezję m.in. Tzary.

Douglas Cooper, *Juan Gris – catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Paris, Berggruen 1977

J.Ł.



Eugène Guillevic
ur. Carnac /Morbihan/, 1907

Poeta. Ze względu na przeniesienie służbowe ojca, funkcjonariusza żandarmerii, wcześniej opuścił rodziną Bretanię. Rodzina kilkakrotnie zmieniała miejsce pobytu. Szkołę średnią ukończył w Altkirch w Alzacji. W 1926 roku mianowany poborcą opłat rejestracyjnych, w 1935 roku przeniesiony do Paryża, zdobył z czasem stanowisko inspektora w administracji centralnej. Debiutował późno /1942/ zbiorem wierszy *Terraqué* /niepełne wyd. pol. »Wewnątrz«, 1979/. W 1943 roku wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej. Jego poezja, dojrzała i nowatorska zarazem, przepełniona rezygnacją i rozpaczą, czerpie inspirację z pejzażu i atmosfery Bretanii, której pozostał wierny w całej swojej twórczości. Wydał: *Gagner*, 1949, *Trente et un sonnets*, 1954, *Carnac*, 1961, *Sphère*, 1963, *Ville*, 1969, *Exécutoire*, 1971, *Inclus*, 1973.

J.S.

Simon Hantai
ur. Bia /Węgry/, 1922

Uczył się w szkole sztuk pięknych w Budapeszcie do 1948, kiedy podjął pieszą podróż do Włoch. Tam uległ fascynacji sztuką renesansu, m.in. freskami Piero della Francesca. Od 1949 mieszka w Paryżu. Surrealistyczne pejzaże i postacie na obrazach Hantaia przyciągnęły uwagę Bretona, artysta został więc zaproszony do uczestnictwa w aktywności surrealistów. Od lat pięćdziesiątych uwolnił się od związków z tym ruchem. Nawiązał kontakt z Georges'em Mathieu w 1957; po paru latach jego wielkie obrazy najczęściej powstawały w rezultacie automatycznego gestu malarskiego. Następnie realizował kompozycje na pośladowanym podłożu, których struktura kolorystyczna jest podporządkowana śladom sfaldowania. Uczestnicząc w wystawie *Dix ans d'art vivant 1965-68* w Fondation Maeght Hantai otrzymał nagrodę. Jest autorem szkiców dekoracji ściennych. Był on poprzednikiem tego ruchu w malarstwie francuskim lat siedemdziesiątych, w którym ujawniono »prawde« o samym akcie malowania, jego właściwościach materialnych.

Hantai. M.N.A.M. Paris 1976

J.Ł.

Hans Hartung
Lipsk, 1904 – Paryż, 1967

Studiował filozofię, historię sztuki, malarstwo w Lipsku, Dreźnie, Monachium, Paryżu, poszukiwał związków pomiędzy estetyką a matematyką. W 1922 tworzył rysunki abstrakcyjne. Poznanie Kandinsky'ego w 1925 miało znaczenie dla dalszej ekspresjonistycznej twórczości Hartunga. W 1935 wyemigrował do Francji. Przyjaźnił się m.in. z Hélonem, Miró, Arpem, w latach 1935-38 wystawiał na Salonie Niezależnych. Podczas II wojny walczył w armii francuskiej, był ciężko ranny. Po wojnie malował ekspresyjne kompozycje, których głównym motywem były dynamiczne smugi na jaśniejszym tle o właściwościach bliskich kaligrafii. Miał liczne wystawy we Francji i za granicą, a także uczestniczył w międzynarodowych pokazach malarstwa gestu.

Hans Hartung. Malerei, Zeichnung, Photographie. Kunsthalle, Düsseldorf 1981

J.Ł.

Raoul Hausmann
Wiedeń, 1886 – Limoges, 1971

Studiował malarstwo i rzeźbę w Akademii der schönen Künste w Berlinie. Od 1911 współpracował z grupą ekspresjonistów skupionych wokół pisma *Der Sturm* i *Aktion*. W 1912 uczestniczył w futurystycznej wystawie zorganizowanej przez *Der Sturm*. W 1918 był współzałożycielem *Club Dada* w Berlinie, odkrył fotomontaż (wcześniej zajmował się już fotografią), wydawał pismo *Der Dada*. W 1920 wspólnie z Groszem i

Heartfieldem zorganizował w Berlinie *Dada Messe*. W 1923 porzucił malarstwo. Od 1930 intensywnie zajmował się fotografią i jej teorią. W 1931 miał pierwszą wystawę fotomontaży w Berlinie. Od 1931 był współwydawcą awangardowego pisma *a bis* z. W 1933 opuścił Niemcy i osiedlił się na lbizie (1933-36) kontynuując poszukiwania w fotografii i fotomontażu. Jest zaliczany do twórców »nowego widzenia« w fotografii, wprowadzającego drastyczne zbliżenia i nowe punkty widzenia. Od 1944 mieszkał w Limoges, tworząc fotografie i obrazy, pisząc wiersze.

Raoul Hausmann, Kamerafotografien, 1927-1957. München-Paris 1979

L.L.

Jean Hélon
ur. Couterne /Normandia/, 1904

Odbył studia architektoniczne w Paryżu. W 1926 poznał Torres-Garcję, który zapoznał go z malarstwem kubistycznym. Uczestniczył w 1928 w Salonie Niezależnych. W 1929 spotkał T. van Doesburga, Carlsunda i Tutundjiana i wraz z nimi zorganizował grupę *Art Concret*. Malował wówczas obrazy bliskie zasadzie neoplastycyzmu, z czarnymi liniami ujmującymi prostokąty w kolorach zasadniczych. W 1930 został członkiem *Abstraction-Création*, poznał m.in. Légera, Caldera, Seuphora, Ozenfanta. W 1931 ofiarował abstrakcyjną kompozycję Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W 1940 był zmobilizowany, uciekł z niewoli i lata od 1942 do 1946 spędził w USA. Już przed wojną tworzył obrazy figuratywne, odznaczające się syntetyczną formą, wyraźnym konturem. W 1947 namalował obraz »Na opak«, który uważa za sumę swych doświadczeń. Od 1948 realizuje serie obrazów »z życia codziennego«, po 1952 zawierające często motyw chleba. Regularnie wystawia w Paryżu.

Hélon, cent tableaux 1928-1970. CNAC, Paris 1970

J.Ł.

Florence Henri
Nowy Jork, 1893 – Compiègne, 1982

W latach 1903-1918 studiowała muzykę w Paryżu, Rzymie i Berlinie. W 1918 zaczęła malować. W 1924 podjęła studia malarskie w *Académie Moderne* (u Légera i Ozenfanta), w 1928 w Bauhausie w Dessau (u Klee i Moholy-Nagy'ą). W 1929 osiedliła się w Paryżu na Montaparnasse i poświęciła się fotografii, utrzymywała bliskie kontakty z autorami fotografii awangardowej: Germaine Krull, Man Rayem, André Kertészem, Maurice Tabardem. W 1930 otworzyła atelier fotograficzne. Publikowała fotografie w pismach awangardy europejskiej. Fotografie jej prezentują świat przedmiotów aranżowanych w myśl konstruktywistycznego porządku oraz harmonii walorów i planów, stanowią ważną pozycję awangardowych poszukiwań w tej dziedzinie. W 1932 wstąpiła

do grupy *Abstraction-Création*, wykonywała liczne portrety członków grupy. Po 1935 powróciła do malarstwa abstrakcyjnego, coraz mniej czasu poświęcając fotografii.

Florence Henri. Westfälischer Kunstverein, Münster – Baden-Baden 1976
Florence Henri. Centre Georges Pompidou, Paris 1982

L.L.

Auguste Herbin
Quivy, 1882 – Paryż, 1960

Od 1901 mieszkał w Paryżu na Montmartrze. Początkowo malował obrazy impresjonistyczne, od 1910 związał się z kubizmem. W 1912 wystawiał w galerii *Der Sturm* w Berlinie i uczestniczył w *Section d'Or*, w 1918-24 wystawiał w galerii *Effort moderne*. Pierwsze obrazy i rzeźby abstrakcyjne tworzył w latach 1917-22, po kilku latach malarstwa figuratywnego powrócił w 1926 do abstrakcji geometrycznej. W 1931 był współzałożycielem *Abstraction-Création*, autorem tekstu na temat relacji barw. Ofiarował obraz do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Od lat czterdziestych porzucił kompozycje z motywem wirowego ruchu i tworzył obrazy złożone z barwnych form, jak czworoboki i koła. Od 1946 uczestniczył w salonach *Réalités nouvelles*, wystawiał w Galerie Denise René w Paryżu. Autor rozprawy: *L'Art non figuratif, non objectif*, 1946.

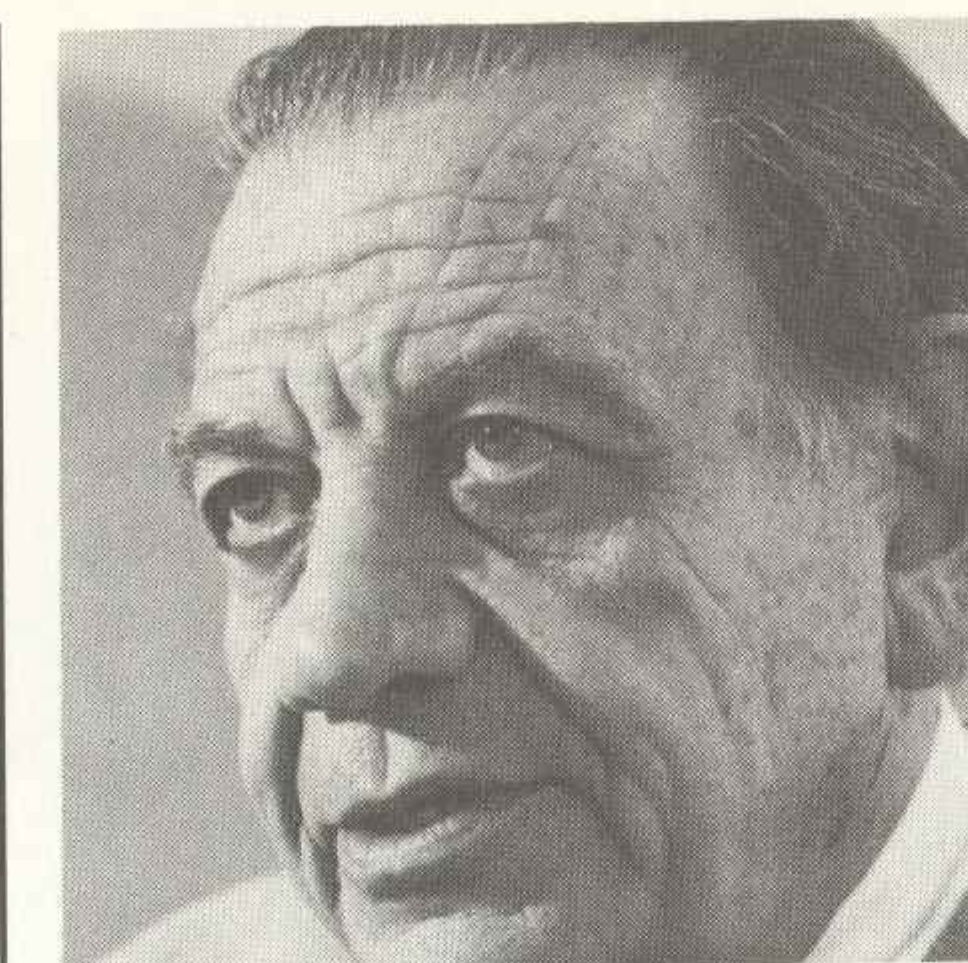
Léon Degant, *Auguste Herbin, Ein Ausschitt aus seinem Schaffen*. Basel 1955
Auguste Herbin. Quadrat Moderne Galerie, Bottrop 1979

J.Ł.

Izis /Israël Biderman/
Mariampol (Litwa), 1911 – Paryż, 1980

W latach 1924-27 terminował w zakładzie fotograficznym w Mariampolu. W 1930 przybył do Paryża, gdzie założył zakład fotograficzny, wykonujący fotografie rodzinne na zamówienie. Wojnę spędził w Limousin, retuszując zdjęcia dla innych zakładów fotograficznych. Od 1949 do 1969 wchodził w skład ekipy fotografów *Paris-Match*, realizując liczne reportaże. Obok Doisneau, Boubata, Ronisa reprezentuje tzw. »reportaż humanistyczny«. Jego specjalnością były albumy, w których opracowywał całość koncepcji typograficznej oraz dobór tekstów poetyckich, m. in. *Paris des Rêves* (z wierszami J. Préverta), 1950, *Le Cirque d'Izis*, 1977.

L.L.



Edmond Jabès
ur. Kair, 1912

Poeta. Zmuszony opuścić Egipt, osiedlił się w Paryżu, gdzie ukończył studia. Decydujące znaczenie miało dla niego spotkanie z Maxem Jacobem, o czym świadczą jego pierwsze wiersze. W 1970 roku otrzymał nagrodę krytyków. Wydał: *Je bâtis ma demeure*, 1957 – /wybór wierszy z lat 1933-1957/, następnie w latach 1963-1973 siedem zbiorów objętych wspólnym tytułem *Le livre des questions* oraz *Ça suit son cours*, 1975, *Trois aphorismes*, 1976, *Des deux mains*, 1976, *Le livre des ressemblances*, 1976, *Le Soupçon, le Désert*, 1978, *L'Ineffaçable, l'Inaperçu*, 1978, *Le Petit livre de la subversion, hors de soupçon*, 1981, *Le livre du dialogue*, 1984.

J.S.

Max Jacob
Quimper, 1876 – Drancy, 1944

Poeta i powieściopisarz. Pochodził ze skromnej rodziny żydowskiej z Quimper, w Bretanii. Studia rozpoczął w Paryżu, myśląc o karierze w administracji; myśl tę jednak szybko porzucił, by poświęcić się artystycznym powołaniom, muzyce, malarstwu i literaturze. Muzyką wkrótce przestał się zajmować, ale malował przez całe życie, głównie akwarele i gwasze, które wystawiał, a w późnych latach nawet sprzedawał. W 1901 zetknął się z Picassem, w 1903 z Apollinaire'm, związany odtąd z oboma trwałą przyjaźnią i nowatorstwem poczynań. Pisanie rozpoczął od książek dla dzieci, potem ogłosił kolejno *Saint Matorel, La Côte, Oeuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, 1909 – 1911, by w 1917 dać swoje arcydzieło, »Kubek do kości«; ten zbiór poematów prozą, jedna z najważniejszych pozycji w poezji wieku, prezentuje Jacoba jako pierwszego przedstawiciela kubizmu w literaturze. W 1909 doznał pierwszego widzenia, w 1914, w kinie, podczas wyświetlania filmu kryminalnego, ujrzał po raz wtóry twarz Chrystusa; wkrótce potem przyjął chrzest. Nawrócenie wprowadziło element religijny, a w szczególności medytację do jego twórczości. Odtąd porzuciwszy Montmartre i życie cyganerii, osiedlił się w opuszczonym klasztorze w Saint-Benoit-sur-Loire, gdzie z przerwą dziesięcioletnią /Paryż/ pozostał do 1944; stąd hitlerowcy wywieźli go do obozu w Drancy /poemat prozą »Milość bliźniego z

motywem żółtej gwiazdy«, tłum. J. Hartwig/, gdzie zmarł po pół roku. Jacob pisał tak samo w Paryżu, jak w swoim klasztorze, uprawiając poezję i prozę. Najważniejszym obok »Kubka do kości« jego tomem poetyckim jest *Laboratoire central*, 1921, po którym przyszły inne; *Derniers poèmes*, zamykające wybitne i nowatorskie dzieło poety, wydano pośmiertnie, w 1945. Tom, zawierający »Kubek do kości« w całości oraz wiersze w wyborze, ukazał się w 1965, głównie w przekładach A. Ważyka /»Wybór poezji«/.

J.G.



Philippe Jacottet
ur. Moudon /Szwajcaria/, 1925

Poeta. W latach 1946-1953 mieszkał w Paryżu współpracując z *La Gazette de Lausanne* i *Nouvelle Revue Française*. W roku 1953 osiedlił się w Grignan /Drôme/ i poświęcił się wyłącznie twórczości poetyckiej oraz przekładom z literatury niemieckiej, włoskiej i antycznej (Homer). Opublikował wiele zbiorów wierszy, a wśród nich *Trois poèmes aux démons*, 1945, *Paysages avec figures absentes*, 1970 oraz wybór poezji z przedmową Jeana Starobinskiego, *Poésie 1946-1967*, 1971. Później wydał jeszcze *Chant d'en bas*, 1974, *A travers un verger*, 1975 i *A la lumière d'hiver*, 1977. Jest również autorem powieści *L'obscurité*, 1961, *dienników* z lat 1954-1967 *La Semaizon*, 1971 oraz *Rilke par lui-même*. Tłumaczył między innymi Musilę /»Człowiek bez właściwości«/, Rilkego i Ungarettiego. Za twórczość przekładową otrzymał nagrody Akademii w Darmstadt /1966/ i Halperine-Kaminsky.

J.S.

Alain Jacquet

ur. Neuilly-sur-Seine, 1939

Studiował architekturę w Académie des Beaux-Arts w Paryżu. Debiutował w 1961 wystawą nazwaną »gra Jacqueta« w Galerie Breteau w Paryżu. Zajmował się sztuką pojęciową, efemeryczną, *méc-art* em, holografia. Na prefabrykach reprodukował motywy dzieł malarstwa barokowego. Interesował się początkowo relacją współczesnej ikonosfery do spuścizny mistrzów /parafraza »Śniadania na trawie« Maneta/, później – wymiarem symbolicznym niesłychanie pracochłonnych prac rzeźbiarskich koordynowanych magicznym pojmowaniem zagadnień matematycznych. Realizuje dzieła efemeryczne: w 1967 – kolorowy dym, w 1969 – wielki trykot ze sznurka ulegający przemianom aż do unicestwienia. W 1970–71 księgami pisma Braille'a składa hold Helenie Keller i jej duchowej kreatywności; znaki Braille'a wprowadza w relację z chińskimi heksagramami. Od 1976 tworzył miniaturowe rzeźby, nadając im formy symboliczne i uniwersalne, inspirowane filozofią Wschodu. W 1976 uczestniczył w Biennale w Wenecji, w wystawie *Rosc '77* w Dublinie w 1977. Miał wystawy w 1969 w Muzeum Sztuki w Łodzi i w 1970 w Galerii Foksal w Warszawie.

Alain Jacquet. Donut flight 6078. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1978

J.Ł.

Pierre-Jean Jouve

Arras, 1887 – Paryż, 1976

Poeta; początkowo związany z unanizmem, odwrócił się od tego kierunku tak zupełnie, że nie zezwolił na włączenie zbiorów wierszy powstałych pod jego wpływem do swoich *Oeuvres complètes*, 1964 – 1967. W znacznie większym stopniu oddziaływały na jego dojrzałe dzieło psychoanaliza z jednej strony, mistycyzm katolicki z drugiej. Stąd rola, jaką w poezji Jouve'a odgrywa podświadomość, eros, fascynacja ciałem, sens grzechu, śmierć. Do najważniejszych jego tomów poetyckich należą: *Noces*, 1931, *Sueur de sang*, 1935, uchodzący za najdoskonalszy i najbardziej analizowany przez krytyków, *Matière céleste*, 1937, *La Vierge de Paris*, 1944, *Langue*, 1954, *Mélodrame*, 1957, *Ténèbres*, 1965. Jouve zajmował się także eseistyką, zwłaszcza związaną z muzyką /szkice o »Don Juanie« Mozarta i »Wozzecku« Albana Berga/, pozostawił kilka powieści bliskich jego poezji i obracających się wokół określających ją symboli /Grzech, Miłość, Śmierć/, oraz przekłady /Hölderlin, Gongora/. Wiersze Jouve'a były drukowane w przekładach Z. Herberta i in.

J.G.

André Kertész /Andor Kertész/

Budapeszt, 1894 – Nowy Jork, 1985

W latach 1910-1912 studiował ekonomię, od 1912 pracował na giełdzie w Budapeszcie, zaczął fotografować. W czasie I wojny światowej służył w armii austro-węgierskiej wykonywał fotografie z frontu oraz terenów objętych wojną. Po wojnie postanowił zająć się wyłącznie fotografią. W 1923 osiedlił się w Paryżu, poznał Brasa'ia, Outerbridge'a, Man Raya, zbliżył się do grupy surrealistów, współpracował z wieloma pismami, m.in. *Berliner Illustrierte*, *The Times*, *Bifur*, *Uhu*, zaś od 1928 głównie z *Vue*. W latach 1932-33 wykonał serię z odbiciem aktów w zniekształcających zwierciadłach. W 1936 osiedlił się w Nowym Jorku współpracując z *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Look*. Od 1963 zerwał wszystkie kontrakty i zajmował się fotografią wyłącznie dla własnej przyjemności, wykonując poetyckie wnętrza i martwe natury. Jego twórczość wpłynęła w znacznym stopniu na fotografów powojennych amerykańskich i europejskich.

André Kertész: Sixty Years of Photography, 1912-1972. New York 1972

André Kertész. Centre Georges Pompidou, Paris 1977

L.L.

Moïse /Mojżesz/ Kisling

Kraków, 1891 – Cagnes, 1953

Studiował pod kierunkiem Pankiewicza w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 1910, za radą Pankiewicza, zamieszkał w Paryżu, w *Bateau Lavoir*, przyjaźnił się z Modiglianem i Soutinem, Jacobem, Salmonem, Braque'm. Ulegał wpływowi Cézanne'a i Deraina. W 1914 wraz z Cendrarsem wstępuje do Legii Cudzoziemskiej i ranny 1915 wraca do Paryża. Po 1919 wypracowuje własny styl, m.in. portretów i pejzaży, charakteryzujący się statyczną kompozycją, ekspresyjnym kolorytem. Mieszkał na Montparnasse, zaliczany jest do *École de Paris*. Czynna w 1919 pierwsza wystawa indywidualna Kislinga w Galerie Druet miała katalog ze wstępem Salmana, który był też autorem jego monografii z 1927. W latach 1940-45 przebywał w USA, w 1946 znów osiadł w Paryżu.

Joseph Kessel, *Kisling*. New York 1971

J.Ł.

Yves Klein

Nicea, 1928 – Paryż, 1962

Nie odbył żadnych studiów artystycznych. Od 1946 przyjaźnił się z Armanem. Wówczas powstała idea Kleina realizacji wyłącznie obrazów monochromatycznych; wystawił je po raz pierwszy w Londynie w 1950. W 1947 skomponował »Symfonię monotonną«, której wykonaniem dyrygował w 1949. W latach 1952-53 przebywał w Japonii doskonaląc się w judo, wystawiał w Tokio. Od 1957 posługiwał się wyłącznie intensywnym kolorem niebieskim, od 1960 również złotym.

Tworzył reliefy z gąbek, zrealizował dekorację gmachu opery w Gelsenkirchen 1957-59. Był przeświadczony, że czysty kolor pozwala zachować płaszczyznowość obrazu i wyrazić treści kosmiczne oraz wypełnić swoistą misję poetycką malarza /tekst *Le Dépassent de la problématique de l'art*, 1959/. Wówczas rozwinął też teorię architektury powietrza i projektował fontannę z ognia i wody. W 1959 uczestniczył w Biennale Młodych w Paryżu. W 1958-60 zrealizował serię »Antropometrii«, w której publicznie odciskał na płótnie ciała modelek pokryte farbą, chcąc uniknąć konwencjonalnych technik malarskich. Dalsze działania Kleina prowadziły do sztuki kinetycznej – »Kosmogonie« i »Reliefy planetarne«. Współpracował z Tinguelym, w 1960 z grupą *Nouveaux Réalistes*; wystawiał z jej uczestnikami w Mediolanie. Należał do grupy »Zero«. W 1961 zaczął nadpalać »monochromy«. W ostatnim okresie sporządził odlewy nagich postaci, m. in. Armana, które pokrywał farbą i umieszczał na złotym tle. Dla poślubionej w 1962 Rotraut Uecker skomponował »Symfonię monotonną nr 2«. Po przedwczesnej śmierci Kleina jego twórczość, będąca głęboką propozycją utożsamienia sztuki z życiem, znalazła licznych entuzjastów.

Pierre Restany, *Yves Klein*. Paris 1982
Yves Klein. Centre Georges Pompidou, Paris 1983

J.Ł.

**Piotr Kowalski**

ur. Lwów, 1927

W latach 1946-47 podróżował po Europie i Ameryce Płd., następnie studiował architekturę i nauki ścisłe w MIT w Stanach Zjednoczonych. Pracował jako architekt w Nowym Jorku. Od 1953 mieszka w Paryżu. Pierwszy raz wystawiał w 1958. W 1957 razem z Takisem sprzedawał w magazynie FNAC w Paryżu przedmioty powielane. Tak jak Takis, Schöffer, Morellet, jest artystą łączącym przestrzeń, światło, ruch, wykorzystującym osiągnięcia nauk ścisłych i technologii. Autor rzeźb za światła neonowego obiegającego przestrzeń, wielkich pływających kul odbijających otoczenie, realizowanych w latach 1967-73, wieży światła dla teatru Vilara w Vitry-sur-Seine, 1972-73, conceptualno-utopijnych projektów, dotyczących astronomii. W 1968 uczestniczył w XXXIV Biennale w Wenecji, w 1972 w Documenta 5 w Kassel. Skonstruowany dzięki współpracy MIT utopijny przyrząd do cofania czasu, *Time*

Machine, demonstrował w MNAM w Paryżu w 1981. Dzieło jego, mające cechy rzadkie w sztuce francuskiej – perfekcjonizm technologiczny i zarazem poczucie humoru – stanowi komentarz do współczesnego postępu, nie pozbawiony krytycyzmu.

Piotr Kowalski. *Time Machine + Projets*. Centre Georges Pompidou, Paris 1981

J.Ł.

František Kupka

Opočno /Czechosłowacja/, 1871 – Puteaux, 1957

Studia w 1887-93 odbywał w Pradze i Wiedniu. W Paryżu przebywał od 1895, mieszkał na Montmarcie, początkowo zajmował się ilustrowaniem m. in. anarchistycznych czasopism, np. *Cocorico*. Do ok. 1910 dokonała się stopniowa ewolucja malarstwa Kupki od secesji, symbolizmu, neom impresjonizmu, do kubizmu. Był on uczestnikiem spotkań, w których brał udział Villon, Gleizes, Metzinger, Picabia, w Puteaux. Wystawiał razem z *Section d'Or*, 1912. Interesował się fizyką, biologią – pracował w laboratorium na Sorbonie. W czasie wojny był ochotnikiem – ranny nad Sommą. Łączyła go frontowa przyjaźń z Cendrarsem. Pod wpływem kubizmu zaczął tworzyć obrazy bezprzedmiotowe, zaliczany był do orfistów. Jego monumentalne kompozycje o świetlistych barwach przepojone są swoistym mistycyzmem. W 1919 został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, prowadząc jej »filie« w Paryżu. Pierwsza wystawa indywidualna odbyła się w Galerii Povolozky w Paryżu, 1921. W 1931 był członkiem *Abstraction-Création*. Ilustrował wielokrotnie tomy dawnej i współczesnej poezji.

František Kupka. 1871-1957, Narodní Galerie, Praha 1968

J.Ł.

Roger de La Fresnaye

Mans 1885 – Grasse, 1925

Studiował w Paryżu w Académie Julian, École des Beaux-Arts, Académie Ranson. Pod wpływem Maurice'a Denisa i Serusiera przyswoił sobie elementy nabizmu, zaś od Cézanne'a przejął zwartą konstrukcję formy. Zbliżył się do kubistów, uczestniczył 1912 w wystawie *Section d'Or*. Nie przyjmując doktryny kubizmu, poszukiwał nowych sposobów stylizacji; uproszczona, spokojna, klasycyzująca forma jego obrazów wzbogacona jest kolorem. W 1914 miał pierwszą wystawę indywidualną w Paryżu. Ilustrował książki poetyckie. W ostatnim okresie życia, ciężko chory, tworzył głównie gwasze i rysunki.

Les Réalismes 1919-1939. Centre Georges Pompidou, Paris 1981

J.Ł.

Valéry Larbaud

Vichy, 1881 – 1957

Poeta, powieściopisarz i eseista. Pochodzący z zamożnej rodziny mieszczańskiej i odziedziczywszy za młodu spory majątek, mógł po ukończeniu studiów /lingwistycznych/ poświęcić się swoim ulubionym zajęciom: literaturze i podróżom. W 1908 ogłosił *Poèmes par un riche amateur*, które w 1923 ukazały się pod znanym tytułem *Poésies de A.O. Barnabooth*; Larbaud występuje tu jako fikcyjny miliardier amerykański, którego wiersze i pamiętnik jakoby ogłasza i któremu przypisał także swoje późniejsze utwory poetyckie. Równoległe z poezją zajmował się prozą i wydał kilka jej tomów, w tym najgłośniejszą swoją powieść /raczej obszerną nowelę »Fermina Marquez«, 1911 /tłum. K. Dzieduszycka, 1976/, a również *Amants, heureux amants*, 1929. W latach późniejszych zarzucił zarówno poezję jak prozę i zajął się eseistyką oraz przekładami, z jednej strony przyswajając literaturę francuskiej nieznanych pisarzy obcych, z drugiej prezentując ją za granicą. Tłumaczył z angielskiego i hiszpańskiego; jest współautorem i redaktorem francuskiej wersji »Ulissesa« Joyce'a, tłumaczem Conrada, Chestertona i in. Do najważniejszych pozycji w eseistyce Larbauda należy *Ce vice impuni: la lecture*, 1925 – 1941. Tak dzieła własne jak przekłady sprawiły, że Larbaud uchodzi za jednego z inspiratorów literatury dwudziestolecia. Poezje Larbauda tłumaczyli P. Hertz i A. Kosko.

J.G.

Henri Laurens

Paryż, 1885 – 1954

Od młodości pracował jako kamieniarz, uczył się jednocześnie rysunku. W latach 1904-10 mieszkał w *Bateau Lavoir* na Montmartrze. Bliskie formom naturalnym pierwsze prace Laurensa były zarazem archaizowane. Pod wpływem Braque'a Laurens zbliżył się od 1911 do kubizmu syntetycznego. Od ok. 1913 transponował kompozycję martwych natur kubistycznych na formę rzeźbiarską. W reliefach i rzeźbach, coraz bliższych abstrakcji, używał często nietradycyjnych tworzyw, stosował polichromię. Od 1913 wystawiał na Salonach Niezależnych. Ilustrował tomy wierszy Reverdy'ego, Dermée'ego, Céline Arnaud, 1919, projektował dekoracje do Baletów Rosyjskich, 1924. W 1925 oddalił się od kubizmu na rzecz formy zwartej, stylizowanej i lirycznej. W 1937 na Wystawie Światowej w pawilonie Le Corbusiera realizuje wielką, wiszącą konstrukcję z drewna, kartonu i metalu. Był autorem pomników na cmentarzu Montparnasse, dekoracji architektonicznych, rzeźb monumentalnych. W 1953 otrzymał Grand Prix na Biennale w São Paulo.

Henri Laurens. Le Cubisme. Constructions et papiers collés 1915-1919, Centre Georges Pompidou, Paris 1985

J.Ł.

Jean-Marie Le Clézio

ur. Nicea, 1940

Pisarz. Syn Anglika i Francuzki /rodzina ojca w XVIII wieku wyemigrowała z Bretanii na Mauritius/. Po uzyskaniu dyplomu w dziedzinie literatury pracował na uniwersytetach w Bristolu i w Londynie. W wieku lat dwudziestu trzech otrzymał nagrodę Renaudot za pierwszą powieść *Le procès-verbal*, 1963 /wyd. pol. »Protokół«, 1965/. W roku 1964 pisał pracę dyplomową o Henri Michaux. Służbę wojskową odbywał w Tajlandii w latach 1966-1967 jako funkcjonariusz programu współpracy. Podróżował do Panamy i Meksyku, gdzie przebywał wśród Indian. Wywarło to znaczny wpływ na jego twórczość. Wydał ponadto: *Le Déluge*, 1966, *Terra Amata*, 1967, *Le livre des fuites*, 1969, *La Guerre*, 1970, *Les Géants*, 1973, *Voyage de l'autre côté*, 1975, *Désert*, 1981, *Le chercheur d'or*, 1984.

J.S.

Le Corbusier /Jeanneret Charles-Edouard/ La Chaux de Fond /Szwajcaria/, 1887 – Cap Martin koło Nicei, 1965

Po studiach artystycznych w La Chaux de Fond odbywał praktykę architektoniczną u J. Hoffmanna w Wiedniu, Perreta w Paryżu, Behrensa w Berlinie, do 1910. Od 1917 osiadł w Paryżu. Wspólnie z Ozenfantem wydał *Après le Cubisme*, 1918 oraz pismo *L'Esprit Nouveau*, 1920, w którym wyłożone zostały przez nich zasady puryzmu. W 1922 założył pracownię architektoniczną w Paryżu. Na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 zrealizował z Ozenfantem pawilon *Esprit Nouveau*, będący wzorcem wyznawaną przez nich estetyki. W architekturze stosował konstrukcję żelbetonową kierując się logiką planu i zasadą ascetyzmu dekoracji. W myśl teorii Le Corbusiera dom mieszkalny miał być »maszyną do mieszkania«, a budowie w luźnej zabudowie łączyć się z przestrzenią przez otwarte przyziemia, dachy z tarasami, pasy okien, przy zasadzie wydzielenia strefy pracy, mieszkania i wypoczynku /*Ville radieuse*/. W 1943 opracował system Modulor, dotyczący relacji architektury do proporcji ciała człowieka. Ważniejsze projekty i realizacje: Plan Voisin /przebudowy Paryża/, 1925, Pałac Ligi Narodów w Genewie, 1927, willa Savoye w Poissy, 1929-30, gmach Centrosojuz w Moskwie, 1929-31, bloki mieszkalne – jednostki urbanistyczne – w Marsylii, 1946-52, kaplica pielgrzymkowa w Ronchamp 1950-55, projekt miasta Czandigarh w Indiach od 1950, klasztor *La Tourette* w Eveux koło Lyonu, 1960. Le Corbusier był autorem licznych prac teoretycznych, współorganizatorem międzynarodowej organizacji architektów CIAM, 1928, i autorem Karty ateńskiej, 1933, opublikowanej w 1942. Był także malarzem i twórcą rzeźb.

Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*. Warszawa 1982

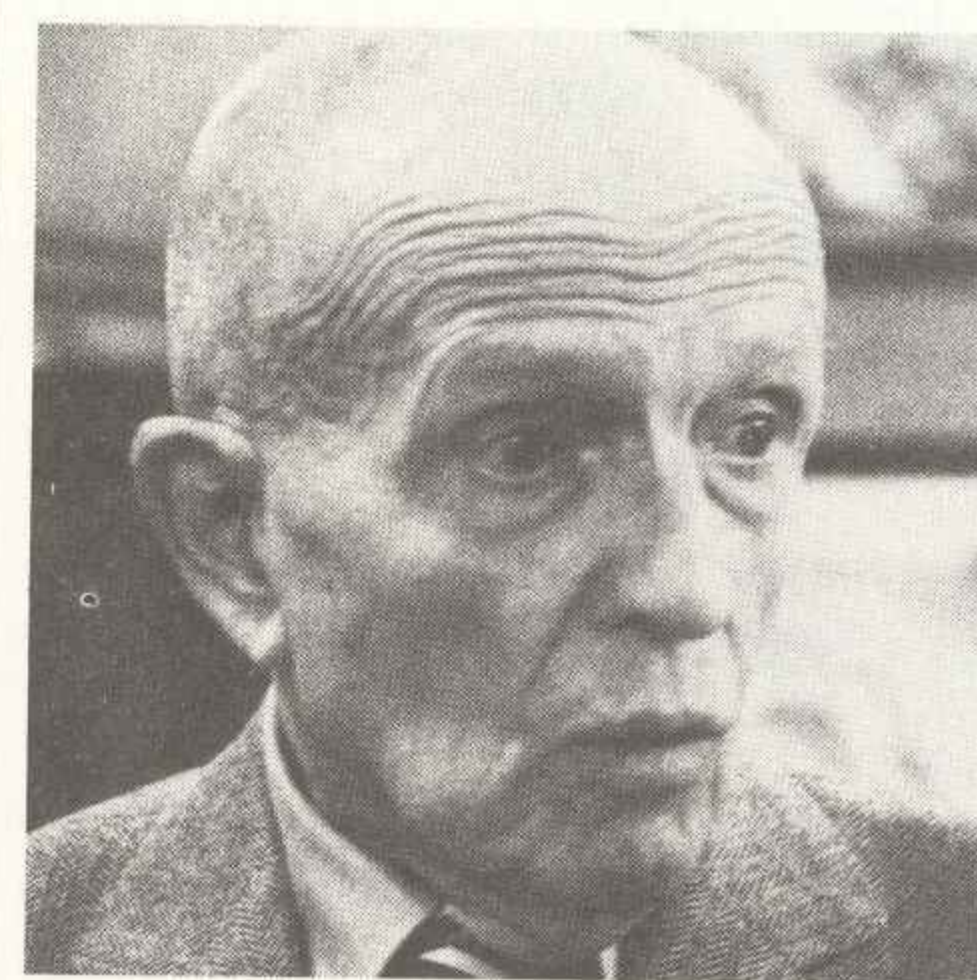
J.Ł.

Fernand Léger
Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955

Studiował w Académie Julian i École des Beaux-Arts w Paryżu. Od 1908 miał pracownię w *La Ruche*, był związany z Delaunayem, Chagallem, Soutinem, Archipenką, Jacobem, Apollinaire'm, Cendrarsem. Od 1910 uczestniczył w ruchu kubistycznym jako autor obrazów monochromatycznych wypełnionych formami cylindrycznymi. W 1912 wystawił prace z grupą *Section d'Or*. W czasie I wojny był na froncie pod Verdun. Od 1918 obrazy Légera były wyrazem fascynacji cywilizacją techniczną. W latach dwudziestych artysta przeżył epizod malarstwa abstrakcyjnego wywodzącego się z geometrii. W 1924 zrealizował film »Balet mechaniczny« i założył wraz z Ozenfantem *L'Académie Moderne*, ucieleśnienie o wielkim znaczeniu dla rozpowszechnienia sztuki awangardowej, która kształciła artystów z całej Europy /także z Polski/. W pawilonie *Esprit Nouveau* na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 Léger zrealizował pierwszą kompozycję monumentalną. W 1931 ofiarował obrazy do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W latach trzydziestych powrócił do figuracji i form organicznych, i pragnąc nadać sztuce uniwersalny charakter, dążył do form prostych i zrozumiałych; styl ten znać w realizacjach powstałych szczególnie w USA, 1940-45 i po 1948 w Paryżu. Realizował dekoracje ścienne, scenografię, projekty tkanin, ceramiczne płaskorzeźby polichromowane. W 1948 uczestniczył w Kongresie Intelektualistów we Wrocławiu. Był m. in. autorem książki »Funkcje malarstwa« /wyd. pol. 1970/. W Biot znajduje się Musée Léger z kolekcją jego prac.

Léger et l'esprit moderne. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 1982

J.Ł.



Michel Leiris
ur. Paryż, 1901

Etnolog i pisarz. Absolwent studiów klasycznych, w latach 1924-1925 zbliżony do surrealistów, współpracownik redagowanego przez Georges'a Bataille czasopisma *Documents*. Z wyprawy etnologicznej do Dakaru i Dżibuti przywiózł dziennik *L'Afrique Fantôme*, 1934. Odtąd łączy pracę etnografa z twórczością literacką. Współzałożyciel *Les Temps Modernes*. Debiutował jako poeta /*Simulacre*, 1925/. Wydał tomy wierszy: *Le Point Cardinal*, 1927, *Glossaire j'y serre mes*

gloses, 1940, *Haut Mal*, 1943, *Bagatelles Végétales*, 1956, *Vivantes cendres*, *innommées*, 1961, *Nuit sans nuit*, 1961, a także surrealistyczną »powieść« *Aurora*, 1928. Jest autorem książek eseistycznych *André Masson et son Univers*, 1947 i *Brisées*, 1966, jak również ważnych prac etnograficznych od *La langue secrète des Dogons de Sanga*, 1948 po *Afrique Noire: la création plastique*, 1967. Największą sławę przyniosła mu jednak »przygoda biograficzna« inspirowana psychoanalizą, traktowaną jednak nie od strony stricte teoretycznej, lecz jako swego rodzaju doświadczenie życiowe np. antidotum na psychozę samobójczą. *L'Age d'Homme*, 1939 /wyd. pol. »Wiek męski«, 1972/ w sposób niezwykle bezpośredni i szczery opisuje dzieciństwo i młodość autora widziane, podobnie jak u Freuda, od strony marzeń sennych, znajdujących ucieleśnienie w postaciach mitologicznych. Jest to więc swego rodzaju teatralizacja obsesji i fascynacji autora. Kontynuacją *L'Age d'homme* są *La Règle du Jeu*, *Biffures*, 1948, *Fourbis*, 1955, *Fibrilles*, 1966 i *Fréle Bruit*, 1976, gdzie do psychoanalizy dołącza gra słów, próba tworzenia własnej etymologii.

J.S.

Claude Lévi-Strauss
ur. Bruksela, 1908

Antropolog, etnolog, pisarz. W młodości fascynował się muzyką i geologią. Studiował prawo i filozofię. Naucał w szkołach średnich w Mont de Marsan i w Laon. W 1935 roku wyjechał do Brazylii, gdzie wykładał na uniwersytecie w São Paulo. W 1938 roku wziął udział w wyprawie etnograficznej, przemierzając Amazonię i Mato Grosso. W 1939 roku wrócił do Francji, gdzie został zmobilizowany. Wiosną 1941 roku nie bez trudności przedostał się z Francji do Stanów Zjednoczonych, gdzie otrzymał pracę w New School for Social Researches w Nowym Jorku, gdzie zetknął się z Romanem Jakobsonem, który wywarł wielki wpływ na jego koncepcję analizy strukturalnej. Do Francji wrócił w 1944 roku. W latach 1946-1947 był radcą kulturalnym w Nowym Jorku, a od 1947 roku wicedyrektorem Muzeum Człowieka w Paryżu, a od 1950 roku dyrektorem w École Pratique des Hautes Etudes. Pierwsza jego książka, *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, oparta na doświadczeniach z pobytu w Brazylii, ukazała się w 1948 roku. Następnie opublikował *Race et histoire*, 1952, *Tristes tropiques*, 1955 /»Smutek tropików«, 1960 i 1964/, dzieło tyleż etnograficzne co autobiograficzne, *Anthropologie structurale* /t. I 1958, t. II 1973/ /»Antropologia strukturalna«, 1970/, *Totémisme aujourd'hui*, 1962 /»Totemizm«, 1968/, *La pensée sauvage* /»Myśl nieoswojona«, 1969/ oraz pięciotomowy cykl *Les Mythologiques*, 1964-1971. Przez lat

dwadzieścia Lévi-Strauss kierował utworzoną specjalnie dla niego katedrą antropologii społecznej w Collège de France. Począwszy od *Tristes Tropiques* myśl Lévi-Straussa przenika do szerszej publiczności, czemu sprzyjają niepoślednie walory literackie jego dzieł i rozległość zainteresowań autora. W 1973 roku Claude Lévi-Strauss został członkiem Akademii Francuskiej.

J.S.

Jacques Lipchitz
Druskienniki, 1891 – Capri, 1973

Od 1909 studiował w École des Beaux-Arts, Académie Julian, Académie Colarossi w Paryżu. W 1913 wystawił na Salonie Jesiennym, utrzymywał kontakt z Picassem, Modiglianem, Soutinem, od 1916 przyjaźnił się z Grisem. Tworzył rzeźby kubistyczne o masywnej, statycznej bryle. W 1925 osiedlił się w Boulogne-sur-Seine, gdzie Le Corbusier zaprojektował dla niego dom. Ok. 1925 w rzeźbach Lipchitza pojawiły się dynamiczne formy wskazujące na oddziaływanie surrealizmu, w późniejszym okresie dominowały ekspresyjne formy organiczne. W 1930 artysta miał pierwszą wystawę retrospektywną w Paryżu, zaś w 1935 w USA. Jego rzeźbę »Prometeusz« z Wystawy Światowej w 1937 zrealizowano w Rio de Janeiro w latach 1942-44. Od 1941 pracował w USA, gdzie tworzył rzeźby o pełnych formach organicznych. W 1955 miał wielką retrospektywę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku.

A. M. Hammacher, *Lipchitz*. Köln 1961
Lipchitz, Oeuvres. Centre Georges Pompidou, Paris 1978

J.Ł.

Alberto Magnelli
Florencja, 1888 – Meudon, 1971

Samouk. Pierwszy raz wystawił w 1911 w Wenecji. W Paryżu w 1914 zetknął się z kręgiem artystów Apollinaire'a. Po krótkim epizodzie malarstwa abstrakcyjnego w 1915, tworzył obrazy przedstawiające. Po wielu podróżach po Europie osiedlił się w Paryżu w 1931, gdzie w 1934 miał pierwszą wystawę indywidualną w Galerie Pierre. Odtąd malował obrazy abstrakcyjne złożone z płaskich form o intensywnym kolorze. W 1939 uczestniczył w I Salonie *Réalités nouvelles*. Autorem wstępu do katalogu jego wielkiej wystawy indywidualnej w Galerie Drouin w 1947 był Arp. W 1955 Magnelli otrzymał Grand Prix na Biennale w São Paulo.

Alberto Magnelli. MNAM, Paris 1986

J.Ł.

René Magritte
Lessines /Belgia/, 1898 – Bruksela, 1967

Studia odbywał w Académie des Beaux-Arts w Brukseli. Po epizodzie kubistycznym i uleganiu wpływom dadaizmu i Chirico od 1925 Magritte był związany z surrealizmem, z którym zetknął się za pośrednictwem surrealistów belgijskich. W latach 1927-30 mieszkał w Paryżu, pozostając w kręgu paryskich i belgijskich uczestników ruchu. W 1929 opublikował tekst w *La Révolution surréaliste*. Wykształcił własną wizję surrealizmu, daleką od koncepcji automatyzmu Bretona. W malarstwie jego dominuje efekt wyobcowania znanych przedmiotów i poddania ich metamorfozom, co nadaje im zagadkowy sens. W 1935 Eluard opublikował poemat *René Magritte*. W 1938 uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu. Sam w 1945 zorganizował w Galerie des Editions *La Boétie* w Brukseli wystawę »Surrealizm« pierwszą po wojnie wspólną manifestacją ruchu. W 1954 odbyła się pierwsza retrospektywa Magritte'a w Palais des Beaux-Arts w Brukseli.

A. M. Hammacher, *René Magritte*, Paris 1974
René Magritte. Centre Georges Pompidou, Paris 1983

J.Ł.

André Malraux
Paryż, 1901 – Verrières le Buisson, 1976

Powieściopisarz, autor pism o sztuce. Studiował w Paryżu języki wschodnie i archeologię. W 1923 uczestniczył w wyprawie archeologicznej do Kambodży, 1925 – 1926 był w Chinach zaangażowany w ruch rewolucyjny, w Sajgonie wydawał gazetę *L'Indochine enchaînée* zwalczającą porządku kolonialne; po dojściu Hitlera do władzy należał we Francji do najaktywniejszych przeciwników niemieckiego totalitaryzmu; w 1936 dowodził w Hiszpanii stworzoną przez siebie republikańską eskadrą cudzoziemską; w 1940, po upadku Francji, uciekł z obozu

jenieckiego, znalazł się w Ruchu Oporu i w 1943 został dowódcą partyzanckiej brygady Alsace-Lorraine jako legendarny pułkownik Berger; w 1945 minister Informacji w rządzie de Gaulle'a, po powrocie generała do władzy w 1958 minister Kultury.

Dzieło powieściowe Malraux, którego zasięg oddziaływania w dwudziestolecu międzywojennym był olbrzymi, jest nierozdzielnie związane z jego życiem człowieka czynu; kolejne powieści to etapy tego życia, gdzie przygoda indywidualna, naznaczona tragizmem kondycji ludzkiej i kondycji historycznej, łączy się z doświadczeniem epoki: po pobycie w Azji »Zdobycy«, 1928 /wyd. pol. 1936/, »Droga królewska«, 1930 /tłum. G. Karski, 1938, 1962/, »Dola człowieka«, 1933 /tłum. A. Ważyk, 1935, 1957/; w odpowiedzi na hitleryzm »Czasy pogardy«, 1935 /wyd. pol. 1936/; »Nadzieja«, 1937 /wyd. pol. 1939/, odnosi się do wojny domowej w Hiszpanii; *Les Noyers d'Altenburg*, 1943, do okupacji we Francji.

Po wojnie Malraux porzuca powieść i zajmuje się głównie sztuką; oryginalność i odkrywcość myśli, złączone z pasją towarzyszącą pisarzowi we wszystkim, przynoszą mu sukces światowy w tej teoretycznej dziedzinie, gdzie do głównych jego dzieł należą: *Les Voix du Silence*, 1951, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 t., 1952 – 1954, »Przemiana bogów«, 3 t., 1957 /tłum. E. Bąkowska, J. Guze, J. Lisowski, 1985/.

J.G.



Man Ray /Emanuel Rudnitzky/
Filadelfia, 1890 – Paryż, 1979

Od 1908 wykonując różne zawody równocześnie uczył się w National Academy of Design i Ferrer School w Nowym Jorku. Od 1911 był w stałym kontakcie z Alfredem Stieglitzem i jego *Gallery 291*, ogromną rolę wywiera na nim wystawa sztuki nowoczesnej *Armory Show* (1913). W 1915 miał pierwszą wystawę indywidualną malarstwa, poznał Picabie i Duchamp'a, współpracował przy wydawaniu pism dadaistycznych, *The Blind Man*, *Rongwrong* i *New York Dada*. W 1921 przybył do Paryża, malował i jednocześnie fotografował – wykonywał m. in. fotografie mody. W 1922 odkrył fotografię bez użycia kamery – »rayogramy«, publikowane w albumie *Champs délicieux* (1922), oraz solaryzacje; realizował filmy eksperymentalne (*Retour à la Raison*, 1923, *Emak Bakia*, 1926, *L'étoile de mer*, 1928, *Les mystères du château de Dé*, 1929). Fotografie Man Raya cechował zmysł

poetycki i swoboda wyobraźni; cechy te przejawiały się w innych dyscyplinach przez niego uprawianych. Należał on do środowiska dadaistów i surrealistów, jego twórczość miała charakter multidyscyplinarnej.

Arturo Schwarz, *Man Ray*, London 1977
Man Ray photographe. Centre Gorges Pompidou, Paris 1981

L.L.

Louis Marcoussis /Ludwik Markus/
Warszawa, 1883 – Cusset, 1941

Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1903 uczęszczał do Académie Julian w Paryżu. W latach 1904-10 zajmował się głównie karykaturą dla pism humorystycznych /*L'assiette au beurre*, *Le Rire* i in./ . Od 1905 wystawił na Salonach Niezależnych i Jesiennych. Początkowo ulegał wpływowi impresjonizmu. Od 1910 nawiązał kontakt z Apollinaire'm i związał się, z kubizmem. W 1912 i 1925 uczestniczył w pokazach *Section d'Or*. Stworzył własną odmianę kubizmu syntetycznego, nacechowaną nastrojowością i subtelnością kolorytu; malował także na szkle i wykonywał grafikę. Był ochotnikiem w czasie I wojny. W 1919 krótko przebywał w Polsce. W 1920 uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Genewie. Tzara był autorem wstępu do katalogu jego pierwszej wystawy indywidualnej w Galerie Pierre w 1925 w Paryżu oraz do teki akwafort *Planches du salut*, 1930. W 1931 Marcoussis ofiarował 3 obrazy do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Ilustrował liczne zbiory poezji, m. in. Tzary, 1927 i Apollinaire'a, 1934. Zmarł na wsi w warunkach tułaczki wojennej.

Jean Lafranchis, *Marcoussis, sa vie, son oeuvre, catalogue complet des peintures, fixes sur verre, acquarelles, dessins, gravures*. Paris 1961

Alicja Halicka, *Wczoraj*. Warszawa 1971

J.Ł.

André Masson

ur. Balagny-sur-Thérain, 1896

Od 1907 odbywał studia artystyczne w Brukseli, a w latach 1912-14 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Od 1923 przyjaźnił się z Artaudem, Limbourem, Miró, w 1924 przyłączył się do grupy surrealistów. Uczestniczył w seansach *cadavres exquis* i publikował dzieła w *La Révolution surréaliste*, uczestniczył też w wystawie surrealistów w Galerie Pierre w Paryżu w 1925. Tworzył wizje przesyczone okrucieństwem i erotyzmem i praktykował metodę automatycznego zapisu rysunkowego, następnie wprowadzał znaki symboliczne, wywodzące się ze starych legend i mitów. Projektował dekoracje i kostiumy dla baletów, m. in. do spektakli Jean-Louis Barrault, 1937. W 1938 uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu. W latach wojny przebywając w USA oddziaływał na amerykańskie środowisko artystyczne. Ilustrował wielokrotnie utwory literackie o orientacji wizyjnej, począwszy od markiza de Sade.

André Masson. Grand Palais, Paris 1977
J.Ł.

**Henri Matisse**

Cateau Cambrésis, 1869 – Nicea, 1954

Od 1891 studiował w Académie Julian, École des Beaux-Arts, Académie Carrière w Paryżu. W 1900 pracował nad dekoracjami Grand Palais na Wystawę Światową. Od 1901 wystawiał na Salonach Niezależnych i Jesiennym. Wyzwoliwszy się od stylizacji impresjonistycznej i pointylistycznej, upraszczając formę i intensyfikując kolor, stał się w 1905 twórcą i jednym z głównych reprezentantów fowizmu. Wystawiał w »sali dzikich« na Salonie Jesiennym 1905. W 1908 założył w Paryżu Académie Matisse, skupiającą wielu uczniów. Wielki zespół jego prac pozyskali kolekcjonerzy rosyjscy. W latach 1910-13 Matisse odbył podróże do Hiszpanii, Rosji i Maroka. W 1920 projektował dekoracje i kostiumy do Baletów Rosyjskich. Malarstwo jego ewoluowało ku coraz większej syntezie formy i harmonii oraz

dekoracyjności barw, natomiast jego dzieło rzeźbiarskie sięgało do wzorów sztuki archaicznej. Z ostatniego okresu życia Matisse'a pochodzą kompozycje z form wycinanych z barwnego papieru. Projektował też tkaniny, wykonywał malowidła ściennie: gmach Fundacji Barnesa w Merion, USA 1931, kaplica dominikanek w Vence, 1948-51. Wydawał też prac graficznych, a także ilustrował tomy poezji wielu autorów m. in. Baudelaire'a, 1944.

Pierre Schneider. *Matisse*, Paris 1985
J.Ł.

Roberto Matta /Echaurren Sebastian Roberto Matta/
ur. Santiago de Chile, 1911

Studiował architekturę w Santiago. W r. 1937 po kilkuletniej podróży po Europie zamieszkał w Paryżu, współpracował przy realizacji pawilonu Republiki Hiszpańskiej na Wystawie Światowej, 1937. Od 1938 uczestniczył w ruchu surrealistycznym, w organizowanych przez ten ruch wystawach, był jednak przez Bretona zeń usunięty w 1948. Mieszkał dłuższy czas w Rzymie, przebywał w 1963 na Kubie, był zwolennikiem Salvatora Allende. Jego twórczość, aluzyjna i dramatyczna, sugeruje istnienie głębokich przestrzeni wypełnionych nieokreślonym światłem i wypełnionych istotami na wpół biologicznymi, na wpół mechanicznymi, o pełnym niepewności trwaniu. Obrazy Matty, dużych rozmiarów /z których jeden ofiarował do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi w 1957/, realizują w oryginalny sposób ekspresyjną wersję surrealistycznego malarstwa. Artysta od 1938 uczestniczył w wielu pokazach zbiorowych i miał wiele pokazów indywidualnych; realizował także malarstwo monumentalne.

Matta. Centre Georges Pompidou, Paris 1985
J.Ł.



Maurice Merleau-Ponty
Rochefort, 1908 – Paryż, 1961

Filozof. Kształcił się w Paryżu, absolwent École Normale Supérieure. Podczas wojny brał udział w Ruchu Oporu. W 1948 roku mianowany profesorem na uniwersytecie w Lyonie. Jednocześnie wspólnie z Jean-Paul Sartre'em redaguje *Les Temps Modernes*. W latach 1949-1952 kieruje katedrą psychologii dziecka i pedagogiki na Sorbonie, od 1952 roku w Collège de France. Publikacja *Les Aventures de la dialectique*, 1955, doprowadza do zerwania z Sartre'em i grupą *Les Temps Modernes*. Merleau-Ponty zmarł nagle, w pełni sił twórczych, kiedy jego dziełom zaczynał towarzyszyć narastający rozgłos. Za jego życia ukazały się: *La structure du comportement*, 1942, *La Phénoménologie de la perception*, 1945, *Humanisme et terreur*, 1947, *Signes*, 1960, do których dodać należy opublikowane pośmiertnie przez Claude'a Leforta *L'Oeil et l'esprit*, 1964, *Le Visible et l'invisible*, 1964 i *La prose du monde*, 1969 /wyd. pol. »Proza świata, eseje o mowie«, 1976; zawiera ponadto inne teksty/. Mistrzem Merleau-Ponty'ego był Husserl, który w swych ostatnich pismach określił percepcję jako absolutny »grunt« wszelkiej nauki i myśli. Merleau-Ponty bardziej niż Heidegger i Sartre rozwijał ten aspekt myśli Husserla, wzbogacając ją o osiągnięcia współczesnej psychologii i nadając jej bardziej konkretny charakter. Merleau-Ponty »opisał« w ten sposób świadomość ciała, rzeczy, przestrzeni i czasu, jak również świadomość języka i świadomość innych. W tym sensie oddalił się zarówno od formalizmu Kanta, jak i sartrowskiego egzystencjalizmu, zbliżył natomiast do myśli Paula Ricoeur. Jego filozofia świadomości prowadzi do dialogu i syntezy nauk humanistycznych.

J.S.

Jean Metzinger

Nantes, 1883 – 1956

Studiował w Paryżu. Początkowo ulegał wpływom neoimpresjonizmu i fowizmu, natomiast ok. 1908 związał się z kubizmem. Należał w 1912 do grupy *Section d'Or*. Wraz z Gleizes'em napisał w 1912 pracę *Du Cubisme*, starając się w niej skodyfikować zasady malarstwa kubistycznego oraz ustalić prawa rządzące kolorem i formą. W obrazach prezentował formę, przedmiotów w sposób charakterystyczny dla kubizmu analitycznego. Od 1918 wystawiał regularnie w *Effort moderne*. W późniejszym okresie twórczości zbliżył się do realizmu, zachowując kubizującą manierę stylizacyjną. *Metzinger*. *Catalogue de l'Exposition*, École des Beaux-Arts, Nantes 1985
J.Ł.

Henri Michaux

Namur, 1899 – Paryż, 1984

Poeta, pochodzenia belgijskiego, po studiach w Brukseli zamieszkał w Paryżu, 1924. Odbył długie podróże do Ameryki Południowej i na Daleki Wschód. Prócz poezji /wierszem i prozą/ zajmował się także rysunkiem i malarstwem. Żył na uboczu, nigdy nie należał do żadnego ruchu czy grupy, nie uważał się za »literata« czy za »artystę«, mimo że całe życie poświęcił wyłącznie twórczości. Szukano związków Michaux z surrealistami, z Lautréamontem i jego Maldororem, ale choć można się ich dopatrzeć, nie podobna zamknąć dzieła tego poety w formule surrealistycznej czy jakiegokolwiek innej. Stworzony przez niego świat jest »krainą Michaux«; włada nim »realność fantastyczna«; rzeczywistość łączy się tu w najszczególniejszy sposób z fantasmagorią, widziane z imaginacyjnym, magicznym z codziennym: »Piszę po to, żeby to, co było prawdziwe, nie było nadal prawdziwe. Więzienie raz ukazane przestaje być więzieniem«.

Pozostawił dzieło nie tylko wielkiej ważności, ale i ilościowo bogate; od swoich początków doceniane przez poetów /Breton, Supervielle/, stało się później przedmiotem badań wybitnych teoretyków /Bachelard/. Wśród zbiorów jego poezji, zawsze o znaczących tytułach, wymienia się najczęściej: *Qui je fus*, 1927, *Ecuador*, 1929, *Mes Propriétés*, 1929, *Un certain Plume*, 1930, *La nuit remue*, 1935, *Voyage en Grande Carabagne*, 1936, *Epreuves*, *Exorcismes*, 1945, *Face aux verroux*, 1954, *Misérable Miracle*, 1955, *L'Infini turbulent*, 1957, *Face à ce qui se dérobe*, 1976. Przekłady: »Niejaki Piórko« /tłum. J. Lisowski, 1963/, »Poezje« /wybór, tłum. J. Rogoziński, 1978/.

J.G.

**Joan Miró**

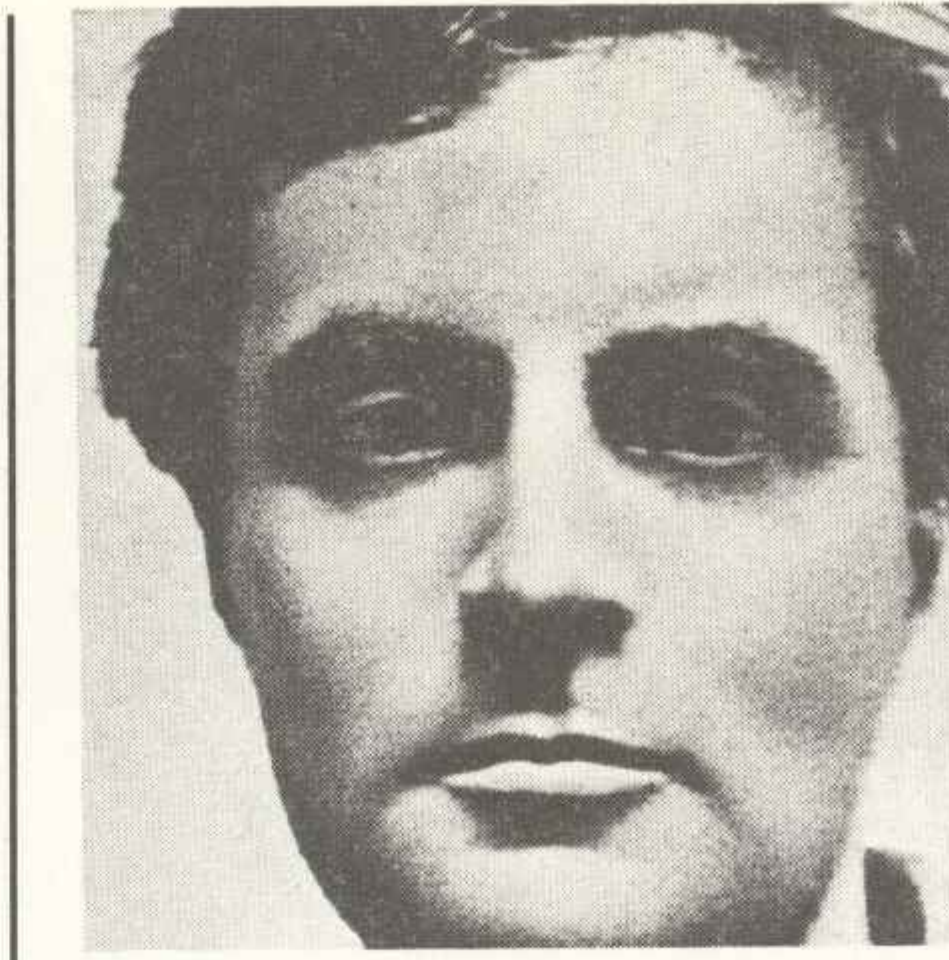
Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1984

Studia odbywał w Barcelonie, gdzie miał też swą pierwszą wystawę w 1918. Od 1919 do 1940 działał we Francji, okresowo przebywając w Hiszpanii. Od 1920 brał udział w manifestacjach dada, a następnie surrealistów. Łączyła go przyjaźń m. in. z Massonem, Tzarą, Artaudem. Miró zawsze zachowywał zmysł dadaistycznej zabawy. Odnosił sukces wystawą indywidualną w Galerie Pierre w 1925, prezentowany przez Péreta, uczestniczył w wystawie surrealistów w tej galerii. Twórczość malarska Miró łączy cechy surrealizmu i abstrakcji organicznej, zaś bogactwo wyobraźni, humor splatają się w niej z wyczuwaniem na kolor i syntezą formy. Miró zrealizował kompozycję ścienną w pawilonie republikańskiej Hiszpanii na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937. W okresie powojennym zrealizował wiele ceramicznych kompozycji monumentalnych. Był autorem ilustracji do tomów poezji surrealistów. Założył w 1970 Fundację Miró w Barcelonie. Miał wielką retrospektywę w MNAM w Paryżu w 1962.

M. Tapié, *Joan Miró*. Paris 1970

M. Chilo, *Miró, l'artiste et l'oeuvre*. Paris 1972

J.Ł.

**Amadeo Modigliani**

Livorno, 1884 – Paryż, 1920

Uczył się malarstwa z przerwami w Livorno, Florencji i Wenecji. Od 1906 mieszkał na Montmartrze w Paryżu. Uczestniczył w Salonie Jesiennym, 1906. Niepowodzenia sprawiły, że szukał zapomnienia w alkoholu i narkotykach. Pod wpływem Brancusiego w latach 1909-10 zajmował się rzeźbą, tworząc archaizowane, uproszczone popiersia kobiece nawiązujące do sztuki murzyńskiej. Od 1913 mieszkał na Montparnasse, poznał Soutina, Kislinga, Salmona. Malował głównie portrety i akty o wydłużonych proporcjach ciała, w delikatnym kolorystyce, miał styl liryczny i ekspresyjny. Od 1915 mieszkał w *Bateau Lavoisier*. W 1916 Léopold Zborowski, ceniąc wysoko jego sztukę, starał się zapewnić mu karierę artystyczną. W 1919 Modigliani osiągnął sukces w Londynie i na Salonie Jesiennym w Paryżu. Umarł na gruźlicę; jego dorobek w późniejszych latach zyskał wielką popularność.

Alfred Werner, *Amadeo Modigliani*. Paris 1968

J.Ł.

Jacques Monory

ur. Paryż, 1934

Studiował w École Technique d'Arts Appliqués w Paryżu. Wystawiał po raz pierwszy w 1955 w Galerie Kleber w Paryżu. Jego twórczość wpisuje się w krąg utworzony przez Raysse'a, Jacqueta, Boltanskiego, Veličkoviča, Klasena. Sceny z życia codziennego, z wojny wietnamskiej, ulice Nowego Jorku, Paryża, Hawany, kobiety, zwierzęta, wizje zbrodni maluje zawsze w niebieskiej poświacie, sugerującej szarość fotografii. Dysonans pomiędzy pozornym dokumentalizmem wyglądu wnętrza i postaci a przetworzeniem ich, powiększeniem, przemieszczeniem, kadrowaniem wywołuje w obrazach Monory'ego efekt obsesyjności, udręki, katastrofy. Jest on również autorem filmów eksperymentalnych m. in. *Ex*, 1968. Miał wiele wystaw indywidualnych, na których prezentował cykle obrazów: »Aksamitna dżungla«, 1971; *Hommage à C. D. Friedrich*, 1977; »Niebo, obłoki i galaktyki«, 1981. W 1973-74 uczestniczył w wystawie *Hyperréalistes américains, réalistes européens* w Hanowerze, Paryżu, Monachium, Rotterdamie.

Monory. CNAC, Paris 1974

J.Ł.

François Morellet
ur. Cholet, 1926

Od 1950 uprawiał twórczość w stylu abstrakcji geometrycznej. Od 1952 realizował obrazy systemowe z elementem aleatoryzmu, o jednolitej strukturze, linii i nakładających się rastrach malowanych lub z prętów, podjął też studia nad relacją zachodzącą między dwoma kolorami. W latach 1960-68 był współzałożycielem i członkiem *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. Brał udział w wielu wystawach międzynarodowych, m. in. »Nowe tendencje« w Zagrzebiu od 1961, *Arte Programmata* w Mediolanie, Wenecji, Rzymie, w pokazie *The Responsive Eye* w Nowym Jorku, 1965. Wielokrotnie był autorem *environnements* ze światła neonowego, falowo wprawianego w ruch, ze strumieni światła kolorowego, programowanego przez widzów, poddawane elektronicznej animacji poetyckiej i aleatorycznej. Od 1973 tworzy obrazy »zdestabilizowane«, o nieregularnie umieszczonym środku ciężkości itp. Dąży do syntezy dyscyplin sztuki, obejmującej różne dziedziny aż po architekturę i urbanistykę, wykorzystującej rachunek prawdopodobieństwa, teorię informacji, cybernetykę. Był autorem aranżacji świetlnej francuskiego pawilonu na *Expo, Osaka 70* i innych realizacji monumentalnych. W 1973 odbyła się monograficzna wystawa Morelleta w Muzeum Sztuki w Łodzi. Miał wiele wystaw indywidualnych w USA, Holandii, RFN. Wielka wystawa indywidualna w Centre G. Pompidou w Paryżu, 1986.

François Morellet. Centre Georges Pompidou, Paris 1986

J.Ł.

Maurice Nadeau
ur. Paryż, 1911

Krytyk. Kształcił się w Reims. Początkowo zamierzał poświęcić się pracy w szkolnictwie. Krytyką i dziennikarstwem zajął się pod wpływem Pascala Pia, który zaangażował go do *Combat*.

W 1953 roku założył pismo *Les Lettres Nouvelles*, w którym wylansował m. in. Georges'a Pereca, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Malcolma Lowry. Pismem i związaną z nim serią wydawniczą kierował do 1977 roku, kiedy to założył własne wydawnictwo. W 1966 roku założył dwutygodnik *La Quinzaine Littéraire*, którego jest naczelnym redaktorem. Opublikował: *Histoire du surréalisme*; *Littérature présente*; *Histoire du roman*; *Gustave Flaubert, écrivain*.

J.S.

Bernard Noël
ur. Ste-Genève-sur-Argonne, 1930

Poeta, powieściopisarz i krytyk. Współpracownik *La Quinzaine Littéraire*. Opublikował między innymi: *Les Yeux chimères*, 1955, *Extraits du corps*, 1958, *La face de Silence*, 1967, *Une messe blanche*, 1970, *Le lieu des signes*, 1971, *L'été langue morte*, 1976, *Une étude de Pierre Dhainaut*, 1977, *Le double jeu du tu*, 1977, *U.R.S.S. aller retour*, 1980, *La chute des temps*, 1983, *Poèmes I*, 1983.

J.S.

Amédée Ozenfant
Saint-Quentin, 1886 – Cannes, 1966

Uczył się w zakresie architektury i rysunku. W 1915 założył pismo *L'Élan*, a w 1918 opublikował wraz z Le Corbusierem manifest puryzmu, *Après le Cubisme*. Malował głównie martwe natury wg zasad puryzmu, organizując zwartą kompozycję wg porządku niemal matematycznego. Dopatrywał się w konstrukcji maszyny symbolu współczesnej cywilizacji. W latach 1920-25 był wraz z Le Corbusierem współzałożycielem i redaktorem pisma *L'Esprit nouveau*, w 1925 wspólnie opublikowali oni tekst *La peinture moderne*. Z Légerem założył *Académie Moderne*. W 1930 był członkiem *Cercle et Carré*, zaś w 1931 ofiarował obraz Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W latach trzydziestych zajmował się dydaktyką w Paryżu i Londynie. W latach 1938-54 przebywał w USA. Sumą jego poglądów teoretycznych jest praca *Art*, 1928.

François Ducrois, *Amédée Ozenfant*. Dijon 1985

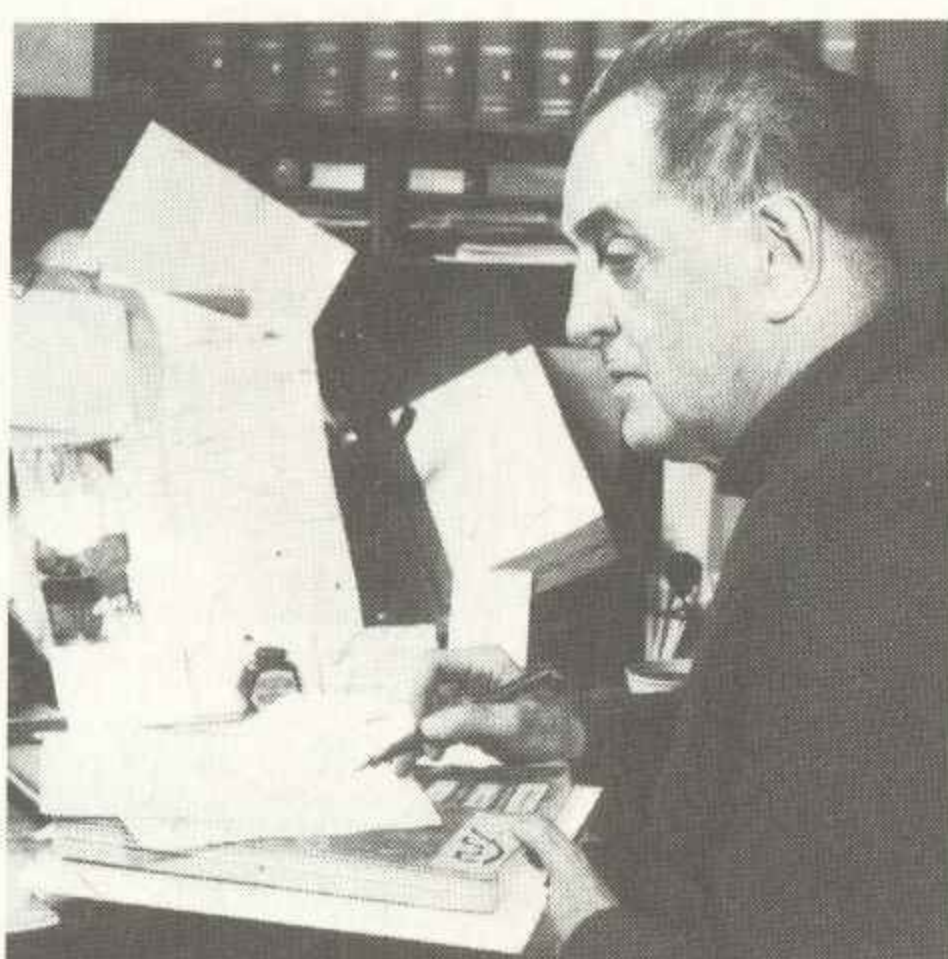
J.Ł.

Jules Pascin /Pincas Julius/
Vidin /Bulgaria/, 1885 – Paryż, 1930

Studiował w Wiedniu i Monachium. Od 1905 mieszkał w Paryżu, gdzie kontynuował naukę malarstwa. W latach 1914-20 przebywał w USA. Reprezentował tendencje bliskie ekspresjonizmu. Malował portrety, przesycone erotyzmem akty, także sceny biblijne. Sztukę jego, reprezentującą *École de Paris*, cechuje świetlisty koloryt, swobodny rysunek, nastrój melancholii. W 1923-24 odbył podróż do Algieru i Tunisu, zaś w 1927-28 do Nowego Jorku. Był autorem ilustracji, m. in. do wierszy Heinego i Salmona.

Gaston Diehl, *Pascin*. Paris 1968

J.Ł.



Paulhan Jean
Nîmes, 1884 – Neuilly-sur-Seine, 1968

Pisarz, krytyk sztuki. Studiował w Paryżu m.in. język chiński. Wysłany na Madagaskar jako nauczyciel łaciny, wykonywał tam wiele innych zawodów, był np. poszukiwaczem złota. Od 1910 roku nauczał języka malgaskiego w paryskiej École des Langues Orientales. Debiutował jako eseista w *Le Spectateur* w 1911 roku. Zmobilizowany w 1914 roku, ranny pod Saint-Mard. Od 1920 roku sekretarz, a od 1925 roku redaktor naczelny *Nouvelle Revue Française*. Współzałożyciel w 1941 roku podziemnego pisma literackiego *Les Lettres Françaises*, współtwórca *Les cahiers de la Pléiade* w latach 1946-1953 ukazało się 13 zeszytów. W 1963 roku wybrany do Akademii Francuskiej. Dzieła Paulhana zostały zebrane w pięciu tomach /ukazały się w latach 1966-1970/, spośród nich należy wymienić *Les Hain-Tenys Merinas*, 1913, *Le Guerrier appliqué*, 1917, *Le Pont Traversé*, 1921, *La Guérison sévère*, 1925, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, 1941, *Braque le patron*, 1946, *De la paille et du grain*, 1948, *Les Causes célèbres*, 1950, *L'Aveuglette*, 1952, *La Preuve par l'étymologie*, 1953, *L'art informel*, 1962. Był wielkim znawcą sztuki abstrakcyjnej o orientacji lirycznej lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

J.S.

Charles Péguy
Orlean, 1873 – bitwa nad Marną, 1914

Poeta i publicysta. Pochodził z biednej, chłopsko-rzemieślniczej rodziny zamieszkałej w Orleanie; studia odbył w Orleanie i w Paryżu. Początkowo opowiedział się za socjalizmem, pelen głębokiej wiary, że jego przyjsie odrodzi ludzkość, pozostawał w bliskich stosunkach z Jaurèssem i Leonem Blumem. Zmiana orientacji nastąpiła w 1905, kiedy to Péguy wraz z niemieckim zagrożeniem odkrył swoją francuską ojczyznę i jej chrześcijańskie tradycje. Odtąd pisarz katolicki i narodowy, dawał wyraz mistyce patriotycznej i mesjanistycznemu rozumieniu roli Francji w swoich pismach poetyckich, równolegle ogłaszając teksty polityczne, takie jak *Notre Patrie*, 1905, *Situations*, 1906-1907, *Un nouveau théologien*, 1911, i redagując założone przez siebie pismo *Cahiers de la Quinzaine*, 1900-1914.

Pierwszy jego utwór poetycki ogłoszony po konwersji /dosyć szczególnej, bo Péguy był raczej daleki od dogmatów, nieufny wobec kleru i właściwie nie praktykujący/ to *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, 1910, chrześcijańska wersja napisanej w okresie socjalistycznym *Jeanne d'Arc*, 1897: nie odrzucając dawnej walki o dobro na ziemi, dopełnia ją ideą zbawienia wiecznego. W następnych utworach, jak *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu*, 1911, *La Tapisserie de Notre-Dame*, 1913, *Eve*, 1913, uważanych za jedno ze szczytowych osiągnięć chrześcijańskiej poezji francuskiej, potwierdza swoją oryginalność, która polega na szczególnym sposobie odkrywania tego, co nadnaturalne, w samym sercu tego, co ziemskie i cielesne: »Od średniowiecza nikt z taką poufałością i taką wielkością nie łączył historii boskiej z historią codzienną i ludową.« W pierwszych dniach wojny Péguy, jakby w ostatecznym potwierdzeniu swego stosunku do ojczyzny, znalazł się na froncie. Zginął śmiercią bohaterską w bitwie nad Marną 5 września 1914.

»Poezje« Péguy'ego /wybór/ ukazały się w przekładzie B. Ostromeckiego, 1978.

J.G.

Georges Perec
Paryż, 1932 – 1982

Pisarz. Rodzice Pereca, żydowscy emigranci z Polski, zginęli w czasie wojny, ojciec w 1940, matka w 1943. On sam lata 1942-1945 spędził u krewnych w Vercors. Kształcił się pracując jako dokumentalista w CNRS. Od 1978 roku, po sukcesie powieści *La vie, mode d'emploi*, poświęcił się wyłącznie twórczości literackiej. Współpracował z *Les Lettres Nouvelles*, *La Quinzaine Littéraire*, *Cause commune*. Wydał m.in.: *Les Choses* /1965, nagroda Renaudot/ /wyd. pol. »Rzeczy«, 1967/, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, 1966, *Alphabets* /wiersze, 1976/, *Je me souviens* /wspomnienia, 1978/, *Un cabinet d'amateur*, 1979, *Mots croisés*, 1979, *La Coture et autres poèmes* /wiersze, 1980/, *Théâtre I*, 1981.

J.S.



Benjamin Péret
Rézé, 1899 – Paryż, 1959

Pisarz. Redaktor pierwszych numerów *La Révolution surréaliste*. Jako jedyny spośród promotorów surrealizmu pozostał całe życie wierny duchowi tego ruchu, co spowodowało, że stał się w pewnym sensie »poetą przeklętym«. Na wymagania życia społecznego odpowiadał zawsze sarkazmem i obelgami. Ceną jego nonkonformizmu było życie ciężkie i trudne, wegetacja na marginesie społeczeństwa. Mimo to stworzył dzieło pełne humoru, werwy i inwencji. Opublikował: *Le Passager de transatlantique*, 1921, *Le grand jeu*, 1928, *De derrière les fagots*, 1934, *Feu central*, 1952, *Au 125 du boulevard Saint-Germain, Il était une boulangère, Et les seins mouraient, Le Déshonneur des poètes*, 1945, *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, 1953. Opracował antologię: *Anthologie de l'humour sublime*, 1958 i *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, 1960.

J.S.

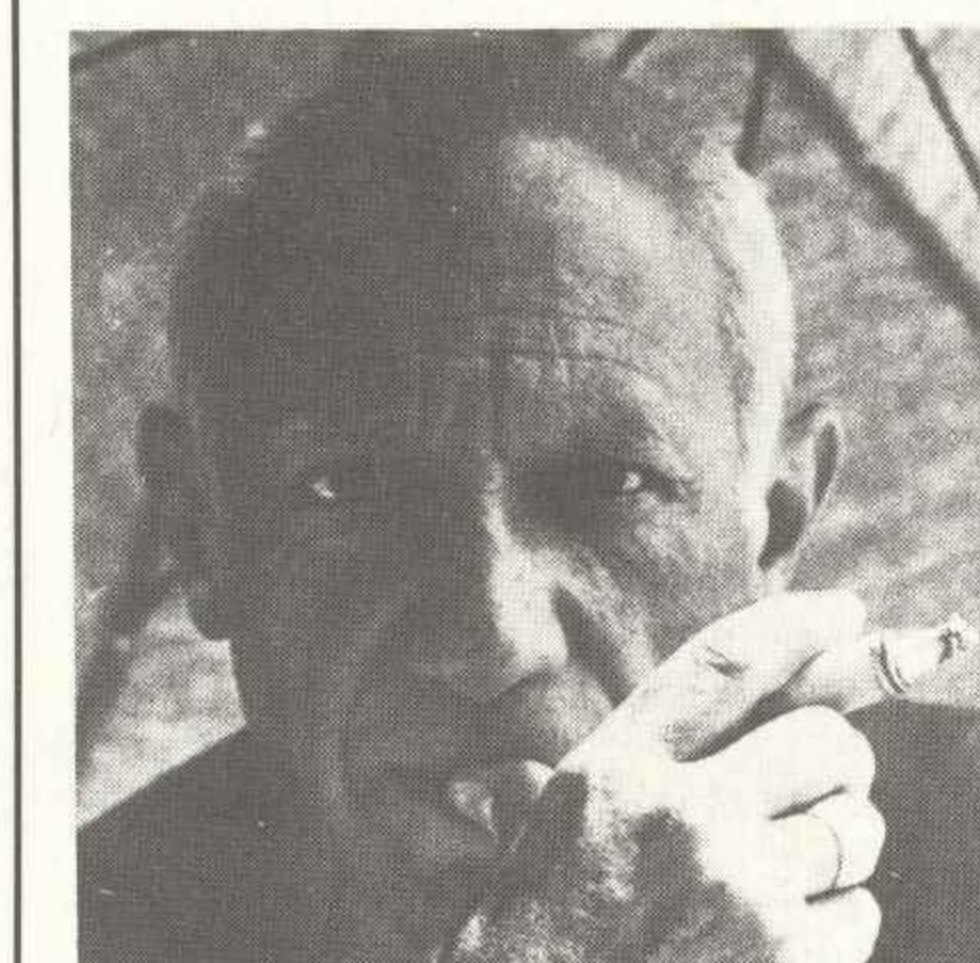
Francis Picabia
Paryż, 1879 – 1953

Studiował w École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs. W latach 1903-1908 malował pod wpływem impresjonizmu, potem związał się z kubizmem, w 1911 uczestniczył w spotkaniach w Puteaux. Wielkie znaczenie dlań miał wieloletni kontakt z Marcelem Duchampem. Brał udział w 1912 w wystawie *Section d'Or*. W 1915 w Nowym Jorku założył z Duchampem pismo *291* o dadaistycznych właściwościach, 1916-17 w Barcelonie wydawał podobne wyzywające pismo *391*. W latach 1918-21 był zaangażowany w ruch dada w Zurychu i Paryżu. Tworzył w tym czasie wyobrażenia absurdalnych mechanizmów, ironizował na temat wszystkiego, co było traktowane poważnie. W latach dwudziestych Picabia był

związany z surrealizmem, z Bretonem. Był współautorem z Clairem filmu »Antrakt«, 1929, co potwierdziło jego pozycję jako artysty o niezrównanej wyobraźni. W 1925 zamieszkał na południu Francji i odtąd uprawiał malarstwo figuratywne o formach przenikających i nakładających się na siebie. Uczestniczył w wystawach surrealizmu w 1936 w Nowym Jorku i w 1947 w Galerie Maeght w Paryżu. Po 1945 ponownie tworzył kompozycje abstrakcyjne i surrealistyczne, które wystawiał m.in. w 1946 w Galerie Denise René w Paryżu. W 1949 miał wielką wystawę w Galerie Drouin prezentowaną przez Botta, Bretona, Cocteau, Desnosa. Autor *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* 1918.

M. Sanouillet. *Picabia*. Paris 1964
Francis Picabia. Exposition antologica. Ministerio de la Cultura, Madrid 1985

J.Ł.



Pablo Picasso /Pablo Ruiz Blasco/
Malaga, 1881 – Mougins, 1973

Od 1895-98 studiował w Barcelonie i Akademii San Fernando w Madrycie, działał wśród awangardy artystycznej Barcelony. W latach 1900-1902 odbywał podróże do Paryża, poznał Maxa Jacoba. Twórczość lat 1901-1904 znana jest jako okres błękitny, malował sceny o wymowie społecznej, także symboliczne. Od 1904 zamieszkał w *Bateau Lavoir* w Paryżu, poznał Apollinaire'a. Od 1905 nastąpiła faza poetyckich różowych obrazów. Od 1906 opracowywał nową koncepcję przestrzeni w obrazie, której właściwością jest geometryzacja formy, rozluźnienie struktury. W 1909 razem z Braque'm położył podwaliny estetyki kubizmu, analitycznego i hermetycznego do 1912, a następnie syntetycznego, uprawiał *collages* i formę pograniczną między rzeźbą i malarstwem. W 1917-24 był autorem scenografii do Baletów Rosyjskich, podróżował do Włoch, wówczas tworzył kompozycje figuralne o cechach klasycznych. W 1925 uczestniczył w I wystawie surrealistów w Galerie Pierre, malował wówczas ostro deformowane, ekspresyjne figury, by w początku lat trzydziestych malować dekoracyjne, o płaskiej plamie koloru postaci kobiet. Cykl »Minotauremachia« reprezentuje w dziele Picassa fascynację tradycją śródziemnomorską, zmysłowością i siłą. W 1937, w nawiązaniu do wojny domowej w Hiszpanii, powstała wstrząsająca »Guernica«, obraz demonstrowany w pawilonie Republiki Hiszpańskiej na

Wystawie Światowej w Paryżu. Picasso lata wojny spędził w Paryżu, malował ekspresyjne studia kobiet płaczących. W 1944 wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej. W 1948 uczestniczył we wrocławskim Kongresie Intelktualistów. W 1951 namalował »Masakrę na Korei«, a w 1952 kompozycje ściennie »Wojna« i »Pokój«. Od 1945 pracował w Vallauris na południu Francji, zajmował się m. in. ceramiką. Twórczość powojenna wyróżnia się bogactwem wątków, takich jak sceny w pracowni – malarz i modelka, reinterpretacje dzieł Delacroix, Velasqueza, Maneta, nacechowane erotyką i zmysłowością. Od 1905 uprawiał także rzeźbę – która jawi się jako dzieło wielkiej doniosłości – bardzo wiele rysował i wykonywał grafikę. Picasso jest najbardziej znanym artystą XX wieku. Otwarte w 1985 Muzeum Picassa w Paryżu demonstruje ważną część jego przebogatej spuścizny.

Kibbey, Ray Anne. *Picasso. A Comprehensive Bibliography*, Now York – London 1977
Zervos Christian. *Pablo Picasso (I.I-XXXIII)*, katalog dzieł od 1895 do 1972. Paris 1932-1978.

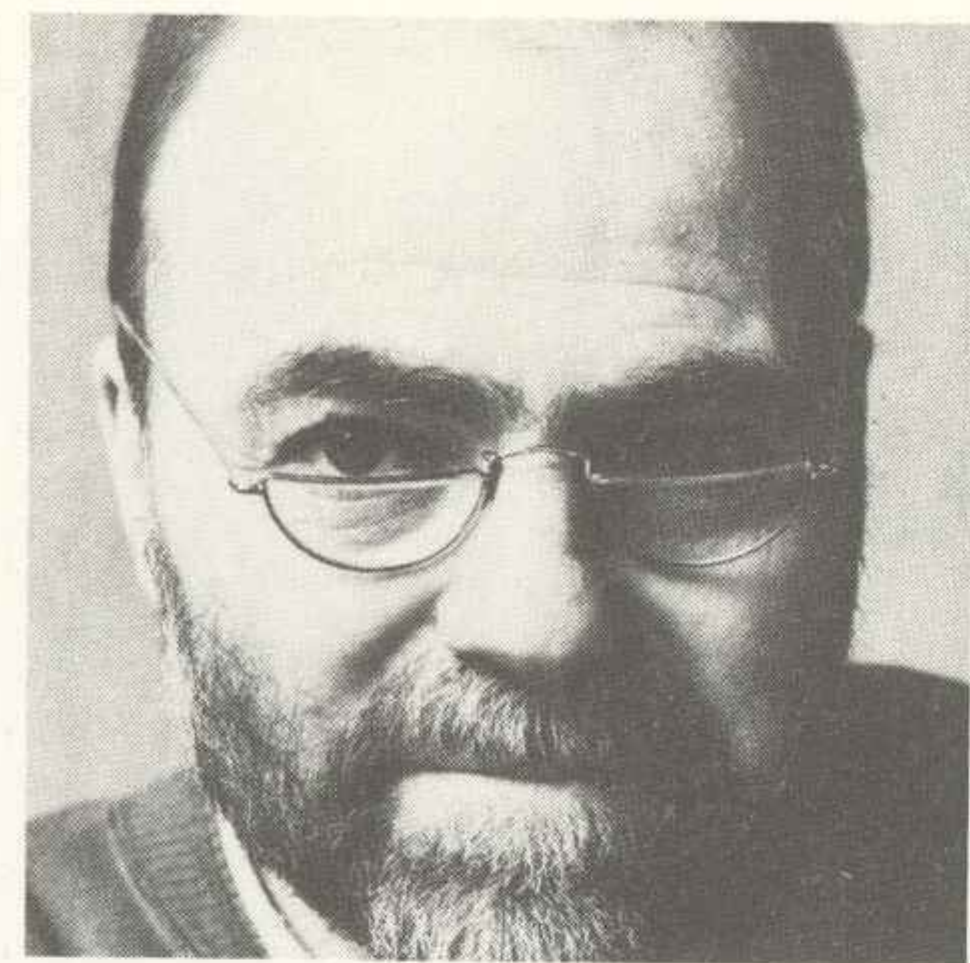
J.Ł.

Edouard Pignon

ur. Bully kolo Merle-les-Mines, 1905

Był górnikiem, od 1927 w Paryżu jako robotnik uczył się rysunku w École des Arts Appliqués. Od ok. 1938 poświęcił się wyłącznie malarstwu, jego pierwsze wystawy indywidualne prezentowali André Lhote, a następnie Gaston Diehl. Pignon był uczestnikiem Ruchu Oporu, wystawiał w latach wojny w Galerie de France. Ulegał wpływowi Picassa i ekspresjonizmu. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych tworzył cykle monumentalnych obrazów poświęconych górnikom, o stylizowanej linii, intensywnym kolorystyce. Obrazy dotyczące okropności wojny cechowały się formą na pograniczu ekspresyjnej abstrakcji. Pignon realizował również wiele monumentalnych dekoracji ceramicznych i malarskich o tematyce antywojennej. Od 1948 tworzył scenografię i kostiumy dla teatru Vilara, potem dla jego TNP. Od 1950 pracował u Picassa w Vallauris. W 1958 brał udział w Biennale w Wenecji. Wielka retrospektywa Pignona odbyła się w MNAM w Paryżu w 1965/66 i Grand Palais w 1986.

R.-J. Moulin, A. Calles, *Pignon*, Paris 1970
Edouard Pignon. Grand Palais, Paris 1986
J.Ł.



Marcelin Pleynet

ur. Lyon, 1933

Krytyk i poeta. Sekretarz redakcji *Tel Quel*. Wydał: *Provisoires amants des nègres*, 1962, *Paysage en deux suivi de Les Lignes de la prose*, 1963, *Comme*, 1963, *Lautréamont par lui-même*, 1967, *L'enseignement de la peinture*, 1971, ważne eseje o sztuce, przykładowe dla racjonalistycznego stanowiska krytyków *Tel Quel*; *Stanze*, *Incantation dite au bandeau d'or*, 1973, *Art et littérature*, 1977, *Incantation*. J.S.

Bernard Plossu

ur. Dalat /Wietnam/, 1945

Zaczął fotografować w 1960. Od 1965 wiele podróżuje, do Ameryki Południowej i Północnej, Indii, Ceylonu, Afryki. W 1974 wraz z Bernardem Naudin założył agencję *Marco Polo*. Jego fotografia mieści się w ukształtowanym po 1968 nurcie fotografii francuskiej określanym jako »kreacyjny«. L.L.

Francis Ponge

ur. Montpellier, 1899

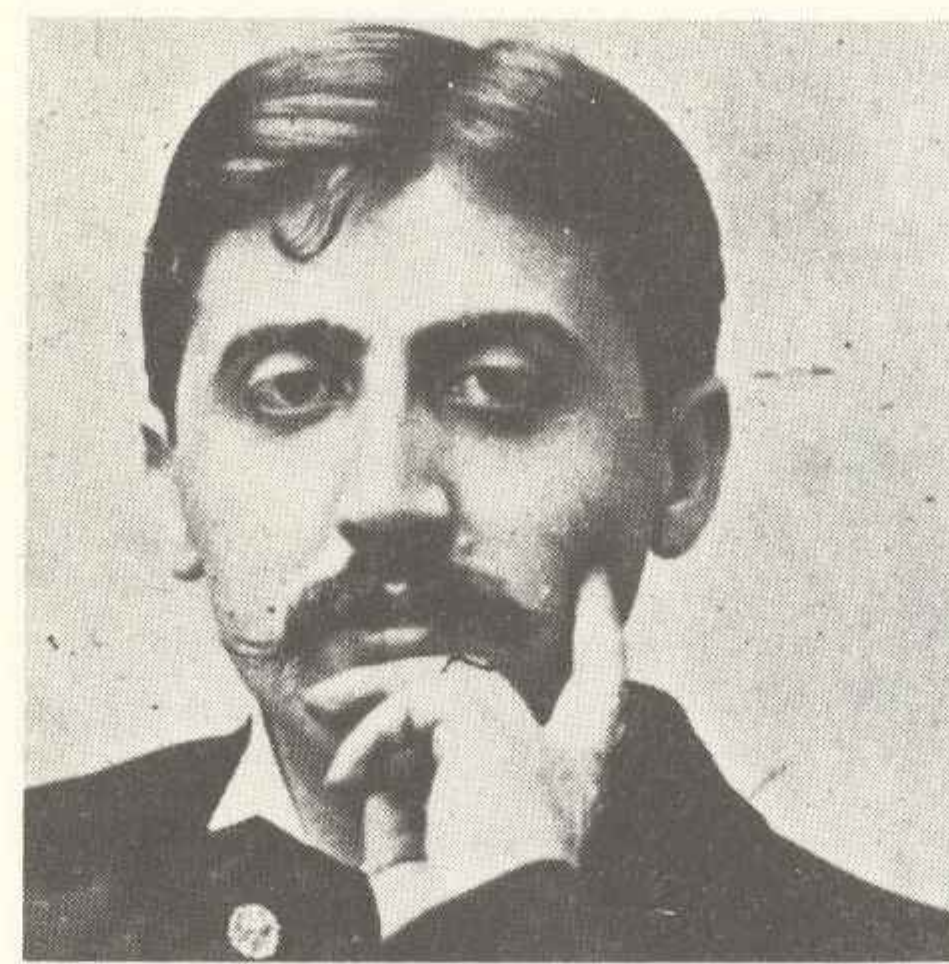
Poeta. Pochodzi z zamożnej protestanckiej rodziny mieszczańskiej z południa Francji, od której wcześniej się uniezależnił osiedlając się w Paryżu, gdzie niejednokrotnie z trudem przyszło mu zarabiać na życie. Nie mniejszy zmysł niezależności przejawiał się w jego postawie literackiej: unikał wszelkich grup, sekt, kapliczek, nie uznawał żadnych mód i intelektualnego przymusu. Oryginalność poezji Ponge'a, która osiągnęła pełnię w okresie powojennym, polega na nowym traktowaniu przedmiotu: według niego zadaniem poety jest oddać posłanie życia za pośrednictwem przedmiotu jedynie go opisując, niczym nie dopełniając i nie upatrując w nim żadnej tajemnicy czy »wyższych« znaczeń. Ta próba ścisłego opisu, stworzenia »poematu-rzeczy« – w czym Ponge odchodzi od wszelkiego poetyzowania i najpełniej stara się oddać kamień jako kamień, deszcz jako deszcz, jabłko jako jabłko – sprawiła, że jego poematy prozą nazwano martwymi naturami,

gdzie przedmioty żyją swoją własną i niezamąconą niczym egzystencją. Za najważniejsze zbiory poety, którego twórczość doczekała się poważnych omówień, a nawet uczonych rozpraw, prócz wczesnego *Douze Petits Ecrits*, 1926, uchodzą: *Le Parti pris des choses*, 1942, *La Seine*, 1961, *Le Grand Recueil*, 1961, *Nouveau Recueil*, 1967. Poezje Ponge'a ukazały się w tomie »Utworky wybrane« /tłum. J. Trznadel/, 1969. J.G.

Jacques Prévert

Neuilly-sur-Seine, 1900 – Ormonville la Petite, 1977

Poeta. Początkowo związany z surrealistami, zachował pewne formalne osiągnięcia kierunku w wierszach publikowanych przygodnie w dwudziestolecu międzywojennym i mało znanych; popularne stają się dopiero jego zbiory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych: »Słowa«, 1946 /wybór, tłum. E. Fiszer, 1973/, *Spectacle*, 1951, *La Pluie et le beau temps*, 1955. Prévert, daleki już teraz od surrealizmu, prezentuje się w nich jako poeta codzienności, przemawiający językiem potocznym lub wywodzącym się z potocznego, doskonale dostępny i w pełni zrozumiały w swoim liryzmie i humorze. Nie mniej popularności niż wiersze, często stanowiące teksty znanych piosenek, przysporzyły mu dialogi i scenariusze filmowe; pracował głównie z Marcelem Carné i jest współautorem jego głośnych filmów, jak »Ludzie za mgłą«, »Brzask«, »Wieczorni goście«, »Komedianci«, »Bramy nocy«, których »poetycki realizm« wiele ma mu do zawdzięczenia. J.G.



Marcel Proust

Paryż, 1871 – 1922

Powieściopisarz. Pochodził z zamożnej rodziny mieszczańskiej; po studiach, raczej pobieżnych, spędził młodość uczestnicząc w życiu intelektualnym Paryża i bywając w co świetniejszych jego salonach. Pierwotnie miał zamiar wybrać karierę dyplomatyczną, ale zajął się literaturą i w 1897 wydał tom prozy i wierszy *Les Plaisirs et les Jours*. Powieść »Jean Santeuil«, pierwszy rzut czy zapowiedź arcydzieła Prousta, »W poszukiwaniu straconego czasu«, pozostała nie ukończona /1952, tłum. P. Hertz, 1969/; dzielą ją jeszcze od niego szkice *Pastiches et Mélanges*, 1919, oraz *Contre Sainte-Beuve*, 1954. Zamysł »W poszukiwaniu« ukształtował się ok. 1907, ale pierwszy tom cyklu, »W stronę Swanna«, ukazał się dopiero w 1913. Odtąd Proust poświęcił się wyłącznie pisarstwu: porzuciwszy życie światowe, w nowej postaci w tym pisarstwie obecne, wybrał samotność i odciecie; za cenę wyrzeczeń i zmagania z dręczącą go od dzieciństwa astmą zdołał doprowadzić do końca swoje wielkie dzieło. Stanowi ono przełom w literaturze światowej, tak ze względów formalnych jak znaczeniowych /czas jako zasada kompozycyjna i organizująca, rewelacje psychologiczne, styl i język, filozofia dzieła sztuki jako najwyższej wartości i jedynego środka porozumienia między ludźmi/.

Widząc w pisaniu jedyny cel i sens, pracował do ostatnich niemal chwil życia: wśród ataków zabijającej go astmy kończył korektę tomu »Nie ma Albertyny«. Hołdy złożone zmarłemu przez przyjaciół dopełniły księgarnie paryskie: całą noc po pogrzebie światła płonęły w witrynach zasłanych książkami pisarza.

»W stronę Swanna«, »W cieniu zakwitających dziewcząt«, »Stronę Guermantes«, »Sodomę i Gomorę«, »Uwięzioną« tłum. T. Boy-Zeleński, 1937 – 1939; »Nie ma Albertyny«, M. Żurowski; »Czas odnaleziony«, J. Rogoziński; te dwa ostatnie tomy weszły do pierwszego pełnego wydania »W poszukiwaniu straconego czasu«, 1956 – 1960.

J.G.

Raymond Queneau

Hawr, 1903 – Paryż, 1976

Poeta, pisarz, eseista. Ukończył liceum w Hawrze, w 1920 roku zamieszkał pod Paryżem. Uzyskał dyplom z filozofii na Sorbonie. Wszelkoniemnie uzdolniony, interesował się również matematyką i mechaniką. Służbę wojskową odbywał w Afryce Północnej /1925 – 1927/. Od 1924 roku związał się z surrealistami, zwłaszcza z tzw. grupą z rue du Château /Jacques Prévert, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Georges Sadoul/. W 1929 roku zerwał z Bretonem z powodów, jak twierdził, ściśle osobistych. W 1930 roku opracował, jak to określał, encyklopedię »wariacji literackich«, *Encyclopédie des sciences inexactes* /encyklopedia nauk nieścisłych/, odrzuconą przez wydawców. Współpracował w latach 1931 – 1933 z *La Critique sociale* Borysa Suwarina. Opublikował: *Le chiendent*, 1933, *Gueule de Pierre*, 1934, *Les Temps mêlés*, 1941, *Saint Glinglin*, 1948. Poza tym cyklem, dość nieokreślonym w tonacji, gdzie mowa potoczna miesza się z elementami psychoanalizy i matematycznymi sztuczkami, wydał trzy powieści autobiograficzne: *Les Derniers Jours*, 1936, »powieść wierszem« *Chêne et chien*, 1937 i *Odile*, 1937. W 1938 *Encyclopédie des sciences inexactes* ukazała się w przeróbce powieściowej jako *Les Enfants du limon*. Później opublikował trzy »wesole powieści«: *Pierrot mon ami*, 1943, *Loin de Rueil*, 1944, *Le Dimanche de la vie*, 1952 oraz *Zazie dans le métro*, 1959, *Oeuvres complètes de Sally Mara*, 1962, *Les Fleurs bleues*, 1965, *Le Vol d'Icare*, 1965. Jest również autorem licznych tomów wierszy, pisywał ponadto scenariusze i dialogi filmowe oraz teksty piosenek, interesował się patafizyką. J.S.

Jean-Pierre Raynaud

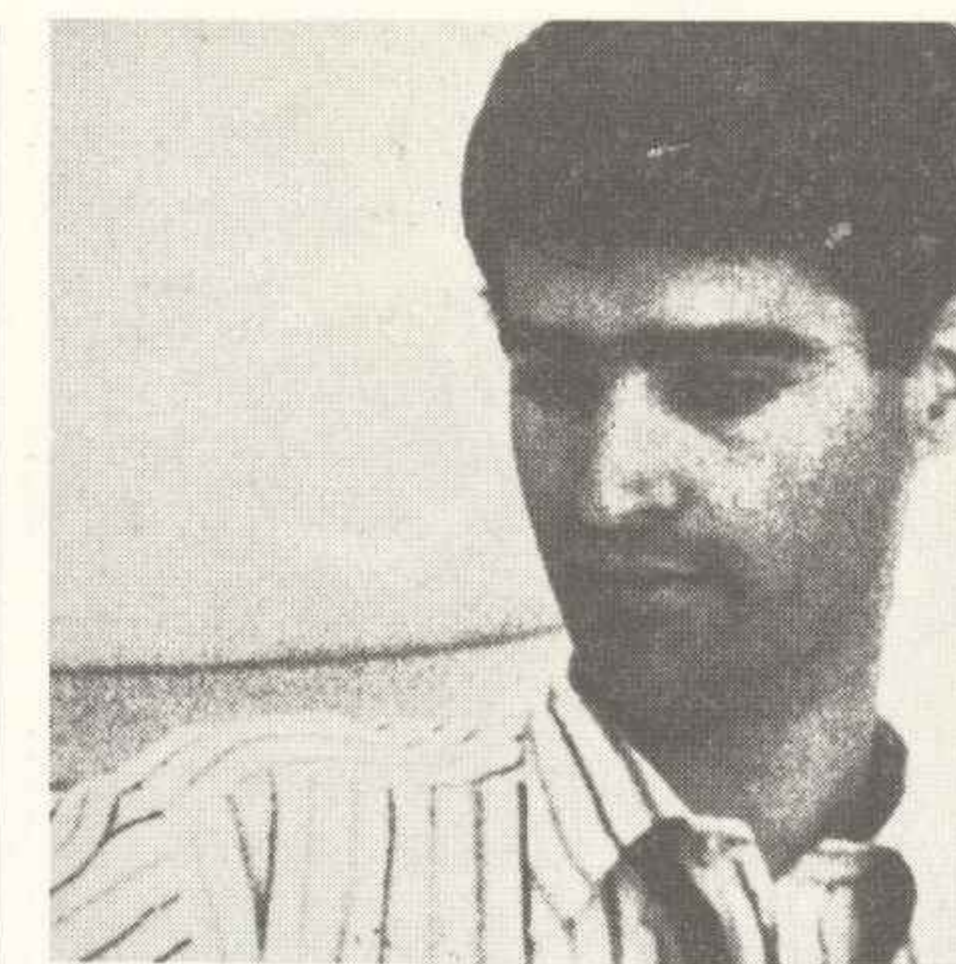
ur. Paryż, 1939

W 1957 ukończył szkołę ogrodniczą. Kreuje dzieła przestrzenne. Pierwszą wystawę indywidualną miał w Galerie Jean Larcade w Paryżu, 1964. Sterylnie białe wnętrza Raynauada składają się na bezosobowe, zimne, jednolite »pałace«; pośrednio są one przejawem ironii na temat perfekcjonizmu współczesnego otoczenia człowieka. Podobne elementy absurdalnych zespołów przestrzennych wprowadza artysta do ogrodów i utworów przypominających utopijną architekturę. Niekiedy Raynaud wprost cytował wybrane fragmenty rzeczywistości /sprzęt pożarniczy itp./.

Miał wiele wystaw indywidualnych. Działalność jego jest przedmiotem filmów, np. reż. Caumonta *Les psycho-objects*, 1964, *L'Alphabet Raynaud*, 1970, reż. Pamarta *La peur*, 1973. Autor witraży, rozległego na 5000 m² ogrodu dla Grenoble, 1977, ogrodu dla Księstwa Monaco, 1981. Współpracuje z architektami.

Jean-Pierre Raynaud. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 1985

J.Ł.



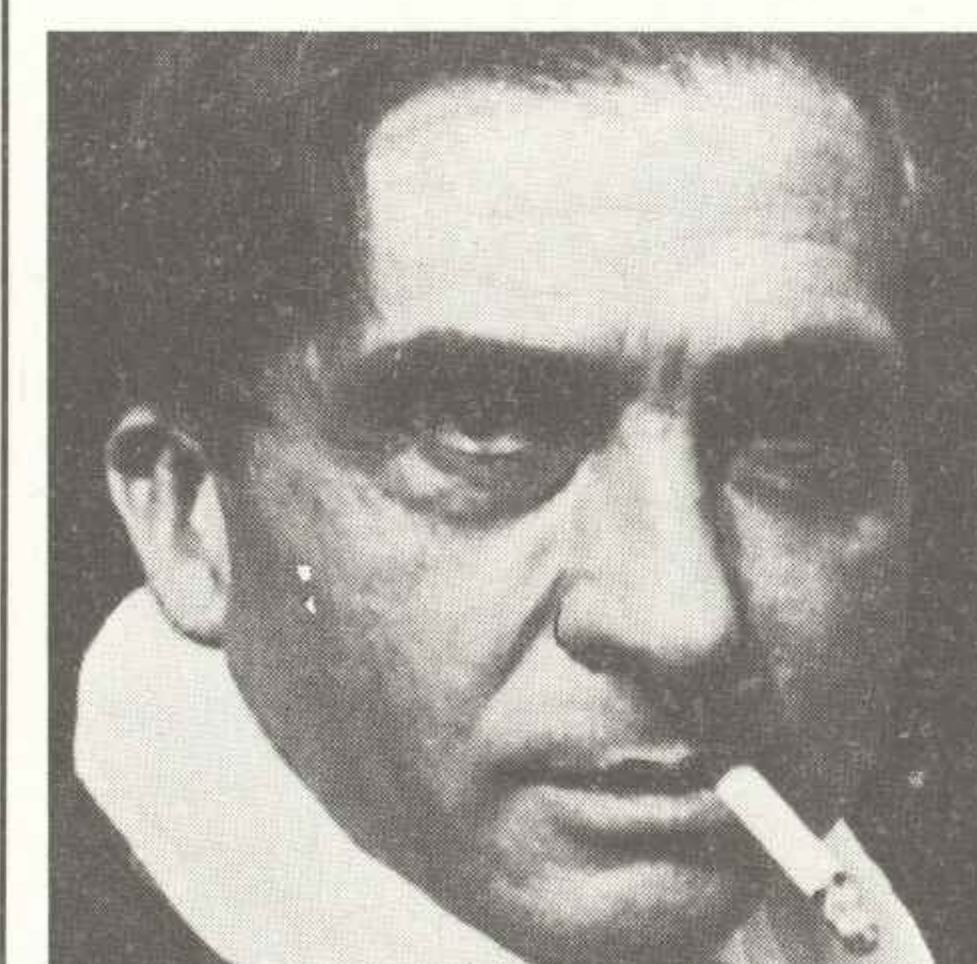
Martial Raysse

ur. Golfe-Juan 1936

Studia odbywał w Nicei. W Paryżu przebywał od 1960, uczestniczył w ruchu *Nouveau Réalisme*. Początkowo tworzył kompozycje przestrzenne z realnych przedmiotów, przypominające rodzaj gablot wystawowych, później aranżował *environnements* /Dylaby w Amsterdamie, 1962/. Nawiązując do powszechnie stosowanych metod reklamy handlowej, wykorzystuje w tłach powiększone zdjęcia i uzupełnia je specjalnie formowanymi lampami neonowymi, których światło podkreśla zarys przedmiotu lub motyw twarzy. Twórczość jego znamionuje zarazem apoteoza jak i ironia wobec współczesnej ikonosfery. Uczestniczył w wielu wystawach pop-artu i nowego realizmu, w Wiedniu, 1964, Brukseli, 1965, w XXXIII Biennale w Wenecji, 1966. Współpracował z nowoczesnym baletem Rolanda Petit. Jest autorem filmów eksperymentalnych, m. in. *Jésus-Cola*, 1967, *Homero Presto*, 1968.

Martial Raysse. Stedelijk Museum, Amsterdam 1981

J.Ł.



Pierre Reverdy

Narbonne, 1889 – Solesmes, 1960

Poeta. Pochodził z Narbonne, w 1910 osiedlił się w Paryżu. Odtąd był w bliskich stosunkach z poetycką i malarską awangardą Montmartre'u /Apollinaire, Jacob, Picasso, Braque, Juan Gris/. W 1917 wydał pismo *Nord-Sud*, gdzie występował w obronie

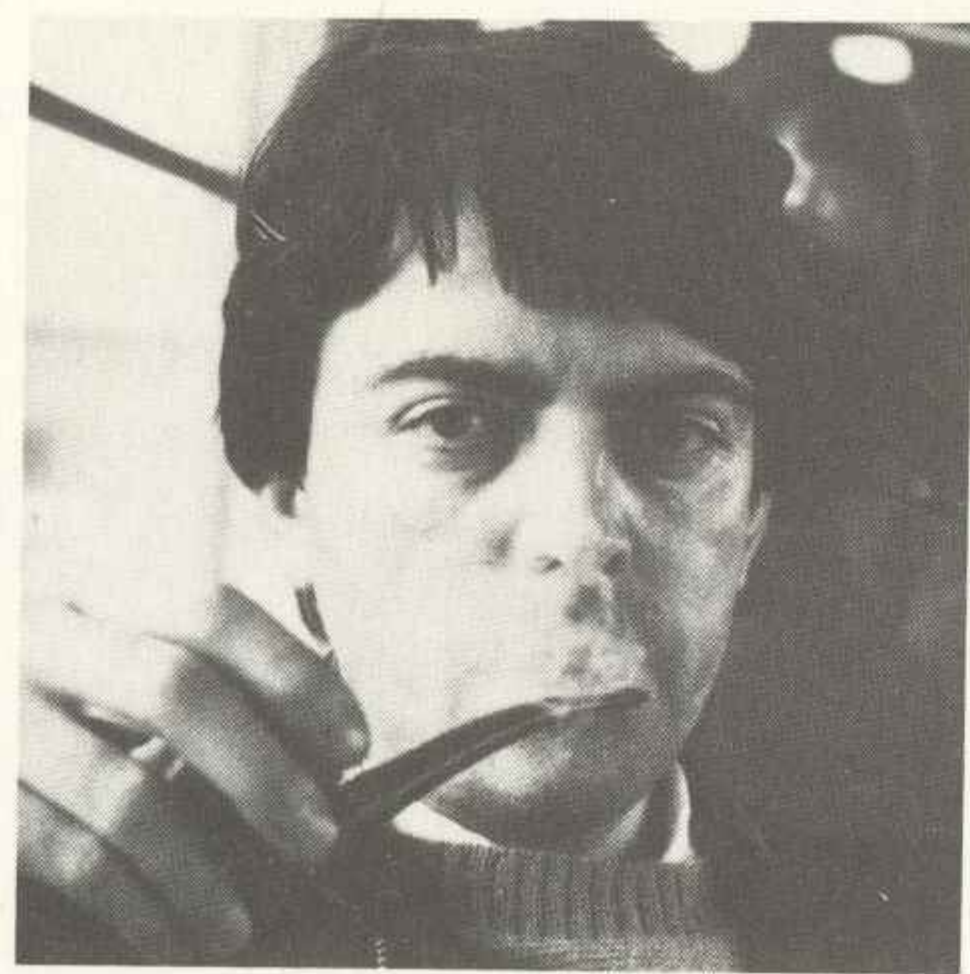
»nowego ducha« sztuki i opowiadał się za współpracą poezji i malarstwa /kubistów/. Miał już za sobą kilka tomów poezji oraz esej z zakresu estetyki *Self-Défense*, 1919, był uznawany przez poetów, w szczególności przez surrealistów /Breton, Aragon/, kiedy w 1926 opuścił Paryż, by zamieszkać w Solesmes, u boku tamtejszych benedyktynów. Przyczyną było nawrócenie religijne Reverdy'ego, trwające zresztą tylko kilka lat – w każdym razie, jeśli idzie o praktykę; w Solesmes pozostał jednak do końca życia, uprawiając poezję i eseistykę. Jego nowe tomy poetyckie wraz z wcześniejszymi zostały opublikowane w *Plupart du Temps*, 1945 /utwory z 1915-1922/ oraz w *Main-d'oeuvre*, 1949 /utwory z 1923 – 1949/. Refleksje o sztuce zamieścił w *Le Gant de crin*, 1926, i w *Le Livre de mon bord*, 1948. Eseistyka Reverdy'ego jest próbą określenia poezji i wyjaśnieniem jego własnej: »Poezja jest więzią między nami a nieobecną rzeczywistością. /.../ Jest w tym, czego nie ma. W tym, czego nam brak. W tym, czego istnienia pragniemy«. Prowadzą do niej środki najprostsze, swoiste ogołocenie, to co nazwano »estetycznym ascetyzmem« Reverdy'ego, a co nie przysporzyło mu popularności. Był i pozostał jednym z tych wybitnych poetów, których czytają i podziwiają głównie poeci. Wiersze Reverdy'ego ukazały się w tomie »Poezje wybrane«, 1986, w przekładzie J. Hartwig.

J.G.

Germaine Richier

Grans koło Arles, 1904 – Montpellier, 1959

Studiowała w Montpellier, 1922 – 25 i w pracowni Bourdelle'a w Paryżu do 1929. Pierwsza wystawa jej klasycznych aktów i torsów odbyła się w Paryżu w 1934. Od 1950 tworzyła prace akcentujące niezwykłość form natury. W latach 1939 – 45 przebywała w Szwajcarii i na południu Francji. Po wojnie rzeźba jej stała się bliska surrealizmu, postać ludzka zdeformowana lub łączona z elementami nieorganicznymi nabrała znaczeń symbolicznych. Ekspresję osiągała autorka m. in. dzięki szorstkiej fakturze. Po 1951 wiązała rzeźbę z kolorem, np. barwnym szkłem i z ekranami sporządzanymi przez malarzy. Malowała także obrazy abstrakcyjne. Miała wiele wystaw indywidualnych we Francji i na świecie.

Jean Cassou, *Germaine Richier*. Paris 1961 J.Ł.**Jean Ristat**

ur. Argent-sur-Sauldre /Cher/, 1943

Poeta, krytyk. Pracował w szkolnictwie i w wydawnictwach. Obecnie jest inżynierem w CNRS. W 1972 roku założył pismo i serię wydawniczą *Digraphe*. Opublikował: *Du coup d'état en littérature* /nagroda Fénéon/; *Le Fil/s/ perdu suivi de Le lit de Nicolas Boileau et Jules Verne, Qui sont les contemporains?*; *Lord B*, 1977; *Ode pour hâter la revue du printemps, L'entrée dans la baie et la prise de la ville de Rio de Janeiro en 1711, La perruque du Vieux Lénine*, 1980; *Oeuvres posthumes I, Tombeau de Monsieur Aragon*, 1983.

J.S.

Willy Ronis

ur. Paryż, 1910

Od 1926 zaczął fotografować. W 1932 rozpoczął pracę w zakładzie fotograficznym swego ojca. Od 1936 miał pierwsze publikacje fotografii w prasie, od 1937 pracował jako niezależny reporter, specjalizujący się w tematyce społecznej /reportaż ze strajku w zakładach Citroëna, 1938/. Po wojnie wstąpił do agencji *Rapho* w Paryżu, równocześnie współpracując z przemysłem i wykonując fotografie mody. Od 1970 wykłada fotografię w wielu ośrodkach we Francji. Jest jednym z pierwszych fotografów francuskich współpracujących z amerykańskim *Life'm*. Przedstawiciel »reportażu humanistycznego«.

Willy Ronis. Paris 1983

L.L.

Saint-John Perse /Alexis Saint-Léger Léger/

Point à Pitre, 1887 – Giennes, Var, 1975

Poeta. Pochodził z Antyli /Gwadelupa/, kształcił się we Francji, w 1914 rozpoczął karierę dyplomatyczną, trwającą aż do 1940 /przedstawiciel Francji na Dalekim Wschodzie, potem najbliższy współpracownik Brianda aż do jego śmierci, wreszcie sekretarz generalny MSZ/. Po wybuchu wojny, pozbawiony przez rząd w Vichy obywatelstwa francuskiego, wyjechał do Stanów Zjednoczonych; do kraju wrócił w 1958, ale i potem spędzał większość czasu w Stanach, w swojej posiadłości w Georgii. W pewnym sensie poezja była marginesem działalności Saint-John Perse'a, w każdym razie do 1940, choć już pierwszy jego tom *Eloges*, 1911, spotkał się z literackim sukcesem. Drugi, *Anabase*, wydał dopiero w

1924, i to pod naciskiem przyjaciół. Nie pisał dużo i później, w latach wolnych od dyplomatycznych zatrudnień: *Exil*, 1942, *Pluies, Neiges*, 1945, *Vents*, 1946, *Amers*, 1957, *Chronique*, 1960, *Oiseaux*, 1963, szczupłe tomy dopełnione poprzednio wydanymi, stanowią całe dzieło poety. Dzieło to jednak, odrębne, obce poczynaniom jakiegokolwiek z awangard, właśnie dlatego wnosi do poezji francuskiej nowy ton: niezależna wizja świata, język, poetycka i myślowa materia stanowią o oryginalności i ważności tej poezji dyskursywnej i opisowej, która »klasyfikuje i porządkuje zawartość uniwersum«, gdy poeci współczesności najczęściej »do opisu mają niechęć tak wielką, że poczytują sobie za zdradę istoty poezji, jeśli w ich wierszach spod chaosu obrazów przelazła mowa spójna i konsekwentna.« Saint-John Perse »z niezliczonych obrazów, które gromadziły stulecia!.../ komponuje świat po raz pierwszy jednolity. Nie odrzuca zaproszenia wieku: jest poetą pierwszej epoki totalnej, poetą czasu, kiedy każdy malarz zna wszystkie obrazy, każdy filozof wszystkie systemy, każdy poeta wszystkie wiersze, a każda cywilizacja wie czym były i są wszystkie inne« /Roger Caillois/. Nagroda Nobla 1960.

Poezje Saint-John Perse'a, ogłaszane w czasopiśmie, tłumaczył Z. Bieńkowski.

J.G.

**Niki de Saint-Phalle**

ur. Paryż, 1930

Dzieciństwo i okres nauki spędziła w Nowym Jorku. Mieszkając od 1951 w Paryżu, zaczęła zajmować się malarstwem, a od 1956 tworzyć assemblaże. Od 1960 uczestniczyła w ruchu *Nouveau Réalisme*. Realizowała ironiczne »akumulacje« i strzelnice z lalkami i pojemnikami farby, które po trafieniu kulą rozpryskiwały się, a następnie figury, *Nany*, 1965. W 1966 stworzyła wraz z Tinguely'm i Ulvedtem w Moderna Museet w Sztokholmie długą na 30 m kulkę kobiety, »Ona« z wnętrzem dostępnym dla zwiedzających, a na Expo 67 w Montrealu – »*Le paradis fantastique*«. Występowała w spektaklach eksperymentalnych z Cunninghamem, Tinguelym i Rauschenbergiem, 1962,

realizowała wiele przestrzennych humorystycznych kukieł /Jeruzolima, 1972/, uczestniczyła w realizacjach filmów awangardowych, *Dady*. Jej twórczość związana z rzeczywistością, nasycona humorem, okrucieństwem, pasją niszczenia i szczególnym erotyzmem, ma wiele cech surrealizmu. Jej wystawa retrospektywna odbyła się w Centre G. Pompidou w 1980.

Niki de Saint-Phalle. Centre Georges Pompidou, Paris 1980

J.Ł.

André Salmon

Paryż, 1881 – Sanary, 1969

Pisarz. Ukończył jedynie szkołę podstawową. Przyjaciel malarzy i poetów /Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars/, współpracował z pismami awangardy jako krytyk sztuki współczesnej. Debiutował jako poeta łącząc wrażliwość z ludową inspiracją i wpływami symbolizmu. *Les clefs ardentes*, 1905, *Féeries*, 1907, *Le Calumet*, 1910, *Le livre et la bouteille*, 1919. Jako prozaik Salmon był przedstawicielem powieści popularnej np. *Propos d'atelier*, 1922, *Prikaz*, 1923, *Tendres canailles*, 1912, *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, 1919, *La Négresse du Sacré-Coeur*, 1920, *Une orgie de Saint-Pétersbourg*, 1925. W ostatnich latach życia pisarz zwrócił się ku czasom swej młodości, przedstawiając życie artystów paryskich na przełomie wieków: *L'Air de la butte*, 1948, *Montparnasse*, 1950, *La vie passionnée de Modigliani*, 1957 /wyd. pol. »Piekielny raj. Życie Modiglianiego«, 1963/. Jest również autorem trzech tomów wspomnień *Souvenirs sans fin* /1955, 1956, 1961/. W 1964 roku otrzymał nagrodę poetycką Akademii Francuskiej.

J.S.

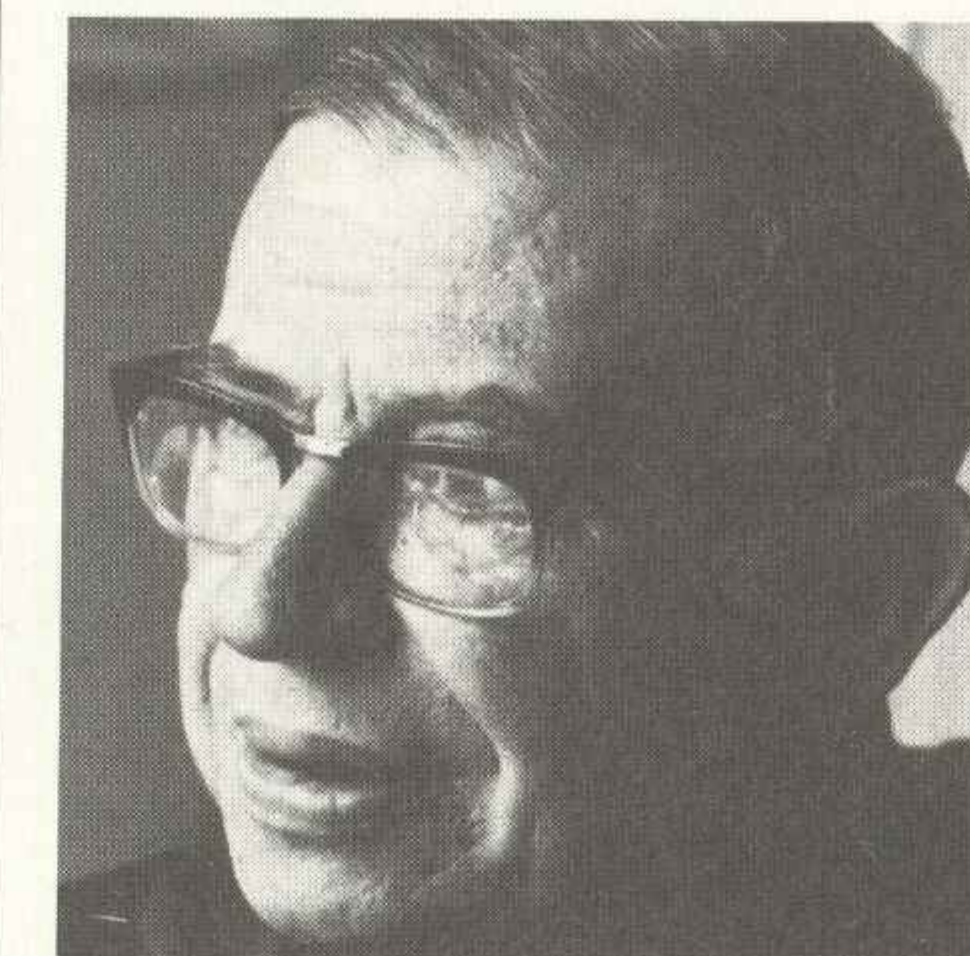
Nathalie Sarraute

ur. Iwanowo-Wozniesiensko, 1900

Pisarka. Z pochodzenia rosyjska Żydówka /nazwisko rodowe Czerniak/. Szkołę podstawową i średnią /liceum Fénelon/ ukończyła w Paryżu. Studiowała filologię angielską na Sorbonie, historię w Oksfordzie, literaturę i socjologię w Berlinie. Po powrocie do Paryża ukończyła studia prawnicze, podczas których poznała swego przyszłego męża, Raymonda Sarraute. W 1932 roku powstała jej pierwsza książka, *Tropismes* /wydana dopiero w 1939 roku/. Podczas wojny ukrywała się na wsi używając fałszywych dokumentów. Rozpoczęła wówczas pracę nad powieścią *Portrait d'un inconnu*, 1948, /Portret nieznanego, 1959/, która mimo przedmowy Sartre'a, podobnie jak *Tropismes* nie zyskała szerszej popularności. Następnie ukazały się: *Martereau*, 1953, *Planétarium*, 1959, *Entre la vie et la mort*, 1968, *Fruits d'or*, 1969, nagrodzona Prix International de Littérature, *Vous les entendez?*, 1972 /wyd. pol. »Słyszysz pan te śmiechy?«, 1975/, *Disent les imbéciles*, 1976, *L'usage de la parole*, 1980, *Enfance*, 1983. Jest również autorką słuchowisk oraz sztuk scenicznych, *Isma*,

1973 i *C'est beau*, 1975 i *Elle est là*. Swoje poglądy na literaturę wyraziła w esejach *L'Être du soupçon*, poddając krytyce konwencje literackie, przedstawiając własną koncepcję intrygi i bohatera, a także własne rozumienie celów pisania i literatury. Stworzyła w ten sposób podstawy kierunku zwanego »nową powieścią« i wraz z Alainem Robbe-Grilletem, Michelem Butorem i Claudem Simonem zaliczana jest do jego czolowych przedstawicieli. Począwszy od połowy lat sześćdziesiątych twórczość jej zyskuje szerokie uznanie, również poza Francją. Książki jej tłumaczono na dwadzieścia dwa języki.

J.S.

**Jean-Paul Sartre**

Paryż, 1905 – 1980

Filozof i pisarz. Pochodził z katolicko-protestanckiej rodziny mieszczańskiej. Po studiach /École Normale/ nauczyciel filozofii w liceach na prowincji, potem w Paryżu. Dalsze studia u Husserla i Heideggera, 1933 – 1934. Pierwsza powieść i pierwszy sukces: »Młodość«, 1938 /tłum. J. Trznadel, 1974/, następnie opowiadania »Mur«, 1939 /tłum. J. Lisowski, 1958/ obok prac filozoficznych.

Podczas wojny zmobilizowany, potem internowany, wreszcie w Ruchu Oporu. Rozgłos światowy przyniosły Sartre'owi lata powojenne; zawdzięcza go pismom literackim i filozoficznym, lecz także swej aktywności politycznej, łączącej się zresztą ze zmiennymi poglądami lewicowymi /aż po maoizm i neoanarchizm w latach sześćdziesiątych/. Wśród pism filozoficznych kluczową pozycją jest *L'Être et le Néant*, 1943, wykładnia Sartre'owskiego egzystencjalizmu, który w teatrach popularizowały sztuki »Muchy«, 1943 i »Przy drzwiach zamkniętych«, 1944 /wraz z następnymi wystawiane na scenach polskich i ogłoszone w tomie »Dramaty«, tłum. J. Lisowski i J. Kott, 1957/.

Z późniejszych tekstów filozoficznych, po polemicznym *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946, najważniejsza jest *Critique de la raison dialectique*, 1960. Równolegle ogłaszał Sartre liczne eseje poświęcone literaturze, zamieszczone w siedmiu tomach *Situations*, 1947 – 1965, oraz odrębnie /wybór w »Czym jest literatura«, tłum. J. Lalewicz, 1968/. Nie porzucił też prozy, publikując trylogię »Drogi wolności«, 1945 – 1949 /tłum. J. Rogoziński, 1945 – 1949/, wreszcie tom wspomnień »Słowa«, 1964 /tłum. j. w., 1965/.

Pozycje filozoficzne w przekładach: »Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni«, 1940 /tłum. P. Beylin, 1973/ oraz wybór tekstów w tomie »Filozofia egzystencjalna« /tłum. A. Milecki, K. Pomian, 1965/.

Nagroda Nobla /nie przyjęta/, 1964.

J.G.

Victor Servranckx

Diegem koło Brukseli, 1897 – Vilvorde, 1965

W latach 1913 – 17 odbywał studia w Académie Royale des Beaux-Arts w Brukseli, poczem był dyrektorem artystycznym fabryki tapet i uczestniczył w pokazie grupy *Plastique pure*. W latach 1917 – 25 powstały jego kompozycje utrzymane w duchu puryzmu, w których występują części maszyn, elementy architektoniczne. W 1922 redagował z Magritte'm manifest *L'Art pur, défense de l'esthétique* i uczestniczył w II Kongresie Sztuki Nowoczesnej w Antwerpii. W 1924 prezentował 104 obrazy abstrakcyjne w Galerie Royale w Brukseli. Po okresie neoplastycyzmu i podobieństwa do sztuki Légera twórczość jego ewoluowała ku surrealizmowi, który – jak to miało miejsce w realizacji fresku w salonie radiowym w Brukseli /1936/ – kojarzył nadal z formami geometrycznymi. W 1946 uczestniczył w wystawie *Cubisme* w Galerie de la Boétie w Paryżu. Wielką retrospektywą Servranckxa w Ixelles zbiegła się z jego śmiercią.

Victor Servranckx. Quadrat Moderne Galerie, Botrop 1981

J.Ł.

Claude Simon

ur. Tananariwa/Madagaskar/, 1913

Pisarz. Dzieciństwo spędził w Perpignan. Ukończył szkołę średnią w Paryżu /Collège Stanislas/, studiował w Oksfordzie i Cambridge. Próbował malarstwa pod kierunkiem André Lhote'a. Po odbyciu służby wojskowej odwiedził w latach 1936 – 1939 republikańską Hiszpanię, ZSRR, Włochy i Grecję. W 1939 roku rozpoczął pracę nad powieścią *Le Tricheur*. Zmobilizowany w 1939 roku brał udział w maju 1940 roku w bitwie nad Mozą. Wzięty do niewoli, uciekł w tym samym roku. W latach 1943 – 1945 zakończył pracę nad powieścią, która ukazała się w 1945 roku. W 1946 osiedlił się we Wschodnich Pirenejach, łącząc uprawę winorośli z systematyczną pracą literacką. Wydał: *La Corde raide*, 1947, *Gulliver*, 1952, *Le Sacre du printemps*, 1954, *Le Vent*, 1957,

L'Herbe, 1958, *La route des Flandres*, 1960 /wyd. pol. »Droga przez Flandrię«, 1982/, *Le Palace*, 1962, *Femmes* /o obrazach Joana Miró/1966, *Histoire*, 1967, *La Bataille de Pharsale*, 1969, *Orion aveugle*, 1970, *Les corps conducteurs*, 1970, *Tryptique*, 1973, *Leçon des choses*, 1975, *Les Georgiques*, 1981, *La chevelure de Bérénice*, 1984. Od momentu publikacji »Drogi przez Flandrię« Simon uważany jest za jednego z czołowych przedstawicieli »nowej powieści« /*nouveau roman*/. Otrzymał nagrodę Nobla w 1985.

J.S.



Jesus Rafael Soto
ur. Ciudad Bolívar, 1923

Studia artystyczne odbywał w Caracas. W 1949 miał pierwszą wystawę indywidualną. Od 1950 przebywał w Paryżu. Wraz z Agamem, Bury'm, Tinguely'm sformułował zasady sztuki kinetycznej. Realizuje obiekty przestrzenne, w których na tle pokrytej wertykalnymi paskami płaszczyźnie lekkie, wiszące elementy wprawiane są w stan wibracji przez widza lub podmuch. W 1958 został członkiem grupy *Zero*, założonej w Düsseldorfie przez Piene, Macka, Ueckera, włączając się w międzynarodowy ruch artystów zajmujących się sztuką kinetyczną i pragnących realizować jedność natury, człowieka i techniki. Pierwszą wystawę indywidualną miał w 1965 w Nowym Jorku w galerii Kootz, a w 1966 uczestniczył w Biennale w Wenecji. Realizował ściany kinetyczne i rzeźby, m. in. dla pawilonu na Expo 67 w Montrealu, oraz w 1970 w gmachu UNESCO w Paryżu. W 1973 w Ciudad Bolívar otwarto Muzeum Sztuki Nowoczesnej z Fundacji J. R. Soto, do którego artysta przekazał swoją kolekcję. Mieszka w Paryżu i Caracas.

Soto. *Oeuvres actuelles*. Centre Georges Pompidou, Paris 1979

J.Ł.

Philippe Soupault
ur. Chaville, 1897

Poeta i prozaik, jeden z głównych przedstawicieli ruchu dada, a potem surrealizmu. Razem z Bretonem ogłosił w 1919 pierwszy tekst realizujący zasadę »pisma automatycznego« /eksploracja myśli i języka na szczeblu podświadomości/, »Pola magnetyczne« /tłum. A. Ważyk/. Jakkolwiek w 1927 nastąpił rozłam wśród surrealistów na tle politycznym i Soupault znalazł się poza ruchem, całe jego dzieło jest przezeń naznaczone; stąd jego spójność.

Działalność Soupaulta nie ograniczała się do pisarstwa. W latach 1938 – 1940, prowadząc rozgłośnię Radio-Tunis, występował przeciw faszyzmowi i hitleryzmowi tak ostro, że został aresztowany, po pół roku uciekł z więzienia, lata wojenne spędził na wędrówkach po obu Amerykach; po wyzwoleniu pracował dla UNESCO jeżdżąc po świecie i dla radia francuskiego, gdzie propagował młodą poezję.

Z tomów poetyckich Soupaulta za najważniejsze, po pierwszym, *Aquarium*, 1917, uchodzą: *Rose des Vents*, 1920, *Georgia*, 1926, *Ode à Londres bombardée*, 1942 /»w holdzie moim przyjaciółom z BBC, którzy pomogli nam, byśmy nigdy nie utracili nadziei«/, *Arme secrète*, 1946. Powieści pisał głównie przed wojną /*Le Bon Apôtre*, 1923, *Le Nègre*, 1927, *Le Grand Homme*, 1929/. Uprawiał też reportaż.

Poezje Soupaulta, poza luźnymi przekładami, ukazały się w antologii A. Ważyka »Surrealizm« i w jego tłumaczeniu, 1972.

J.G.

Chaïm Soutine
Smilowicze kolo Mińska, 1894 – Paryż, 1943

Uczył się w Mińsku, Wilnie i École des Beaux-Arts w Paryżu, dokąd przybył w 1913. Mieszkał w *La Ruche*, utrzymywał kontakt z Chagalliem i innymi artystami awangardy. Od 1915 przyjaźnił się z Modiglianem, śmierć jego była dlań głębokim wstrząsem. Dzięki pomocy Zborowskiego przebywał kilka lat w Céret. Stworzył ekspresyjny styl z tendencją do dynamizowania kompozycji i deformowania kształtów przedmiotu. Od ciemnej gamy kolorystycznej przeszedł do śmiałych zestawień z bogatą, żywiołową fakturą. Malował m. in. martwe natury, w których dominował motyw rozkładającego się mięsa, konwulsyjnie skłębione pejzaże. Pierwszy raz wystawił w 1927 w Galerie de la Boétie. W latach 1939 – 43 zmuszony był ukrywać się.

Raymond Cogniat. *Chaïm Soutine*, Paris 1973

J.Ł.



Nicolas de Staël
Petersburg, 1914 – Antibes, 1955

Po rewolucji, jako dziecko, przez Polskę dotarł do Brukseli, gdzie studiował malarstwo. W latach trzydziestych wiele podróżował do Hiszpanii, Włoch, Płn. Afryki. W 1936 miał pierwszą wystawę w Galerie Dietrich. W 1938 pracował jakiś czas w pracowni Légera. W 1939 zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej, potem od 1940 mieszkał w Nicei, gdzie poznał Magnelliego, Delaunayów, Le Corbusiera. W 1943 zetknął się w Paryżu z Braque'm, który naprowadził go na malarstwo abstrakcyjne. W latach 1948 – 52 tworzył kompozycje bezprzedmiotowe ze zgeometrowanych plam czystego koloru i zachowujące aluzyjne związki i rzeczywistością. Jednak de Staël najpełniej wypowiedział swoją tragiczną osobowość w dziełach określanych jako malarstwo gestu. W 1953 wrócił do malarstwa przedstawiającego, stosując silnie uproszczoną i barwną formę. W 1951 wystawił w Nowym Jorku. Popenił samobójstwo.

Jean-Pierre Joffroy. *La mesure de Nicolas de Staël*. Neuchâtel 1981

J.Ł.

Jean-Pierre Sudre
ur. Paryż, 1921

W latach 1941 – 43 studiował w École de cinématographie nationale w Paryżu. W 1952 miał pierwszą wystawę indywidualną fotografii. Od 1957 współpracuje z najważniejszymi pismami francuskimi. Wydaje liczne książki. W 1961 ogłosił manifest fotografii pojętej jako środek ekspresji kreacyjnej. Zajmuje się historią fotografii i dydaktyką. W 1973 opuścił Paryż i osiedlił się w Prowansji. Poszukuje nowych technik (»krystalografia«, »materialografia«), których celem jest odbitka mająca być autonomicznym dziełem sztuki w działaniu podobnym do malarstwa czy grafiki. Prowadzi intensywną działalność organizatorską, m. in. jest współorganizatorem Międzynarodowych Spotkań Fotograficznych w Arles.

L.L.



Jules Supervielle
Montevideo, 1884 – Paryż, 1960

Poeta, bajkopisarz i dramaturg. Urodził się w Montevideo z rodziców francuskich, kształcił się we Francji, jest francuskim pisarzem: Urugwaj uważał jednak za swoją drugą ojczyznę, do końca życia zachował obywatelstwo tego kraju, nierzadko w nim przebywał; południowoamerykańska tematyka i mitologie znajdują też odbicie w jego twórczości.

Dzieło Supervielle'a, dalekie od awangard, zdradza w poezji, którą określano jako »kosmiczną« i »panteistyczną«, wpływy bardzo od siebie odległe, np. Walta Whitmana i francuskiego symbolizmu; liryczne w tonacji, prezentuje zmitologizowaną wizję świata; fantastyka i bajkowość, uwielbienie przyrody /jako uniwersum/ i szczególna czułość dla zwierząt, »naszych skromnych braci«, stanowią jej elementy wyróżniające, dopełnione filozoficzną medytacją. Supervielle uprawiał poezję we wszystkim co pisał /zapewne w najmniejszym stopniu w powieści/. Tak więc z ducha poezji są jego fantazje czy bajki teatralne, jak »Piękna z lasu«, 1932 /tłum. J. Hartwig, 1972/, *La Première Famille*, 1936, *Shéhérazade*, 1948, *Robinson*, 1955; opowiadania-bajki *L'enfant de la haute mer*, 1931, *L'arche de Noé*, 1938, *Premiers pas de l'univers*, 1950 /zebrane w tomie »Orfeusz i inne opowiadania«, tłum. M. Bieszczadowski i in., 1966/. Lecz trzonem dzieła »księcia poetów«, jak go nazwano pod koniec życia, są oczywiście wiersze, od najwcześniejszych *Poèmes de l'Humour triste*, 1919, poprzez *Gravitations*, 1925, *Les Amis inconnus*, 1934, *La Fable du monde*, 1938, *Oublieuse Mémoire*, 1949, aż po ostatnie *Le Corps tragique*, 1959. Wybór z nich ukazał się w tomie »Liryki i poematy« /tłum. Z. Bieńkowski i in., 1965/.

J.G.



Yves Tanguy
Paryż, 1900 – Woodbury /USA/, 1955

Samouk. Plywał we flocie handlowej, odwiedzał Anglię, Portugalię, Hiszpanię, Afrykę, Amerykę. Podczas służby wojskowej w 1920 spotkał Prévverta. Pod wpływem zobaczonego w witrynie obrazu Chirico zaczął w 1923 malować i przyłączył się do ruchu surrealistów. W 1927 miał pierwszą wystawę w galerii surrealistów w Paryżu z katalogiem ze wstępem Bretona. Malował wizje rozległych, nieokreślonych przestrzeni, na których tle umieszczał twory o kształtach organicznych; precyzyjne przedstawianie szczegółów w jego obrazach potęguje sugestywność wizji. Uczestniczył m.in. w 1938 i w 1947 w zbiorowych wystawach surrealizmu. Od 1940 mieszkał w USA na farmie Woodbury. W 1954 uczestniczył w filmie Richtera *B x 8*.

Yves Tanguy. *Rétrospective 1925-1955*. Centre Georges Pompidou, Paris 1982

J.Ł.

Jean Tinguely
ur. Fryburg, 1925

W latach 1941-45 nieregularnie uczęszczał do Szkoły Rzemiosł w Bazylei. Pierwsze konstrukcje artysty z użyciem motoru pochodzą z lat 1945-52. Od 1952 mieszkał w Paryżu. Współpracował ze Spoerriem, zaś od 1958 głównie z Yves Kleinem, aż do śmierci tego artysty. Od 1960 datuje się stała współpraca artystyczna z Niki de Saint-Phalle. W 1959 zrealizował pierwszy happening w Londynie. Wraz z wymienionymi stworzył ruch *Nouveau Réalisme*. Zafascynowany maszyną, ruchem i zmiennością, konstruuje absurdalne mechanizmy, wykonujące zadane im prace, np. abstrakcyjne rysunki lub dokonujące totalnej autodestrukcji. Jego obiekty i *environments*, nacechowane ironią i pomysłowością, należą do najbardziej interesujących przejawów sztuki kinetycznej. Począwszy od grupowej wystawy *Dylaby* /Dynamiczny labirynt/ w Stedelijk Museum w Amsterdamie, 1961, maszyny swoje demonstruje artysta m.in. w Nowym Jorku /Muzeum Sztuki Nowoczesnej/, Mediolanie, Sztokholmie, Düsseldorfie. W 1971 odbyła się jego wystawa retrospektywna w CNAC w Paryżu, zaś w 1978 w Duisburgu. Zrealizował *Crocrodrom* w Centre G. Pompidou w Paryżu, 1977.

Pontus Hulten. *Jean Tinguely, »Méta«*, London 1975

J.Ł.

Gérard Titus-Carmel
ur. Paryż, 1942

Studiował architekturę, dekorację, rysunek i grafikę w École Boule w Paryżu w latach 1958-62. Pierwszą wystawę indywidualną miał w 1967 w Galerie du Fleuve. Interesuje go antynomia pomiędzy tym, co naturalne i podlega przemianom, a tym co sztuczne, martwe i trwałe. Urządził w Paryżu, 1970 i 1971, oraz w Akwizgranie, 1972, akcje, w których przywoływał zapachy natury – morza, dżungli. Autor rysunków i prac graficznych, w których w pozornie tradycyjnej poetyce precyzyjnego definiowania szczegółów demonstruje efekty zniszczenia, kruchości, erozji, entropii na przykładach regularnych brył lub tworów przyrody. W 1972 miał indywidualną wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi. Uczestniczył w Biennale w Wenecji 1972, w Documenta w Kassel 1977, w wielu zbiorowych wystawach m.in. odnoszących się do ruchu określanego jako hyperrealizm, choć jego twórczość – co widoczne jest także np. w realizacjach filmowych i tekstach – zawiera czynnik niepokoju, liryzmu, kamuflowany pozorną rzeczowością.

Jean-Marc Tisserant. *Gérard Titus-Carmel ou le Procès du Modèle*, Paris 1974
Titus-Carmel. Centre Georges Pompidou, Paris 1979

J.Ł.

Tristan Tzara
Moinesti /Rumunia/, 1896 – Paryż, 1963

Poeta francuski pochodzenia rumuńskiego, animator dadaizmu i przywódca ruchu /początki Zurych, 1916/, skupiającego najbardziej radykalnych poetów i malarzy /Breton, Aragon, Eluard, Arp, Ernst, Picabia i in./ Dadaizm, bezpośrednio poprzedzający surrealizm i złączony z nim wielu pokrewieństwami, utracił wkrótce na rzecz nowego kierunku licznych wyznawców, Tzara jednak pozostał mu wierny; choć jego dzieło przechodziło rozmaite ewolucje /wraz z ważną fazą surrealizyczną/ w pewien sposób może stanowić ilustrację założeń dada, totalnych sprzeciwów, negacji norm, artystycznych zasad, gotowych poetyk, gloszonych i praktykowanych przez ruch. Dzieło to składa się z bardzo licznych tomów poezji /od *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, 1916, po *Face intérieure*, 1953/, kilku sztuk teatralnych oraz pism teoretycznych. Wśród nich naczelne miejsce zajmują manifesty ruchu, *Les Sept Manifestes Dada*, 1924 – wykładnia poglądów Tzary, a także jego poetyckich zaleceń.

»Jak się robi poemat dadaistyczny. /Weź gazetę./ Weź nożyczki./ Wybierz z gazety artykuł takiej długości, jaki przewidujesz dla swojego poematu./ Wytnij artykuł./ Potem starannie wytnij każde słowo z artykułu i wysyp wycinki do worka./ Lekko potrząśnij./ Potem starannie wyciągaj wycinki jedne po

drugich./ Przepisz sumiennie./ W kolejności, w jakiej wyszły z worka./ Poemat będzie do Ciebie podobny./ I oto jesteś pisarzem nieskończenie oryginalnym z czarującą wrażliwością, choć jeszcze niezrozumiałą dla współczesnej publiczności.«

Wiersze Tzary były publikowane w czasopiśmie i antologiach w przekładach A. Ważyka i in.

J.G.

Raoul Ubac

Malmédy, 1909 – Dieudonné, 1985

W latach 1930-34 uczęszczał do kilku akademii malarskich na Montparnasse. Wcześniej, w czasie pierwszego pobytu w Paryżu (1928) poznał środowisko surrealistów; od 1933 ulegał wpływowi Man Raya, porzucił malarstwo na rzecz fotografii, doskonaląc techniki specjalne prowadzące do odrealnienia przedmiotu. Jego fotografie, często publikowane w *Minotaure*, Breton uważał za reprezentatywne dla surrealizmu. Ilustrował fotografiami tomy wierszy m.in. Eluarda. W czasie wojny uczestniczył w działalności grupy *La Main à Plume*. Po wojnie porzucił fotografię i powrócił do rysunku i malarstwa, kontynuując bliską współpracę z poetami. Od 1951 stale wystawiał w Galerie Maeght w Paryżu.

Ubac. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1978

L.L.

Paul Valéry

Sète, 1871 – Paryż, 1945

Poeta i eseista. Urodził się w Sète nad morzem Śródziemnym jako syn Korsykanina i Włoszki, kształcił w Montpellier. W Paryżu znalazł się w 1894, gdzie był u Mallarmé'go, którego przez całe życie cenit nad wszystkich poetów. Po ogłoszeniu pierwszych wierszy i esejów /»Wprowadzenie do metody Leonarda da Vinci«, 1895, »Wieczór z panem Teste«, 1896/, nie publikował przez lat niemal dwadzieścia; pracował jako urzędnik, studiował matematykę i filozofię i zapelniał swoimi medytacjami zeszyty, których pozostawił 257. W 1917, na usilne prośby Gide'a, wydał »Młodą Parkę«; te wiersze odniosły tak wielki sukces, że wbrew swoim niechęciom do kariery literackiej powrócił do literatury. W niewiele lat stał się pisarzem najwyższej cenionym w sferach intelektualnych, fetowanym przez filozofów i artystów w kraju i za granicą, członkiem Akademii Francuskiej /1926/, profesorem Collège de France, gdzie specjalnie dla niego stworzono katedrę poetyki. Pierwszy po Wiktorze Hugo miał pogrzeb narodowy.

Dzieło poetyckie Valéry'ego, refleksyjne, intelektualne, oparte na rygorach klasycznych, składa się z niewielkiej ilości wierszy i poematów /po »Młodej Parce« wydał *Album de vers anciens*, 1920, *Charmes*, 1922, »Cmentarz morski«, 1926, *Ange*, 1945/; trzonem esejów, pisanych językiem poetyckim, jest refleksja filozoficzna

wokół spraw myśli i sztuki, przybierająca niekiedy kształt dialogów platońskich /»Eupalinos albo architekt«, 1923, tłum. J.Guze/.

Utwory poetyckie Valéry'ego ukazały się w trzech zbiorach odrębnych /1936, 1959, 1980/, z których najpełniejszym są »Poezje wybrane« /tłum. J. Iwaszkiewicz, R. Koloniec i in., 1959/; eseje w dwóch tomach: »Estetyka słowa« /tłum. D. Eska i A. Frybesowa, 1971/ oraz »Rzeczy przemilczane« /tłum. J. Guze, 1974/. J.G.

Georges Vantongerloo

Antwerpia, 1886 – Paryż, 1965

Studiował w École des Beaux-Arts w Brukseli. W młodości, do 1916 rzeźbił ekspresyjne głowy i malował obrazy bliskie pointylizmowi i fowizmowi. W latach 1917-21 należał do grupy holenderskich artystów *De Stijl*. Zdefiniował teorię współzależności bryły i przestrzeni oraz pierwiastka »duchowego i materialnego«. Od 1917 realizował serię konstrukcji przestrzennych opracowanych według obliczeń matematycznych z pewnymi odstępstwami od zasad neoplastycyzmu w zakresie koloru. W 1920-28 mieszkał w Mentonie. Brał udział w wystawie *Société Anonyme* w Nowym Jorku w 1916. Od 1928 pracował w Paryżu. W 1928 projektował modele portu lotniczego i mostu, które demonstrowano na Wystawie Lotnictwa i Sztuki w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, 1930. W 1930 Vantongerloo był członkiem grupy *Cercle et Carré*, a następnie inicjatorem i przewodniczącym *Abstraction-Création*. W 1931 ofiarował obraz Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Od 1937 malował kompozycje wypełnione liniami eliptycznymi, a następnie zawirowanymi konstelacjami drobnych kresek. Równolegle tworzył konstrukcje z drutu, a po 1945 także z kolorowego plastiku. Po II wojnie utrzymywał kontakt z Pevsnerem, a szczególnie z Billem, uczestniczył w organizowanych przez niego wystawach *Konkrete Kunst* w Bazylei, 1944 i Zurychu, 1960. Wystawa monograficzna w Marlborough Fine Art w Londynie, 1962. Vantongerloo był autorem tekstu *Réflexions* publikowanego w piśmie *De Stijl*, 1918-20, książek: *L'Art et son Avenir*, 1924, *Painting, Sculptures, Reflections*, 1948.

Georges Vantongerloo. A traveling Retrospective Exhibition. Washington, Dallas, Los Angeles 1980

J.Ł.

Ben Vautier

ur. Neapol, 1935

Był autorem happeningów, *performances*, realizowanych w myśl tezy, że »wszystko jest sztuką, a sztuka jest życiem«. W 1959/60 w Nicei uruchomił swój »magazyn«, gdzie otacza się przedmiotami użytecznymi i bezużytecznymi; magazyn stanowi miejsce spotkań młodych artystów. Przez pewien czas Ben był entuzjastą »Nowego realizmu«. W 1962 przez 15 dni i nocy spełniał rolę żywej rzeźby w witrynie Gallery One w Londynie. Prócz akcji w duchu *Fluxusu* praktykuje sztukę poczty, w 1963-65 prowadził teatr określany jako »totalny«. W 1972 uczestniczył w Documenta w Kassel. Kompletuje »dzieło« składające się z własnych gestów. W 1974 wystawiał w Galerii Foksal w Warszawie *Exercices sur l'ego*, proponując pojmować siebie jako dzieło sztuki. W 1977 zorganizował jedną z wystaw inauguracyjnych działalności Centre G.Pompidou: *A propos de Nice*. W latach osiemdziesiątych organizuje własne wystawy pt. *Les exercices sur rien*.

Ben. *Akties, ideën, handelingen, fluxusconcert*. ICC, Antwerpen 1972

J.Ł.

Bram van Velde

ur. Zoeterwoude, 1895

W 1907 zaczął malować obrazy w stylu popularnego wówczas w Holandii ekspresjonizmu. W latach 1922-24 przebywał w Worpwede w Niemczech, kolonii artystów zdominowanej przez ekspresjonizm. W 1925 znalazł się w Paryżu. Od 1926 uczestniczył w Salonach Niezależnych. Uprawia malarstwo abstrakcyjne nacechowane wzruszeniem, o pewnym nastroju bliskim barokowi, kompozycje jego sugerują ruch form. Należy do artystów, którzy przyczynili się do krystalizacji nurtu abstrakcji lirycznej. W 1946 miał pierwszą wystawę indywidualną w Galerie Maeght. Beckett jest autorem artykułu o artyście w *Cahier d'art* i wstępu do katalogu w galerii Kootz w Nowym Jorku. Pierwsza jego retrospektywa odbyła się w Kunsthalle w Bernie w 1958.

Jacques Putman, Charles Juliet. *Bram van Velde*. Paris 1975

J.Ł.

Claude Viallat

ur. Nîmes, 1936

W latach 1955-59 studiował w École des Beaux-Arts w Montpellier, a w 1962-63 w Paryżu. W latach 1964-67 mieszkał w Nicei. W 1968 wystawiał po raz pierwszy w Paryżu. Wraz z takimi artystami, jak Alocco, Dezeuze, Dolla, Pagès, Pincemin, Saytour, założył grupę *Support/Surface*, razem wystawiali m.in. w Paryżu w École Spéciale d'Architecture w 1969, w Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1970. Począwszy od 1964 uczył w szkołach artystycznych, w Nicei, Limoges, Marsylii i

Nîmes. Maluje obrazy o niekonwencjonalnych kształtach pokryte regularnym motywem o świetlistych kolorach. Zawieszane na ścianach chusty, sieci, kawałki drzewa wyglądzone przez morze, sprawiają wrażenie amuletów, przedmiotów kultu. Tak silne uwydatnienie tworzywa i realnej materialności dzieła bliskie jest nowemu malarstwu, zainteresowanemu strukturą dzieła. W 1980 Viallat realizuje malowidło ścienne w Bordeaux.

Claude Viallat. Centre Georges Pompidou, Paris 1981

J.Ł.

Jacques Villon /Gaston Duchamp/

Damville, 1875 – Puteaux, 1963

Malarz, brat Marcela Duchampa i Raymonda Duchampa-Villona. W 1895 zamieszkał na Montmartre. Studiował w École des Beaux-Arts. Współpracował jako rysownik z *Le Rire* i *Nouvelle Revue Française*, przejawiając wpływ m.in. Toulouse-Lautreca. Od 1911 zbliżywszy się do kubistów maluje w pokrewny im sposób. Na poparcie zasadności teorii kubizmu analizował traktaty dawnych mistrzów /Leonarda da Vinci/. W jego atelier w Puteaux odbywały się spotkania dyskusyjne kubistów, co dało początek *Section d'Or*. Tworzył obrazy zgeometryzowane o pryzmatycznych podziałach oraz zrytmizowanych układach. W latach 1914-18 zmobilizowany. Po wojnie przeżył krótki epizod malarstwa abstrakcyjnego. W 1930 był członkiem grupy *Abstraction-Création*. W latach trzydziestych uprawiał malarstwo przedstawiające, stylizowane, o zwartej konstrukcji i świetlistym kolorycie. Od lat czterdziestych interesował się pejzażem. W 1951 odbyła się wystawa retrospektywna Villona w MNAM w Paryżu.

Raymond Cogniat. *Villon. Peintures*, Paris 1963

J.Ł.

Wols /Battman Otto Alfred Wolfgang Schulze/

Berlin, 1913 – Champigny, 1951

Nieukończona studia odbywał w Bauhausie w Dessau. Od 1932 mieszkał w Paryżu, związał się z środowiskiem surrealistów, poznał Arpa, Giacomettiego. W latach 1932-35 na Ibizie i w Barcelonie pracował jako fotograf i kierowca. W 1937 był fotografem-dokumentalistą Wystawy Światowej. Jako poddany niemiecki był internowany we Francji w początku wojny. W czasie wojny zaczął tworzyć automatyczne rysunki, improwizacje psychiczne. Żył wówczas w nędzy. W 1945 w Paryżu zachęcony przez Sartre'a malował początkowo pod wpływem ekspresjonizmu i surrealizmu, lecz wkrótce ujawnił oryginalny styl w kompozycjach bezprzedmiotowych. Motywowany egzystencjalnym poczuciem niepewności i bolesności życia wyrażał je aluzyjnie na obrazach, przez co oddział na powstanie malarstwa informel. Jego prace, wieloznaczne i dramatyczne, stanowią zawile

siatki, koncentracje plam barwnych i elementów linearnych. W 1947 w Galerie Drouin w Paryżu miał wystawę 40 obrazów, która była przyjęta entuzjastycznie przez niewielkie grono odbiorców, uczestniczył w wystawie *L'Imaginaire*. W 1950 odegrał ważną rolę w polemice przeciw sztuce abstrakcji geometrycznej. Był autorem ilustracji do publikacji Sartre'a, Kafki, Paulhana, de Soliera, Artauda, Bryena.

J.-P.Sartre, H.Roché. *Wols. En personne*. Paris 1964

Wols 1913-1951. *Peinture, aquarelles, dessins*. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1974

J.Ł.

Ossip Zadkine

Smoleńsk, 1890 – Paryż, 1967

W latach 1905-08 odbywał studia politechniczne i artystyczne w Szkocji i Londynie. Od 1909 studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu. Mieszkał w *La Ruche*, należał do środowiska kubistów, od 1911 wystawiał na Salonach Niezależnych i Jesiennych. Od 1913 zamieszkiwał na Montparnasse. Zachowując elementy kubistyczne stworzył ok. 1920 indywidualny styl rzeźb figuralnych o uproszczonej bryle, zmierzający w latach trzydziestych ku formom coraz bardziej dynamicznym. Był autorem reliefów na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 i rzeźb na Wystawie Światowej w 1937. Po okresie wojny spędzonym w USA powrócił do Paryża, zaś w jego twórczości nastąpiła ewolucja stylu ku ekspresji, wprowadzeniu form ażurowych i symultanicznemu ujęciu postaci. Szczytowym osiągnięciem Zadkina jest pomnik »Rozdarte miasto«, 1953-54, ustawiony w Rotterdamie i upamiętniający w dramatycznej formie barbarzyństwo wojny. W 1949 artysta miał wielką retrospektywę w MNAM w Paryżu. Był także autorem poezji i drobnych utworów prozą.

Ionel Jianou. *Zadkine*, Paris 1964

J.Ł.

Tytuły publikacji, które w chronologii wydarzeń artystycznych i w biografiiach podano w brzmieniu polskim, dotyczą dzieł, tłumaczonych na polski; w biografiiach data przy nich podana, jeśli nie figuruje wcześniej, oznacza pierwsze wydanie powojenne.

Biografie opracowali:

J. G. – Joanna Guze

L. L. – Lech Lechowicz

J. Ł. – Janina Ładnowska

J. S. – Jerzy Stankiewicz

- 1913**
- Alexandre Archipenko**
Kobieta w draperii, 1911
brąz, wys. 60
MNAM, Paryż
- Pierre Bonnard**
Place Clichy, 1912
olej, płótno, 139 x 205
Musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie, Besançon
- Constantin Brancusi**
Śpiąca muza, 1910
brąz patynowany złotem, 17 x 26,5
MNAM, Paryż
- Georges Braque**
Pejzaż z Estaque, 1910
olej, płótno, 65 x 54
MNAM, Paryż
- Robert Delaunay**
Wieża Eiffa /studium/, 1910
tuszu, papier, 63 x 47
MNAM, Paryż
- W hołdzie Blériotowi, 1913
akwarela, collage, karton, 78 x 67
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris
- Sonia Delaunay**
Kontrasty symultaniczne, 1913
tuszu, barwny papier, 14 x 20,8
MNAM, Paryż
- Projekt plakatu, 1913
akwarela, papier, 28,7 x 23,7
MNAM, Paryż
- Pierwsza książka symultaniczna
/projekt plakatu
»Prozy transsyberyjskiej kolei«
B. Cendrarsa/, 1913
akwarela, papier, 18 x 11
MNAM, Paryż
- Prospekt do »Prozy transsyberyjskiej
kolei« B. Cendrarsa, 1913
akwarela, tusz, papier, 18 x 21
Bibliothèque Nationale, Paryż
- »Proza transsyberyjskiej kolei«
B. Cendrarsa, 1913
składanka, egz. nr 139, 199 x 36
MNAM, Paryż
- André Derain**
Portret Paula Poirera, 1915
olej, płótno, 101 x 73
Musée de Peinture et de Sculpture,
Grenoble
- Marcel Duchamp**
Pierwsze studium do kompozycji
»Panna młoda rozebrana przez
swych kawalerów, jednak«, 1912
ołówki, tusz lawowany, karton,
24 x 32
MNAM, Paryż
- Raymond Duchamp-Villon**
Koł, 1914
brąz, 100 x 80 x 100
MNAM, Paryż
- Raoul Dufy**
Martwa natura z białą wieżą, 1913
olej, płótno, 81 x 65
MNAM, Paryż
- Albert Gleizes**
Sablé, 1910
ołówki, papier, 22,9 x 29,7
MNAM, Paryż
- Pejzaż, 1910
tuszu lawowany na śladach ołówka,
42,6 x 55,7
MNAM, Paryż
- Juan Gris**
Martwa natura z książką, 1913
olej, papier, płótno, 41 x 33
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris
- Skrzypce i kieliszek, 1913
olej, płótno, 73 x 46
MNAM, Paryż
- František Kupka**
Płaszczyzny kolorów, 1910–11
olej, płótno, 109 x 99,5
MNAM, Paryż
- Roger de La Fresnaye**
Podbój przestworzy, 1913
olej, płótno, 94 x 73
Musée des Beaux-Arts, Troyes
- Henri Laurens**
Zielona szklanka, 1915
gwasz, collage, papier, 39 x 21
Musée Cantini, Marsylia
- Kompotierka, 1922
terakota, 37 x 35
MNAM, Paryż
- Fernand Léger**
Szkic do »Kobiety w czerwieni i
zieleni«, 1913
gwasz, tusz, papier, 65 x 50
MNAM, Paryż
- Jacques Lipchitz**
Marynarz z gitarą, 1914
brąz, 79 x 21 x 21
MNAM, Paryż
- Louis Marcoussis**
Martwa natura z szachownicą, 1912
olej, płótno, 193 x 93
MNAM, Paryż
- Portret Apollinaire'a, 1912
akwaforta, papier
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
- Henri Matisse**
Głowa bialo-różowa, 1914
olej, płótno, 75 x 47
MNAM, Paryż
- Portret André Rouveyre, 1912
węgiel, odcisk na papierze, 41 x 28
MNAM, Paryż
- Jean Metzinger**
Portret Gleizes'a, 1911
ołówki, papier, 20 x 15,5
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris
- Studium do kompozycji »W lodzi«,
1912
ołówki, papier, 28 x 23,5
MNAM, Paryż
- Amadeo Modigliani**
Portret Picassa, 1914
ołówki, papier, 21 x 26
Musée Picasso, Antibes
- Lunia Czechowska, 1916
olej, płótno, 92 x 60
Musée de Peinture et de Sculpture,
Grenoble
- Moïse Kisling, 1916
olej, płótno, 81 x 46
Musée d'Art Moderne du Nord,
Villeneuve d'Ascq
- Francis Picabia**
Nowy Jork, 1913
gwasz, akwarela, papier, 58 x 79
MNAM, Paryż
- Pablo Picasso**
Gitarra »Kocham Eve«, 1912
olej, płótno, 35 x 27
Musée Picasso, Paryż
- Hiszpańska martwa natura, 1912
olej, płótno, 46 x 33
Musée d'Art Moderne du Nord,
Villeneuve d'Ascq
- Studium do »Kobiety w fotelu«, 1913
ołówki, kredka, tusz lawowany,
papier, 18,5 x 19
Musée Picasso, Paryż
- Studium do »Kobiety w fotelu«, 1913
akwarela, gwasz, grafit, papier,
32,7 x 27,1
Musée Picasso, Paryż
- Konstrukcja z anyżówką »del Mono«
i kompotierką
z winogronami, 1915
drewno, metal, węgiel,
36,2 x 28 x 21,5
Musée Picasso, Paryż
- Jacques Villon**
Maszerujący żołnierze, 1913
olej, płótno, 65 x 92
MNAM, Paryż
- Ekwilibrysta, 1913
akwaforta, papier, 40 x 29,8
Bibliothèque Nationale, Paryż
- Ossip Zadkine**
Prorok, 1914
drewno, 220 x 30 x 25
Musée de Peinture et de Sculpture,
Grenoble
- Fotografia**
- Eugène Atget**
Sprzedawca z koszykiem, 1898
22,3 x 17
- Place St.-Médard, sprzedawca
parasoli, 1898–99
22,1 x 17,4
- Sprzedawca karczochów przed
kościółem St.-Médard, 1899
21,6 x 17
- Rue des Saules – rue St.-Vincent,
ok. 1900
22,2 x 17,7
- Rue du Chevalier de la Barre, 1900
21,1 x 17,5
- Montmartre, dom, 2, rue du Calvaire,
1921
21,7 x 18,1
- Place du Tertre, 1921–22
18,4 x 21,6
- Kabaret du Lapin Agile, rue des
Saules, 1921–22
17,8 x 21,9
- Montmartre, Place du Tertre, 1922
22,2 x 18,2
- Montmartre, rue St.-Rustique, 1922
18 x 22,2
- Montmartre, le Moulin de la Galette,
1922
18 x 21,9
- Kabaret, rue St.-Rustique, 1922
18 x 22,2
- Fotografie są własnością Musée
Carnavalet w Paryżu
- Plakaty**
- Jules Chéret**
Plakat reklamujący kabaret
»Eldorado«, 1894
124,5 x 88
- Eugène Grasset**
Plakat reklamujący likieru
»Abricotine«, ok. 1895
109,5 x 149,5
- Jules-Alexandre Grun**
Plakat reklamujący kabaret »A la
Cigale Général«, ok. 1900
124,5 x 88,5
- Henri Toulouse-Lautrec**
Projekt plakatu reklamującego pismo
»La Revue Blanche«, 1895
130 x 94,5
- Plakaty są własnością Musée de
l'Affiche et de la Publicité w Paryżu
- Wzornictwo**
- Paul Poiret**
Suknia wieczorowa, ok. 1912
obcisła suknia z białej satyny i
białego muszliny, okrycie z
adamaszku jedwabnego
przetykanego złotem, ozdobione
złotą koronką
Musée de la Mode et du Costume,
Paryż
- Paul Follot**
Krzeseł, 1913
rzeźbiona sykomora, heban, amarant
Musée des Arts Décoratifs, Paryż
- Literatura**
- Guillaume Apollinaire**
La fusée signal /rękopis/
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
- Les Mamelles de Tirésias
il. akw. S. Féat, 1918
MNAM, Paryż
- Peintures de Léopold Survage et
Irène Lagut /kat. wystawy z dwoma
wstępami Apollinaire'a/, 1917
MNAM, Paryż
- Blaise Cendrars**
Prose du Transsibérien et la petite
Jeanne de France
Sonia Delaunay,
oryg. makieta/, 1913
Bibliothèque Nationale, Paryż
- La fin du monde /il. Fernand Léger/,
/filmowany przez Ange N.D./
La Sirène, Paryż, 1919
MNAM, Paryż
- Paul Claudel**
R. Dufy, portret P. Claudela
MNAM, Paryż
- Le Pain dur
Gallimard, Paryż, 1915
Bibliothèque Sainte Geneviève,
Paryż
- Alain-Fournier**
Fotografia
Coll. Viollet, Paryż
- Le Grand Meaulnes, Paryż 1913
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
- Max Jacob**
Le cornet à dés/ wyd. ostateczne,
il. Picasso, Delamain, Boutelleau/
Stock, Paryż, b.d.
wl. pryw., Paryż
- Valéry Larbaud**
A.O. Barnabooth, ses oeuvres
complètes
Gallimard, Paryż 1913
Bibliothèque Municipale, Vichy
- Rose Lourdine /rękopis/
Bibliothèque Municipale, Vichy
- List rękopiśmienny od Saint-John
Perse'a do V. Larbauda
wrzesień 1913
Bibliothèque Municipale, Vichy
- Paul-Emile Becat: V. Larbaud
i Jabiru, 1919
rysunek, 40 x 30
Bibliothèque Municipale, Vichy
- Alice Halicka: V. Larbaud,
akw. dla R. Lourdine
Bibliothèque Municipale, Vichy
- Charles Péguy**
P. Laurens. Portret Ch. Péguy
Harlingue-Viollet, Paryż
- Marcel Proust**
Odbitki szpaltowe /poprawiane przez
M. Prousta i J. Paulhana/
Bibliothèque Nationale, Paryż
- Du côté de chez Swann /5 wyd.
przesłane przez wydawcę/
Grasset, Paryż 1914
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
- André Salmon**
Survage: portret A. Salmona
wl. pryw., Paryż
- Peindre /il. P. Picasso/
La Sirène, Paryż
MNAM, Paryż
- Le Calumet /il. A. Derain/
Gallimard, Paryż 1920
MNAM, Paryż
- Czasopisma**
- Les Soirées de Paris, nr 25,
czerwiec 1914
Les Soirées de Paris, nr 26-27,
lipiec-sierpień 1914
/il. F. Léger/
MNAM, Paryż
- Cahiers de la Quinzaine, zesz. 14,
1902
wl. pryw., Paryż
- Nouvelle Revue Française
wl. pryw., Paryż
- Fotografia zespołu NRF
wl. pryw., Paryż
- 1925**
- Jean Arp**
Tors z głową-kwiatem, 1924
relief, drewno polichromowane, 87 x 72
Fondation Jean Arp, Clamart
- Konfiguracja, 1931
relief, drewno polichromowane,
39 x 31
Muzeum Sztuki, Łódź
- Willi Baumeister**
Szachisł, 1925
olej, płótno, 93 x 74
Archives Baumeister, Stuttgart
- Marcelle Cahn**
Kompozycja abstrakcyjna, 1925
olej, płótno, 72,5 x 54
wl. Otto Hahn, Paryż
- Marc Chagall**
Macierzyństwo, 1925
gwasz, papier, 51 x 66
MNAM, Paryż
- Akrobatka, 1930
olej, płótno, 65 x 52
MNAM, Paryż
- Franciska Clausen**
Kompozycja z barometrem, 1926
olej, płótno, 93 x 72
Musée Municipal des Ursulines,
Mâcon
- Robert Delaunay**
Wieża, 1924
atrament, kalka, 21,5 x 23
MNAM, Paryż
- Wieża Eiffa i Champs de Mars, 1925
ołówki litograficzne, papier, 24 x 20
MNAM, Paryż
- Philippe Soupault, 1922
olej, płótno, 197 x 130
MNAM, Paryż
- Théo van Doesbourg**
Kontropozycja XV, 1925
olej, płótno, 50 x 50
Muzeum Sztuki, Łódź
- César Domela**
Kompozycja neoplastyczna nr 25,
1926
olej, płótno, 83 x 51
wl. artyści
- Max Ernst**
Początek wahadła, 1925
ołówki, papier, 42,5 x 95,5
Musée d'Art Moderne, Strasburg
- Dwie nagie dziewczyny, 1926
olej, płótno, 83,5 x 62,5
Musée d'Art Moderne, Strasburg
- Słońce i las, 1928
olej, płótno, 38 x 34
Muzeum Sztuki, Łódź
- Zdobyc, 1925
olej, płótno, 60 x 73
MNAM, Paryż
- Portret Michela Leirisa, 1925
atrament, papier, 31,8 x 24
MNAM, Paryż
- Juan Miró**
Kąpiąca się, 1924
olej, płótno, 73 x 92
MNAM, Paryż
- Rysunek, 24/11/24, 1924
piórko, papier, 49,5 x 61,5
MNAM, Paryż
- Amédée Ozenfant**
Martwa natura, 1925
olej, płótno, 150,5 x 176
MNAM, Paryż
- Martwa natura, 1929
olej, płótno, 92 x 73
Muzeum Sztuki, Łódź
- Jules Pascin**
Temple of Beauty, 1925
olej, płótno, 124 x 150
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris
- Francis Picabia**
Surrealizm ukrzyżowany, 1924–25
olej, akwarela, papier, 31,8 x 25,2
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris
- Sroka murzynka, 1925–27
gwasz, papier, 50 x 65
Musée Salis, Bagnères de Bigorre
- Pablo Picasso**
Pracownia modystki, 1925
olej, płótno, 172 x 265
MNAM, Paryż
- Victor Servranckx**
Obraz – kompozycja, 1923
olej, płótno, 85 x 102
Musée de Peinture et de Sculpture,
Grenoble
- Chaïm Soutine**
Kogut, 1925
olej, płótno, 81 x 35
Musée des Beaux-Arts, Troyes
- Yves Tanguy**
Bez tytułu, 1924–25
akwarela, papier, 20 x 12
wl. rodziny Patricia Waldberga,
Paryż
- Bez tytułu, 1926
tuszu, papier, 31 x 19
wl. rodziny Sator, Paryż
- Bez tytułu, 1926
tuszu, papier, 33 x 26
wl. rodziny Sator, Paryż
- Bez tytułu, 1926
tuszu, akwarela, papier, 38 x 26
wl. rodziny Sator, Paryż
- Bez tytułu, 1926
tuszu, papier, 37,5 x 26,5
wl. pryw., Paryż
- Georges Vantongerloo**
Kompozycja trzech równoważników,
1921
olej, deska, 48 x 55
Muzeum Sztuki, Łódź

Rysunki surrealistów

»Cadavre exquis, 7 marca 1927«
/rys. zespolowy złożony we czworo/
ołówek, kredki barwne, papier,
15,5 x 20
MNAM, Paryż

»Cadavre exquis, 7 marca 1927«
/rysunek zespolowy złożony we
czworo/
ołówek, kredki barwne, papier,
19 x 14,8
MNAM, Paryż

»Cadavre exquis, 18 marca 1927«
/rysunek zespolowy złożony we
czworo/
ołówek, kredki barwne, papier,
20,8 x 15,5
MNAM, Paryż

»Cadavre exquis, 17 maja 1927«
/rysunek zespolowy złożony we
czworo/
piórko, tusz, kredki barwne, ołówek,
papier, 31 x 20
MNAM, Paryż

»Cadavre exquis«, n.d.
/rysunek zespolowy złożony we
czworo/
piórko, tusz, kredki barwne, ołówek,
collage, papier, 36 x 23
MNAM, Paryż

Fotografia

Raoul Hausmann
Notre Dame de Paris, 1939
34,7 x 26,7

Florence Henri
Kompozycja z lustrem, 1928
16,5 x 12

Okna, 1930
16 x 12
Muzeum Sztuki, Łódź

André Kertész
Pracownia Mondriana, Paryż 1926
24,8 x 18,4

Widelec, Paryż 1928
19,2 x 24,7

Man Ray
Kobieta, 1920
38,7 x 29,1

Hodowla kurzu, 1920
22 x 29

Czarna i biała, 1926
21,1 x 29,9

Fajerwerki, 1934
solaryzacja, 29,2 x 22,5

Przedmioty matematyczne, 1936
29,8 x 23,1

Świt przedmiotów, 1937
23,2 x 18,2

André Breton, n.d.
28,8 x 22,7

Zwidy liść, n.d.
23,8 x 19,8

Raoul Ubac
Walka w Penthesilée, 1938
solaryzacja, 29,8 x 39

Fotografie, z wyjątkiem prac
Florence Henri, są własnością
MNAM, Paryż

Plakaty

Leonetto Capiello
Plakat reklamujący farby
»La Kabiline«, 1920
149 x 100,5

Jean Carlu
Plakat reklamujący piwo
»Spatenbräu«, 1927
80 x 60

Cassandre
Plakat reklamowy czasopisma
»Le Nouvelliste«, 1924
160 x 121

Paul Colin
Plakat reklamowy kabaretu
»Tabarin«, 1927
60 x 40

Charles Loupot
Plakat reklamowy miejscowości
wypoczynkowej
Sables d'Or les Pins, 1925
105 x 74,5

René Vincent
Plakat reklamowy domu towarowego
»Au Bon Marché«, ok. 1925
80,5 x 120

Plakaty są własnością Musée
de l'Affiche et de la Publicité, Paryż

Wzornictwo

Coco Chanel
Toaleta popołudniowa, ok. 1927
suknia z bolerkiem i paskiem, satyna,
biała krepa, chustka z czerwonego
jedwabiu w białe groszki
Musée de la Mode et du Costume,
Paryż

Pierre Legrain
Krzesło zaprojektowane dla Douceta,
1925
zielony dąb lub drzewo palmowe
Musée des Arts Décoratifs, Paryż

Literatura

Jean Cocteau
Niepublikowany rys. do *Potomaka*
Digestion
wł. pryw., Paryż

Les Fâcheux /tekst dla teatru
Diagilewa, 2 tomy, il. G. Braque/
Ed. des Quatre Chemins, 1924
MNAM, Paryż

Léon-Paul Fargue
L. Marcoussis, Portret
L.-P. Fargue'a
rysunek, 32 x 25
MNAM, Paryż

Les Feuilles libres /nr specjalny
poświęcony L. – P. Fargue'owi/
nr 45-46, czerwiec 1927
Librairie de l'Etoile
wł. pryw., Paryż

Pierre-Jean Jouve
Paulina 1880
Gallimard, Paryż
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż

Pierre Reverdy
Les Jockeys camouflés et périodes
/il. poza tekstem przez H. Matisse'a,
dedykowane Ph. Soupault'owi/
Paryż 1918
MNAM, Paryż

Saint-John Perse

Fotografia
Harlingue-Viollet, Paryż
List odręczny do H. Hoppenota,
11 stycznia 1926
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż

Jules Supervielle
Fotografia J. Supervielle'a
wł. pryw., Paryż
List do V. Larbauda, 9 lipca 1926
Bibliothèque Municipale, Vichy

Paul Valéry
F.P. Niclausse, Popiersie P. Valéry,
ok. 1930, brąz
MNAM, Paryż
Cantique des colonnes /rękopis
poematu/
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
Cimetière marin, /rys. piórkiem
autora/
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż

Surrealiści

Louis Aragon
Le Mouvement perpétuel
Gallimard, Paryż
wł. pryw., Paryż
La Grande gaté /il. Y. Tanguy/
Gallimard, Paryż 1929
MNAM, Paryż

André Breton
L. Marcoussis, portret A. Bretona
rysunek, 44 x 34
MNAM, Paryż
Manifeste du Surréalisme,
Poisson soluble
/frontispis M. Ernsta/
Simon Kra, Paryż 1924
MNAM, Paryż

Colette
Wrede, Portret Colette
MNAM, Paryż

Le Blé en herbe
Paryż 1923
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż
La Fin de Chéri
Flammarion, Paryż 1926
Bibliothèque Sainte Geneviève,
Paryż

Paul Eluard
Les Gertrude Hoffman girls /rękopis
poematu/
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

Elle n'est pas là /rękopis poematu/
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

Mourir de ne pas mourir
il. M. Ernst
Gallimard, Paryż 1924
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

Dessous d'une vie /il. M. Ernst/
Cahier du Sud
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

André Gide

Les Faux Monnayeurs
Gallimard, Paryż 1925
Bibliothèque Littéraire Jacques
Doucet, Paryż

Benjamin Péret

Dormir, dormir dans les pierres
/il. Y. Tanguy/, 1927
MNAM, Paryż

Philippe Soupault
Voyage d'Horace Pirouelle /egz. z
dedykacją/
Simon Kra, Ed. du Sagittaire, Paryż
1925
wł. pryw., Paryż

Tristan Tzara
Cinéma calendrier, du cœur abstrait
/il. J. Arp, drzeworyty/
Au Sans pareil, Paryż 1920
MNAM, Paryż

Czasopisma

Commerce, nr 1, 1924

Europe, nr specjalny: Romain
Rolland, 1925

La Revue européenne, nr 11,
listopad 1925
Grasset, Paryż

La Révolution surréaliste, nr 3,
kwiecień 1925
Gallimard, Paryż

Le Disque Vert, nr 4-5-6, luty 1923
Paryż-Bruksela
wł. pryw., Paryż

1947

Karel Appel
Totem, 1948
drewno polichromowane, wys. 80
wł. artysty

Antonin Artaud
Autoportret, 17 grudnia 1946
ołówek, papier, 64,5 x 50
wł. Florence Loeb, Paryż

Portret Arthura Adamova, 1947
ołówek, kredka czerwona, papier,
65 x 50
wł. Florence Loeb, Paryż

Postacie, 1947
ołówek, papier, 63 x 50
wł. Florence Loeb, Paryż

Zbyszczeszczzenie Ojca-Matki, 1947
ołówek, papier, 64 x 49
MNAM, Paryż

Balthus
Podwieczorek, 1942
olej, deska, 73 x 92
wł. Henriette Gomez, Paryż

Jean Bazaine
Wysokie drzewo na wsi, 1947
olej, płótno, 116 x 89
wł. Jean Laurent, Paryż

Hans Bellmer
Ulica des Oreilles 6, n.d.
olej, tusz, papier, 40 x 30
MNAM, Paryż

Roger Bissière
Sielanka, 1946
olej, płótno, 100 x 65
MNAM, Paryż

Victor Brauner
Bez tytułu, 1944
sadza, wosk, papier, 65 x 50
Galerie Samy Kinge, Paryż

Bez tytułu, 1945
akwarela, wosk, papier, 63 x 49
Galerie Samy Kinge, Paryż

César Domela
Dźwięczność, 1946-47
olej, płótno, 84 x 131
MNAM, Paryż

Jean Dubuffet
Jazz-band, czarny blues, 1945
olej, płótno, 97 x 130
MNAM, Paryż

Maurice Estève
Akwarium, 1944
olej, płótno, 81 x 65
MNAM, Paryż

Jean Fautrier
Łagodna kobieta, 1946
olej, technika mieszana, płótno,
97 x 145
MNAM, Paryż

André Fougeron
Paryżanki na targu, 1948
olej, płótno, 130 x 195
wł. artyści

Trzymaj się drogowskazów, 1972
olej, płótno, 195 x 130
wł. artyści

Alberto Giacometti
Kobieta /Léoni/, 1947
brąz, wys. 107
Fondation Maeght, St.-Paul-de-
Vence

Hans Hartung
Kompozycja, 1946
olej, pastel, płótno, 146 x 97
Musée d'Art Moderne de la ville de
Paris

Jean Hélion
Na opak, 1947
olej, płótno, 113 x 145
MNAM, Paryż

Auguste Herbin
Kompozycja spod znaku Apolla
Dionizosa, 1947
olej, płótno, 195 x 130
Musée des Beaux-Arts, Tourcoing

Alberto Magnelli
Prawie surowy, 1947
olej, płótno, 97 x 147
wł. Suzy Magnelli, Paryż

André Masson
Mój portret w strumieniu, 1945
atrament, papier, 48 x 61
MNAM, Paryż

Henri Matisse
Wnętrze żółto-niebieskie, 1946
olej, płótno, 116 x 81
MNAM, Paryż

Roberto E. S. Matta
Kompozycja, ok. 1957
olej, płótno, 154 x 202
Muzeum Sztuki, Łódź

Henri Michaux
Bez tytułu, 1945
akwarela, atrament, papier, 65 x 50
MNAM, Paryż

Bez tytułu, 1946-48
akwarela, atrament, papier, 50 x 32
MNAM, Paryż

Postać w ciemnej tonacji, 1946-48
piórko, atrament, papier, 50 x 32
MNAM, Paryż

Francis Picabia
Wdowa, 1948
olej, płótno, 154 x 111
wł. Olga Picabia, Paryż

Edouard Pignon
Dwaj górnicy, 1948
olej, płótno, 195 x 130
wł. Jeannette Thorez-Vermeersch

Germaine Richier
Burza, 1947-48
brąz, 200 x 80 x 51
MNAM, Paryż

Nicolas de Staël
Życie trwa, 1946
olej, płótno, 142 x 97
MNAM, Paryż

Bram van Velde
Kompozycja, 1949
olej, płótno, 162 x 130
MNAM, Paryż

Wols
Kompozycja, 1946
akwarela, piórko, papier, 15 x 12
MNAM, Paryż

Skrzydło motyla, 1947
olej, płótno, 55 x 46
MNAM, Paryż

Fotografia

Edouard Boubat
Dziewczynka w suchych liściach,
Ogród Luksemburski, Paryż, 1946
38,9 x 26,9

Dzieci na śniegu, Ogród
Luksemburski, Paryż, 1954
31,1 x 41,7

Brassaï
Graffiti, n. d.
wł. rodziny artysty

Robert Doisneau
Przekrój domu, n. d.
39,5 x 27,7

Przechadzka w Arcueil, 1945
23,1 x 29,1

Portret, St.-Germain-des Prés,
Paryż, 1948
29,1 x 23,5

Przed »Le Tabou«, n. d.
23,6 x 30,5

Walc, wieczór 14 lipca 1949
29,6 x 23,1

Izis
Place de la République, Paryż, 1948
25,3 x 19,8

Impasse Traînée, Montmartre, 1949
24,8 x 25,7

Polykacz ognia, 1957
22,2 x 33,2

Willy Ronis
W piwnicach Klubu »Saint-Germain«,
Claude Luter
i jego orkiestra, 1949
21,9 x 30,7

Place Saint-Germain-des Prés,
Paryż, 1956
20,8 x 30,3

Piwniczka de la Huchette, Maxime
Saury, 1955
23,8 x 26,7

W podziemiach przy rue de la
Huchette, 1957
21,7 x 30,5

Egzystencjalizm, n. d.
24,9 x 23,8

Fotografie, przy których nie podano
właściciela, są własnością MNAM,
Paryż

Plakat

Guy Georget
Plakat reklamowy oleju silnikowego
»BP Energol«, 1957
58 x 79,5

Hervé Morvan
Plakat reklamowy farb »Peinture
Idéale«, ok. 1960
155 x 115

Jacques Nathan
Plakat wystawy »Art et Publicité dans
le monde«,
Musée des Arts Décoratifs, Paryż,
1955
159 x 113,5

Raymond Savignac
Plakat reklamujący mydło
»Monsavon au lait«, 1949
149 x 100

Bernard Villemot
Plakat reklamowy uzdrowiska Vichy,
1953
100,5 x 63

Plakaty są własnością Musée de
l'Affiche et de la Publicité, Paryż

Wzornictwo

Christian Dior
Suknia wieczorowa, jesień-zima 1955
w kolorze kości słoniowej, haftowana
rozmaitymi płytkami złota
Musée de la Mode et du Costume,
Paryż

Prouve
Krzesło, 1947
metal lakierowany, skaj
Musée des Arts Décoratifs, Paryż

Literatura

Louis Aragon
Olivier Bachelin /rękopis poematu/
1947
CNRS, fund. Aragon-Triolet, Paryż

Le Nouveau crève – coeur
Gallimard, Paryż 1947 – 48
wł. pryw. Paryż

Chronique du bel canto
Skira, 1947
wł. pryw., Paryż

Antonin Artaud
Man Ray: fotografia A. Artaud
MNAM, Paryż

Van Gogh
K, Paryż 1947

André Breton
*L'Exposition Internationale du
Surréalisme*
Maeght, Paryż 1947
MNAM, Paryż

Martinique /il. A. Masson/
Sagittaire, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

René Char
Fotografia R. Chara z Albertem
Camusem
wł. pryw., Paryż

Feuillets d'Hypnos
Coll. Camus, Gallimard, Paryż 1946
wł. pryw., Paryż

Nous avons ... /il. J. Miró/
MNAM, Paryż

Paul Eluard
Le dur désir ... /il. M. Chagall/
Bordas, Paryż 1946
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

Corps mémorables /il. Valentine
Hugo/
Seghers, Paryż 1947
Musée d'Art et d'Histoire de la ville
de Saint-Denis

Listy z Warszawy /rękopis/, 1947
CNRS, fund. Aragon-Triolet

Jean Follain
Fotografia J. Follaina
Gallimard, Paryż

Exister
Gallimard, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

André Frénaud
Fotografia A. Frénauda
Coll. Martinot

Vieux Pays, oraz Campagne
/il. R. Ubac/
Maeght, Paryż 1967
Gal. Maeght, Paryż

Eugène Guillevic
Fotografia E. Guillevica
coll. Martinot

Élégies /il. J. Dubuffet/
Point du jour, Paryż 1946
MNAM, Paryż

L'Homme qui se ferme /il. E. Pignon/
Réclame, Paryż 1949
wł. pryw., Paryż

Henri Michaux
Meisodems /z 12 litogr. autora/
Point du jour, Paryż 1948
MNAM, Paryż

Maurice Nadeau
Histoire du surréalisme /2 tomy/
Le Seuil, Paryż 1945-48
wł. pryw., Paryż

Francis Ponge
Fotografia F. Ponge'a
wł. pryw., Paryż

Le parti pris des choses
Gallimard, Paryż 1949
wł. pryw., Paryż

Poèmes /okł. G. Braque/
Gallimard, Paryż 1948
wł. pryw., Paryż

Jacques Prévert
Fotografia J. Préverta, 1957,
R. Doisneau /Rapho

Pochoirs et Litho /il. Ribemont, Miró,
Prévert/
24 x 39
wł. pryw., Paryż

Philippe Soupault
Journal d'un fantôme /il. Brauner,
Masson, Ubac, Labisse/
Point du jour, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Message de l'île déserte /il. Alexeiff/
Stols, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Proza

Gaston Bachelard
Fotografia G. Bachelarda, S. Ségal
Roger Viollet, Paryż

Georges Bataille
Haine de la Poésie
Ed. de Minuit, Paryż 1947
Bibliothèque Sainte Geneviève,
Paryż

Sacrifices /il. A. Masson/
GLM, Paryż 1936
MNAM, Paryż

Samuel Beckett
Fotografia S. Becketta
wł. pryw., Paryż

Murphy
Ed. Bordas, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Maurice Blanchot
Le très haut
Gallimard, Paryż 1948
wł. pryw., Paryż

Thomas l'obscur /wyd. ostatecznej/
Gallimard, Paryż 1950
wł. pryw., Paryż

Roger Caillois
Fotografia R. Caillois'a
wł. A. Caillois

Jean Genet
Fotografia J. Geneta
Gallimard, Paryż

Querelle de Brest
Morihiem, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Julien Gracq
Fotografia J. Gracq'a, 1981
Roland Allard, Paryż

Les Quatre vents, nr 4, 1946 /z
tekstem H. Pieyre de Mandiargues/
wł. pryw., Paryż

Michel Leiris
Fotografia M. Leiris'a
Coll. Martinot

Andre Masson et son univers
/wspolpraca: Georges Limbour/
Ed. des Trois Collines, Paryż-
-Genewa 1947
wł. pryw., Paryż

André Malraux
Fotografia A. Malraux
wł. pryw., Paryż

Jean Paulhan
Fotografia J. Paulhan'a
Gallimard, Paryż

La Patrie se fait tous les jours
Minuit, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Raymond Queneau
Fotografia R. Queneau
Gallimard, Paryż

Exercices de style /il. Massin/
Gallimard, Paryż 1963
Gallimard, Paryż

Egzystencjaliści

Albert Camus
Fotografia A. Camusa
wł. pryw., Paryż

La Peste /z dedykacją autora/
Coll. Sans soleil, Gallimard,
Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

Les Justes
Gallimard, Paryż
wł. pryw., Paryż

Simone de Beauvoir
Fotografia S. de Beauvoir z
J.P. Sartrem
wł. pryw., Paryż

Maurice Merleau-Ponty
Fotografia M. Merleau-Ponty
wł. pryw., Paryż

*Humanisme et terreur, essai sur le
problème communiste*
Gallimard, Paryż 1947
Bibliothèque Sainte Geneviève,
Paryż

Phénoménologie de la perception
Gallimard, Paryż 1945-46
wł. pryw., Paryż

Jean-Paul Sartre
Fotografia J.P. Sartre'a
Viollet, Paryż

Situations I
Gallimard, Paryż 1947
wł. pryw., Paryż

—

André Fougeron
Les Pays des mines, 1951
album – 12 plansz
Edition Cercle d'Art
Muzeum Sztuki, Łódź

Czasopisma

Fontaine, marzec 1947 /Breton,
Gracq, Reverdy, Heidegger, Picon,
Follain, J. Wahl, Balhaus/
wł. pryw., Paryż

Les Temps Modernes, styczeń 1947
/Sarraute, S. de Beauvoir, Merleau-
-Ponty, Kahnweiler/
wł. pryw., Paryż

Les Temps Modernes, luty 1947
Qu'est-ce que la littérature? /S. de
Beauvoir, Etienne, Queneau,
Grenier/
wł. pryw., Paryż

Critique, styczeń – luty 1947 /Bataille
o monografii »Baudelaire«
Sartre'a/
wł. pryw., Paryż

L'Eternelle revue, nr 1, nowa seria,
grudzień 1944
Ed. de la Jeune Parque
MNAM, Paryż

Claude Roy: *Aragon*, z serii *Poète
d'aujourd'hui*, nr 2,
Seghers, Paryż
wł. pryw., Paryż

Confluences, nr 11, kwiecień 1946
/Queneau, Gracq/
wł. pryw., Paryż

1972

Eduardo Arroyo
Caballero español, 1970
olej, płótno, 162 x 130,5
MNAM, Paryż

Ben
Wstyd mi, że jestem tu, aby mnie
widziano, 1970
akryl, płótno, 162 x 130
wł. artysty

Bóg, 1970
drewno malowane, piłka ping-
-pongowa, 29 x 29
MNAM, Paryż

Christian Boltanski
Klub Myszkowski Miki, 1972
12 fotografii, ok. 43 x 32 każda
Muzeum Sztuki, Łódź

César
Sprasowane samochody, z serii
Compressions, 1980
152 x 53 x 51
wł. Pontus Hulten, Paryż

Christo
Projekt opakowania Puerta de Alcalá
w Madrycie, 1980
collage, 71 x 55
Muzeum Sztuki, Łódź

Simon Hantaï
Bez tytułu, 1969
olej, płótno, 272 x 238
MNAM, Paryż

Alain Jacquet
Śniadanie na trawie, 1964
serigrafia, płótno, 175 x 195
Muzeum Sztuki, Łódź

Yves Klein
Dowód przekazania przestrzeni
niematerialnej
wrażliwości malarskiej, ok. 1959
tus, piórko, gwasz, 15,5 x 37
MNAM, Paryż

Portret reliefowy Armana, 1961
malowany odlew ciała z brązu na
planszy pokrytej listkami złota,
176 x 95 x 26
MNAM, Paryż

Piotr Kowalski
Manipulator 3, 1967
przezroczysta kula, pleksiglas, Ø 200
wł. pryw., Paryż

Jacques Monory
Morderstwo nr 10, 1968
olej, płótno, lustro, 160 x 400
MNAM, Paryż

François Morellet
Geometria poetycka /neon
programowany aleatorycznie/, 1971
neon, drewno, 3 części, 140 x 70
każda
wł. artysty

Jean-Pierre Raynaud
Psycho-przedmiot, 3 doniczki, nr 3,
1964
płyta malowana, fotografia, póteczka,
doniczki, płyta metalowa,
186 x 134 x 23,5
MNAM, Paryż

Martial Raysse
6 spokojnych obrazów, 1970
serigrafia, karton, opakowanie,
60 x 75 każdy
Galerie Samy Kinge, Paryż

Niki de Saint-Phalle
Czarna akrobatka, 1968
malowany poliester na cokole,
77,5 x 99,5 x 19
Galerie Samy Kinge, Paryż

Jesus Rafael Soto
Przestrzeń otwarta, 1967
drewno malowane, pręty metalowe,
157 x 207 x 28,5
MNAM, Paryż

Jean Tinguely
Huśtawka, 1965
żelazo, drewno, rzeźba ruchoma,
125 x 71 x 200
Fonds Nationaux d'Art
Contemporain, Paryż

Gérard Titus-Carmel
Odkrycie Ameryki, 1969
serigrafia, papier, 65 x 50,5
Muzeum Sztuki, Łódź

Zepsucie i przedstawienie, 1971
sucha igła, akwaforta barwna,
papier, 56 x 75,5
Muzeum Sztuki, Łódź

Na temat zniszczenia formy,
równoległością, 1971
akwaforta barwna, sucha igła,
papier, 56 x 75,5
Muzeum Sztuki, Łódź

Claude Vialat
Sieć, 1970
sieć ze sznura smolowanego,
300 x 375
MNAM, Paryż

Fotografia

Denis Brihat
Skóra zaskronica, 1951
30,2 x 23,5
MNAM, Paryż

Gruszka, 1972
30 x 24
wł. artysty

Czarny tulipan, 1977
kolor, 45,5 x 37,5
FNAC, Paryż

Mak, 1979
kolor, 49 x 37,5
FNAC, Paryż

Przekrój czerwonej kapusty, 1981
32 x 23,5
MNAM, Paryż

Arnaud Claas
Bez tytułu
wł. artysty

Opętane seksem
wł. artysty

Jean Dieuzaide
Cytologia, 1972
30 x 40
wł. artysty

Słonecznik w gąsiorze, 1976
wł. artysty

Liść ostu po deszczu, 1978
30 x 40
wł. artysty

Słonecznik, n.d.
34 x 40
FNAC, Paryż

Wodospad Laroque, n.d.
30 x 40
wł. artysty

Bernard Plossu
USA 74, 1974
30 x 40
MNAM, Paryż

Wielkie okno, n.d.
40 x 30
MNAM, Paryż

Wymarzona łazienka, n.d.
40 x 30
MNAM, Paryż

Proszę dobrze zamknąć zatrzask,
n.d.
40 x 30
MNAM, Paryż

Zgaszone telewizory, n.d.
30 x 40
MNAM, Paryż

Jean-Pierre Sudre
Jajka w słoju, 1954
24 x 30
wł. artysty

Liść truskawki, 1956
24,6 x 17,8
MNAM, Paryż

Szklanka
40 x 30,3
MNAM, Paryż

Lilia, n.d.
wł. artysty

Plakaty

Luigi Castiglioni
Plakat wystawy »L'Automobile et la
publicité«
w Musée de la Publicité
1984
90 x 61

André François
Plakat filmowy, »Le grand amour«,
Pierre Etaixa, 1975
77,5 x 52

Grapus
Plakat spektaklu w Théâtre de L'Est
Parisien, 1982
150 x 99

Alain Le Querrec
Plakat Groupe de Recherche de
l'Opéra de Paris,
Carolyn Carlson, 1979
117,5 x 77

Jean Widmer
Plakat reklamowy, 1982
103 x 45,5

Plakaty są własnością Musée de
l'Affiche et de la Publicité w Paryżu

Wzornictwo

Paco Rabanne
Suknia »Szkiełko odbłaskowe«, 1972
mini-sukienka z rowerowymi
szkiełkami odbłaskowymi
Musée de la Mode et du Costume,
Paryż

Paulin (Artifort 1967)
Fotel „300“, 1972
odlew z poliestru i plastik
Musée des Arts Décoratifs, Paryż

Literatura

Roland Barthes
Fotografia Rolanda Barthes'a
wł. pryw., Paryż

Sade-Fourier-Loyola
Ed. du Seuil, Paryż 1971
wł. pryw., Paryż

Yves Bonnefoy
Trois remarques sur la couleur
/il. Bram van Velde/
T. Bouchard, Paryż 1977
MNAM, Paryż

Jacques Derrida
De la grammatologie /publ.
zapowiadająca, ok. 1970, w piśmie
Critique, luty 1969/

Dissémination
wł. pryw., Paryż

Jean-Pierre Faye
Fotografia Jean-Pierre Faye'a

Michel Foucault
L'Archéologie du savoir
Gallimard, Paryż 1971
wł. pryw., Paryż

Edmond Jabès
ACLY ou El
Gallimard, Paryż 1972
wł. pryw., Paryż

Nouveaux cahiers, 1972 /Teksty:
M. Blanchot, R. Caillois, R. Char,
J. Derrida, Lévinas, J. Starobinski,
M. Nadeau/
wł. pryw., Paryż

Roger Laporte – Bernard Noël
Deux lectures de Maurice Blanchot
/il. R. Alejandro/
Fata Morgana, Montpellier 1972
wł. pryw., Paryż

Jean-Marie Le Clézio
Fotografia J.-M. Le Clézio
Gallimard

Claude Lévi-Strauss
Fotografia Cl. Lévi-Straussa
Pilon

Tristes Tropiques
Terre Humaine, Paryż
wł. pryw., Paryż

Georges Perec
Fotografia G. Pereca w Warszawie,
1980
wł. pryw., Paryż

Lieux communs travaillés /rękopis
powielony, kartka z życzeniami 1972/
wł. pryw., Paryż

Natalie Sarraute
Fotografia N. Sarraute
Coll. Martinot

Portrait d'un inconnu
Gallimard, Paryż 1973
wł. pryw., Paryż

Dokumentacja *Quinzaine littéraire*
/nr specjalny: N. Sarraute/
wł. pryw., Paryż

Claude Simon
Fotografia Cl. Simona z A. Césaire'm
i R. Caillois
wł. pryw., Paryż

Histoire
Ed. de Minuit, Paryż 1967
wł. pryw., Paryż

Poezja

Mathieu Bénézet
Récit de 1971
Williams Blake, Bordeaux 1982
wł. pryw., Paryż

Jean Daive
Monde à quatre verbes
/il. g. Celan-Lestranger/
Fata Morgana, Montpellier 1970
wł. pryw., Paryż

Michel Deguy
Coupees /wiersze z tłumaczeniem
włoskim L. Mormino i linorytem
J. Perez-Romana/
Origine, Coll. Le Verger, Luksemburg
1974
wł. pryw., Paryż

André du Bouchet
Fotografia A. du Bouchet'a
Mercure de France

Qui n'est pas tourné
Mercure de France, Paryż 1971
wł. pryw., Paryż

Jacques Dupin
Proximité du murmure /il. R. Ubac/
Ed. Maeght, Paryż 1972
Maeght, Paryż

Georges Jackson /il. P. Rebeyrolle/
Ed. Maeght, Coll. Placards, Paryż
1973
Maeght, Paryż

Philippe Jacottet
Fotografia Ph. Jacotteta
Gallimard, Paryż

Paysages avec figures /z dedykacją/
Gallimard, Paryż 1970
wł. pryw., Paryż

Beauregard /z 5 grafikami
Zao-Wou-Ki/
Ed. Maeght, Paryż 1981
MNAM, Paryż

Paol Keinig
Chronique et croquis
Oswald 1972
wł. pryw., Paryż

Bernard Noël
Rękopis, 1972
wł. pryw., Paryż

Le Livre de Coline /il. C. Deblé/
Fata Morgana, Montpellier 1973
wł. pryw., Paryż

Marcelin Pleynet
Fotografia M. Pleyneta
Coll. Martinot

Stanze /z dedykacją/
Ed. du Seuil, Paryż 1973
wł. pryw., Paryż

Jean Ristat
L'Entrée dans la baie /il. A. Masson,
6 rys., 1 akwaforta/ EFR 1971
wł. pryw., Paryż

Czasopisma

Tel Quel, nr. 72, zima 1972 /teksty:
P. Sollers, J. Kristeva, M. Pleynet,
A. Artaud, G. Bataille/

Change, nr. 13, 1972

Action poétique, nr 52-53, 1972

Poésie 1, nr. 27, wrzesień-
-październik 1972

Fragment, nr. 3 /Teksty: Remilla,
J. Daive, Albríach, Veinstein, il.
Fredrikson, Tapiès, Kalinowski/

Chaiers Renaud-Barrault, nr. 83,
1 kwartał 1973 /teksty: Sarraute,
Bals, Thibaudeau, Cixous/

La Quinzaine Littéraire, nr. z 16 maja
1972 /wystawa *Douze ans d'Art
Contemporain en France*, teksty:
Deleuze, Guattari, Lyotard/; nr. z 16
lutego 1972 /teksty: Lévi-Strauss,
Sarraute, Segalen, Jabès, Duras,
Cayrol, Bermanos/; nr. z 16
października 1972 /teksty: Barthes,
Ollier/
Fotografia przedstawiająca zespół
redakcji *La Quinzaine Littéraire*

Llanfair, 1972

Czasopisma stanowią wł. pryw.,
Paryż

Objasnienie:

MNAM – Musée National d'Art
Moderne Centre Georges Pompidou

FNAC – Fonds Nationaux d'Art
Moderne

CNAC – Centre National d'Art
Moderne

n.d. – praca nie datowana

Uczestnicy wystawy

Apollinaire Guillaume	1913	Chéret Jules	1913	Laurens Henri	1913
Appel Karel	1947	Cocteau Jean	1925	Le Clézio Jean-Marie	1972
Aragon Louis	1925 1947	Colette	1925	Le Corbusier	1925
Archipenko Alexandre	1913	Claudé Paul	1913	Léger Fernand	1913, 1925
Arp Jean	1925	Clausen Franciska	1925	Legrain Pierre	1925
Artaud Antonin	1947	Colin Paul	1925	Leiris Michel	1947
Arroyo Eduardo	1972	Daive Jean	1972	Le Quernec Alain	1972
Atget Eugène	1913	Deguy Michel	1972	Lévy-Strauss Claude	1972
Bachelard Gaston	1947	Delaunay Robert	1913, 1925	Lipchitz Jacques	1913
Balthus	1947	Delaunay Sonia	1913	Loupot Charles	1925
Barthes Roland	1972	Derain André	1913	Magnelli Alberto	1947
Bataille Georges	1947	Derrida Jacques	1972	Magritte René	1925
Baummeister Willi	1925	Dieuzaide Jean	1972	Malraux André	1947
Bazaine Jean	1947	Doesbourg Théo van	1925	Man Ray	1925
Beauvoir Simone de	1947	Doisneau Robert	1947	Marcoussis Louis	1913, 1925
Bekett Samuel	1947	Domela César	1925, 1947	Masson André	1925, 1947
Bellmer Hans	1947	Dubuffet Jean	1947	Matisse Henri	1913, 1947
Ben	1972	Duchamp Marcel	1913	Matta Roberto E. S.	1947
Bénézet Mathieu	1972	Duchamp-Villon Raymond	1913	Merleaux-Ponty Maurice	1947
Bissière Roger	1947	Dufy Raoul	1913	Metzinger Jean	1913
Blanchot Maurice	1947	Dupin Jacques	1972	Michaux Hervé	1947
Boltanski Christian	1972	Eluard Paul	1925, 1947	Miró Juan	1925
Bonnard Pierre	1913	Ernst Max	1925	Modigliani Amadeo	1913
Bonnefoy Yves	1972	Estève Maurice	1947	Monory Jacques	1972
Boubat Edouard	1947	Fargue Léon-Paul	1925	Morellet François	1972
Bouchet André du	1972	Fautrier Jean	1947	Morvan Hervé	1947
Brancusi Constantin	1913	Faye Jean-Pierre	1972	Nadeau Maurice	1947
Braque Georges	1913	Follain Jean	1947	Nathan Jacques	1947
Brassaï	1947	Follot Paul	1913	Noël Bernard	1972
Brauner Victor	1947	Foucault Michel	1972	Ozenfant Amédée	1925
Breton André	1925, 1947	Fougeron André	1947	Pascin Jules	1925
Brihat Denis	1972	Foujita	1925	Paulhan Jean	1947
Class Arnaud	1972	Fournier Alain	1913	Paulin	1972
Cahn Marcelle	1925	François André	1972	Péguy Charles	1913
Caillois Roger	1947	Frénaud André	1947	Pérec Georges	1972
Camus Albert	1947	Gan	1925	Péret Benjamin	1925
Capiello Leonetto	1925	Genet Jean	1947	Perse Saint-John	1925
Carlu Jean	1925	Georget Guy	1947	Picabia Francis	1913, 1925,
Cassandre	1925	Giacometti Albert	1947	1947	
Castiglioni Luigi	1972	Gide André	1925	Picasso Pablo	1913, 1925
Cendrars Blaise	1913	Gleizes Albert	1913	Pignon Edouard	1947
César	1972	Grapus	1972	Pleynet Marcelin	1972
Chagall Marc	1925	Gracq Julien	1947	Plossu Bernard	1972
Chanel Coco	1925	Grasset Eugène	1913	Poiret Paul	1913
Char René	1947	Gris Juan	1913	Ponge Francis	1947
Christo	1972	Grün Jules-Alexandre	1913	Prévert Jacques	1947
		Guillevic Eugène	1947	Proust Marcel	1913
		Hantai Simon	1972	Queneau Raymond	1947
		Hartung Hans	1947	Rabanne Paco	1972
		Hausmann Raoul	1925	Raynaud Jean-Pierre	1972
		Héliou Jean	1925, 1947	Raysse Martial	1972
		Henri Florence	1925	Reverdy Pierre	1925
		Herbin Auguste	1947	Richier Germaine	1947
		Izis	1947	Ristat Jean	1972
		Jabès Edmond	1972	Ronis Willy	1947
		Jacob Max	1913		
		Jacottet Philippe	1972		
		Jacquet Alain	1972		
		Jouve Pierre-Jean	1925		
		Keineg Paol	1972		
		Kertész André	1925		
		Kisling Moïse	1925		
		Klein Yves	1972		
		Kowalski Piotr	1972		
		Kupka František	1913		
		La Fresnaye Roger de	1913		
		Laporte Roger	1972		
		Larbaud Valéry	1913		

Instytucje i osoby wypożyczające eksponaty na wystawę

285

Wszystkie następujące osoby, muzea, biblioteki i inne instytucje, które zechciały wypożyczyć eksponaty na niniejszą wystawę, zechcą przyjąć serdeczne podziękowania:

Archives Baumeister, Stuttgart
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paryż
Bibliothèque Municipale de Vichy
Bibliothèque Nationale, Paryż
Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paryż
C.N.R.S., Paryż
Château-Musée, Cagne-sur-Mer
Editions Gallimard, Paryż
Edition Plon, Paryż
Fondation Jean Arp, Clamart
Fondation Le Corbusier, Paryż
Fondation Maeght, St.-Paul-de-Vence
Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence
Fonds Nationaux d'Art Contemporain, Paryż
Galerie Maeght, Paryż
Galerie Isy Brachot, Bruksela
Galerie Samy Kinge, Paryż
La Quinzaine Littéraire, Paryż
Mercure de France, Paryż
Moderna Museet, Sztokholm
Musée de l'Affiche et de la Publicité, Paryż
Musée des Arts Décoratifs, Paryż
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Saint Denis

Musée d'Art Moderne, Céret
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
Musée d'Art Moderne du Nord, Villeneuve d'Ascq
Musée d'Art Moderne, Strasbourg
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon
Musée des Beaux-Arts, Tourcoing
Musée des Beaux-Arts, Troyes
Musée de la Mode et du Costume, Paryż
Musée de l'Histoire de la Culture, Lund, Szwecja
Musée Municipal des Ursulines, Mâcon
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż
Musée National Fernand Léger, Biot
Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble
Musée Picasso, Antibes
Musée Picasso, Paryż
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela
Musée Salis, Bagnères de Bigorre
Muzeum Sztuki, Łódź

Roland Allard
Karel Appel, Paryż
D. Bataille
Rodzina Brassaï, Paryż
Denis Brihat
A. Caillois
Arnaud Class, Paryż
Jean Dieuzaide, Tuluza
César Domela, Paryż
Harlingue - R. Violet, Paryż
Pontus Hulten, Paryż
Jean Laurent, Paryż
Florence Loeb, Paryż
Suzy Magnelli, Paryż
Thierry Martinot, Paryż
S. Merleau-Ponty, Paryż
François Morellet, Cholet
Olga Picabia, Paryż
Rodzina Sator, Paryż
Jean-Pierre Sudre, Paryż
Jeanne Thorez-Vermeersch, Paryż
Rodzina Patricia Waldberga, Paryż

oraz osoby, które zechciały zachować anonimowość

Archives Baumeister, Stuttgart	AgNO ₃ , Besançon	Lipnizki-Violet
Archives d'Architecture Moderne A.S.B.L., Bruksela	Citroën – serwis fotograficzny	Mariusz Łukawski
Archives Gallimard, Paryż	Fox/MGM	Man Ray
Archives S. Merleau-Ponty	IFOT, Grenoble	André Martin
Centre National d'Art Contemporain, Paryż	Phono-Ciné-Son	Thierry Martinot
Centre de Création Industrielle, Paryż	Studio Pyrénées – Céret	W. Maywald
Documentation EPAD	Karel Appel	Jacques Mer
Fondation J. Arp, Clamart	André Bonin	André Morain
Fondation Le Corbusier, Paryż	Daniel Boudinet	François Morellet
Galerie Apollinaire, Mediolan	Yves Bresson	D.le Névé
Galerie Isy Brachot, Bruksela-Paryż	Bricage	Jean Nicolas
Galerie Loeb, Paryż	Henri Cartier-Bresson	Roger Pic
Galerie Samy Kinge, Paryż	Cauvin	Georges Poncet
Château-Musée, Cagnes-sur-Mer	Jean-Louis Cohen	Jacques Robert /N.R.F./
Guggenheim Museum, Nowy Jork	Jean Collas	H. Roger Viollet
Musée Cantini, Marsylia	Denise Colomb	Willy Ronis
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris	Robert David	Adam Rzepka
Musée d'Art Moderne, Strasburg	Claude Despoisse	J.P. Salomon
Musée d'Art Moderne, Troyes	Doisneau/RAPHO	Jacques Sassier /N.R.F./
Musée de l'Affiche et de la Publicité, Paryż	D.R.	Ernst Scheidegger
Musée des Arts Décoratifs, Paryż	Gilles Ehrmann	Claude Schwartz
Musée des Beaux-Arts, Tourcoing	Enguerant	Leonard Sempoliński
Musée Municipal des Ursulines, Mâcon	Jacques Faujour	Shunk-Kender
Musée National d'Art Moderne, Paryż	P. Faure/Botti	Zdzisław Sowiński
Musée National F. Léger, Biot	Carlos Freire	H. Stoecklin
Musée Picasso, Paryż	Claude Gaspari	Miltos Toscas
Musées de la ville de Strasbourg	Jolanta Gęsek	P. Trawinski
Musées Nationaux, Paryż	Ch. Gimonet	Marc Vaux
Muzeum Sztuki w Łodzi	Harlingue-Violet	Roger Viollet
Service audiovisuel Centre G. Pompidou, Paryż	Jacqueline Hyde	
Stedelijk Museum, Amsterdam	Izis	
	Christian Larrieu	

Przedmowy:

Jean Maheu	8
Mieczysław Ptaśnik	9

Wprowadzenia:

Dominique Bozo	12
Ryszard Stanisławski	12

1913 Montmartre

Mieczysław Porębski – Rok 1913	16	
Jerzy Lisowski – Koniec wieku, początek wieku		23
Raymond Guidot – W roku 1913 kończy się <i>belle époque</i>	26	
Denis Bablet – 1913, Jacques Copeau i <i>Vieux-Colombier</i>	30	

Teksty źródłowe (wybór: Mieczysław Porębski)

Louis Vauxcelles – U Kahnweilera	41	
Louis Vauxcelles – Salon Jesienny 1908	41	
Roger Allard – Na paryskim Salonie Jesiennym		41
André Salmon – Wystawy: Picasso (Galeria Vollarda)	42	
André Salmon – Salon Jesienny 1910	42	
Guillaume Apollinaire – Życie artystyczne	42	
Jean Metzinger – Nota o malarstwie	43	
André Salmon – Salon Jesienny 1911	48	
Jacques Rivière – O aktualnych tendencjach w malarstwie	49	
André Salmon – Historia anegdotyczna kubizmu		52
Albert Gleizes, Jean Metzinger – O kubizmie		54
Guillaume Apollinaire – Pablo Picasso	56	
Fernand Léger – Współczesne realizacje malarskie		57

1925 Montparnasse

Serge Fauchereau – Jak doszło do roku 1925 i początków surrealizmu	62
Elżbieta Grabska – 1925 – czas precyzji, »budowy«, niespodzianki	68
Yvonne Brunhammer – 1925 – 1937, między dwiema wystawami międzynarodowymi	72
Piotr Szymanowski – 1925 – wokół »Kartelu« i surrealizmu	76

Teksty źródłowe (wybór: Mieczysław Porębski)

Guillaume Apollinaire – Duch nowych czasów i poeci	89
Blaise Cendrars – Dlaczego »kub« się wykrusza?	89
Louis Marcoussis – Korespondencja z Paryża	90
Amédée Ozenfant, Charles E. Jeanneret – O plastyce	96
Amédée Ozenfant, Charles E. Jeanneret – Puryzm	96
Maurice Raynal – F. Léger	99
André Gide – Dada	101
Jacques Rivière – Co zawdzięczamy dada	101
André Breton – Jestem za dada	102
Tristian Tzara – Georges Ribemont-Dessaignes	103
Tristan Tzara – Francis Picabia	103
André Breton – Max Ernst	104
André Breton – Marcel Duchamp	104
André Breton – Manifest surrealizmu	106
André Breton – Surrealizm i malarstwo	108
Pablo Picasso – Wypowiedzi	111
Paul Eluard – Joan Miró	116
Paul Eluard – Man Ray	116

1947 Saint-Germain-des Prés

Ryszard Stanisławski, Germain Viatte – Rok 1947	118
Jerzy Lisowski – Już po euforii	125
Józef Kelera – 1947, kontynuacja i »teatr absurdu«	137

Teksty źródłowe (wybór: Ryszard Stanisławski, Germain Viatte)

René Char – Balthus albo żądło w kwiecie	140
André Masson – Malarstwo tragiczne	140
Jean Paulhan – Fautrier	140
Jean Dubuffet – <i>Art brut</i>	142
Antonin Artaud – Portrety i rysunki	143
Pierre Courthion – Nicolas de Staël	145
André Breton – Matta, preliminaria	146
René Guilly – Wols	146
Jean-Paul Sartre – Palce i nie-palce	147
Jean-Paul Sartre – W poszukiwaniu absolutu	147
Hans Hartung – Odpowiedź na ankietę: Za i przeciw sztuce abstrakcyjnej	150
Jean Paulhan – A propos krytyki artystycznej	150
Charles Estienne – Sztuka abstrakcyjna w XX wieku. Odpowiedź na ankietę: Za i przeciw sztuce abstrakcyjnej	152
Jean Cassou – Sytuacja sztuki współczesnej	154
André Breton – Przed kurtyną /wstęp do katalogu Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu/	156
Bernard Dorival – Nie ma mowy o kryzysie	159
Louis Aragon – Rysunki Fougerona	160

1972 Hale / Beaubourg

Germain Viatte – Rok 1972	162
Serge Fauchereau – 1972 – rok przełomu	166
Olivier Boissière – Architektura we Francji w latach 1960-1972	168
Jan Kłossowicz – 1972 – nowy teatr?	171
Pierre Restany – Nowy realizm i sztuka francuska lat sześćdziesiątych	174

Teksty źródłowe (wybór: Ryszard Stanisławski, Germain Viatte)

Pierre Gaudibert – Awangardy	185
Marcelin Pleynet – Minimal art i <i>Support/Surface</i>	187
Marc Le Bot – Obrzeża sensu czyli muzea Marcela Duchampa	189
Yann Pavie – Wywiad z Haraldem Szeemannem	191
Daniel Buren – Punkty odniesienia	192
Jean-François Lyotard – Wkład Jacques Monory'ego w pojmowanie ekonomii politycznej libidinalnej kapitalizmu w jej odniesieniu do procederu malarskiego i odwrotnie	193
Pierre Gaudibert – Refleksje polityczne na temat kontestowanej wystawy »Dwanaście lat sztuki współczesnej we Francji«	194
J. C. – »72 wystawia 72«	196
Jean Clair – Sztuka we Francji, nowa generacja	196

Jerzy Toeplitz – Francuski film w latach 1913, 1925, 1947 i 1972	203
Alain Sayag – Fotografia	219
Krzysztof Zagrodzki, Réjane Bargiel-Harry – Etapy rozwoju plakatu francuskiego	229

Wydarzenia, fakty artystyczne /wybór/	237
Biografie	245

Spis eksponatów	278
Uczestnicy wystawy	284
Instytucje i osoby wypożyczające eksponaty	285
Zródła fotografii	286

BIBLIOTEKA C. B. W. A.
Nr 3309

Wydawca: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
w Warszawie

Katalog wydrukowano przy udziale Centrali Handlu
Zagranicznego Ars Polona, Warszawa, Krakowskie
Przedmieście 7

Druk: »Vartex« R.O. Tiskara, Varaždin, Jugosławia, 1986.

...Mówi się o naturalizmie jako przedstawieniu sztuki nowocześniejszej. Czy ktokolwiek kiedy widział dzieło naturalne? Natura i sztuka to dwie rzeczy całkowicie różne i nie można ich przypisywać jednemu przedmiotowi. Sztuka pozwala nam wyrażać koncepcję tego, czego natura nie reprezentuje w formach absolutnych. Od prymitywów, których dzieła są od natury tak bardzo odległe, aż po artystów takich, jak David, Ingres i nawet Bouguereau, wiedziano zawsze, malując z natury, że sztuka, jest sztuką nie naturą. A z punktu widzenia sztuki nie ma form konkretnych lub abstrakcyjnych, są tylko tłumaczenia mniej lub bardziej konwencjonalne. Kłamstwa te są niezbędne, żeby zachować naszą myśl, to one pozwalają nam wytworzyć sobie estetyczny punkt widzenia wobec życia ...

Pablo Picasso