

Wisława JORDAN

NEC MERGITUR O SZTUCE POLSKIEJ KOŃCA XIX WIEKU

Jeśli spytać kogoś wrażliwego na sztuki piękne o najbliższych mu polskich artystów, zwykle dokona wyboru z grona młodopolskich mistrzów pędzla. Malarstwo osiągnęło wówczas, jak stwierdzono, najwyższą rangę, przynależną dotąd poezji. Fenomenem sztuki przełomu wieków jest to, że nie pozwala przejść obok siebie obojętnie. Wielokrotnie odnotowywano reminiscencje tamtejszego świata wyobraźni w naszym powojennym kinie; od początku też sztuka ta zapładniała obrazowość literacką; należy także wspomnieć o ciągle ponawianym dialogu obecnych generacji z ówczesnymi w sferze symboliki plastycznej. Siła sugestywności malarstwa Fałata, Ruszczyca, Malczewskiego niekiedy każe nam odruchowo modelować barwne refleksy słońca na poduchach śniegu, wczesnowiosenne ruczaje i rozorane skiby gleby na wzór ich kompozycji, albo wyglądać niemal w letnie skwary chimerowych południc wśród pól.

Ponad cztery godziny wędrówek po salach Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie urządzono pierwszy (przed Krakowem) pokaz wystawy *Koniec wieku. Sztuka polskiego moderniz-*

*mu 1890-1914*¹, to jedno wielkie falowanie zmiennych a intensywnych emocji. Wystawy tego typu sztuki zawsze mogą liczyć na tłumy widzów i życzliwy odbiór, niezależnie od presji rocznicowych.

Mieliśmy już wcześniej kilka zbiorowych prezentacji rodzimego „modernizmu”. Pokażną jego dawkę przyniosła głośna wystawa *Romantyzm i romantyczność*², a jeszcze więcej – bo też sprecyzowana tematycznie – wystawa *W kręgu „Chimery”*³. Oglądałam i zachowałam w pamięci jako przykład dobrej roboty wystawienniczej tę drugą. Inteligentnie a dobitnie unaoczniono

¹ Koncepcja i scenariusz wystawy: Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski. Projekt ekspozycji: Krzysztof Wojtarowicz, E. Charazińska, Ł. Kossowski.

² Komisarze i autorzy scenariusza wystawy: Marek Rostworowski, Jacek Waltoś. Projekt ekspozycji: Jan Kosiński. Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa-Katowice 1975-1976.

³ Komisarz wystawy: Wojciech Chmurzyński. Scenariusz: Mirosława Puchalska, W. Chmurzyński. Projekt i opracowanie plastyczne: Krzysztof Burnatowicz. Muzeum Literatury w Warszawie, 1979-1980.

już samą konstrukcją ekspozycji przenikanie się literatury ze sztuką, sprzymierzonych wokół wspólnych idei polskiego fin de siècle'u. Teksty wstępne katalogu wnikliwie dopowiadały rolę najlepszego naonczas krajowego pisma artystycznego i całego środowiska twórców warszawskich, mało do tej pory docenianego. Doskonała była, jak sobie przypominam, szata plastyczna operująca dla wzmocnienia nastroju czernią i bielą ścian, napisów i zdobników, a przy tym umiejętnie godząca całościową wizję z szacunkiem dla poszczególnych dzieł.

Tymczasem najnowszy warszawski pokaz sztuki końca wieku nie przysporzył podobnych satysfakcji, a merytorycznej pobieżności bynajmniej nie ratowała oprawa plastyczna. Nawet gorzej: słabość koncepcji ekspozycyjnej zniechęcała już u wejścia, gdzie w kącie hallu trzeba było ogarnąć spojrzeniem istny las rzeźb o najróżniejszej skali i charakterze, a słynnemu portretowi Henryka Szczyglińskiego dłuta Dunińskiego zaglądać w twarz z przykłęku. (To właśnie tę rzeźbę Kazimierz Wyka pragnął onegdaj pozbawić identyfikującego nazwiska w tytule – wydawała mu się bowiem typowym wizerunkiem młodopolskiego artysty). Podatna, jak się wydaje, na ciekawszą aranżację część wystawy nazwana *Drobiazgi na kominku* rozczarowała schematem gablot i smętnie podpierających ściany mebli. Wątpliwości nieco odmiennej natury budziło przeplecenie rysunkowych szkiców skończonymi grafikami, co wprowadzało jakiś zamęt interpretacyjny i odwracało uwagę od kardynalnego dla grafiki podłoża warsztatowego. Można by to i owo jeszcze wytknąć plastyce wystawy, także nonszalancję w datowaniu, ale szczegóły te powinny usta-

wić miejsca ważniejszym zagadnieniom z dziedziny idei. Swoje refleksje powystawowe skupię przede wszystkim na malarstwie.

Warszawscy muzealnicy kolejny raz powtórzyli pomysł grupowania przedmiotów według haseł tematycznych, które miałyby wykazać znamienne dla przełomu wieków wielowątkowość, i doprowadzili go do skrajności. O ile słowo „furore” na wystawie *Romantyzm i romantyczność* okazało się wystarczająco niejednoznaczne, by objąć zarówno treść, jak i sposób jej wyrażenia, to nie dysponowały już taką pojemnością hasła: „Porwanie”, „Podwórze na Salwatorze”, „Zmrok” itp., inspirowane tytułami wyróżnionych dzieł. Mieszanka obrazów, rzeźb i drobnomieszczańskich utensyliów salonowych cokolwiek spłycała wymowę rzekomo „uprzedmiotowionych portretów” Boznańskiej czy Wyspiańskiego oraz nie wiedzieć czemu akurat tutaj pomieszczonych *Lalek* Wojtkiewicza. Zupełnie też o co innego chodziło – na wystawie powiązanym razem – Ruszcycowi w *Ziemi* i Wyczółkowskiemu w *Rybaku*, czy nawet *Orce na Ukrainie*. Rozparcelowanie sztuki młodopolskiej na trzynaście rozdziałów literackiej raczej proveniencji co rusz rodziło podejrzenie o manipulację i skutecznie, moim zdaniem, zatarło problem wzajemnych związków i różnic.

Przypuszczam, że szerzej ukazano by wewnętrzne pęknięcia i dynamikę ruchu poprzez współlistnienie kilku formacji artystycznych. Ową charakterystyczną niejednorodność znać już w odwrotach ku malarstwu nastroju i nokturnowego luminizmu po epizodycznej recepcji osiągnięć francuskich impresjonistów (wcale jednak nie tak błahej w konsekwencjach dla rozwoju pol-

skiego pleneryzmu). Kluczowy dla epoki symbolizm zakładał programowe wykraczanie poza „czystą” formę, ale zarazem stanowił podniecie dla reformy języka artystycznej wypowiedzi. W jego łonie kiełkowały również zwiastuny ekspresjonistyczne, sygnalizowane większą podmiotowością przekazu. Natomiast buntownicze predyspozycje pokolenia wstępującego po wszelakich realistach sprzyjało rozkwitowi antymimetycznych, dekoracyjnych stylizacji. Osobne miejsce należałoby się tu secesji, obejmującej swym zasięgiem całość dyscyplin plastycznych, a od której zaczyna się łańcuch dwudziestowiecznych rewolucji w świecie sztuki. Tak na marginesie: czy dla pełniejszego zilustrowania „sztuki polskiego modernizmu” nie przydałoby się choćby poprzez wybór fotografii zaznaczyć obecność problematyki architektonicznej w tamtejszej ikonosferze?

We wstępie do katalogu dyrektorzy Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie żywią nadzieję, iż „wystawa ukaże nam u progu trzeciego tysiąclecia niezmienną kulturę polską”; obok, w innym kontekście, pada sformułowanie „tożsamość malarstwa polskiego”. Uderzono w sedno, lecz czy na gruncie historii sztuki zmierzono się kiedykolwiek kompleksowo z wypełnieniem powyższych zwrotów konkretną treścią? Odpowiedź musi paść negatywna. Próbę uchwycenia odrębności polskiego malarstwa XIX wieku podjął ten sam Eligiusz Niewiadomski – niešťczęśny zabójca prezydenta Narutowicza. Do fatalnego 16 grudnia 1922 roku uprawiał on nader chwalebny działalność artystyczną (chef d’oeuvre to polichromie w farze konińskiej, teraz niestety „upiększone” konserwacją) i popula-

ryzatorską. Jego publikacje o sztuce nadal porywają celnością spostrzeżeń i syntez. Prawie wszystkie artykuły i książki przynoszą materiał rzetelnie odczuty i myślowo przetrawiony.

Gdyby odważyć się po Niewiadomskim i jego kontynuatorach zestawić parę cech uogólniających sztukę polską przełomu XIX i XX wieku, to wybijający się byłby pewnie indywidualizm, głęboko zakorzeniony w przedrozbiorowej tradycji republikańskiej, a utwierdzony artystycznie w dobie romantyzmu. W przeciwieństwie do portretu sarmackiego, uważanego za wyjątkowy przejaw naszej oryginalności, gdzie jednakże indywidualizm dotyczy portretowanych, a wykonawcy pozostają anonimową grupą, na sztukę Młodej Polski składają się właśnie pojedyncze postacie twórców. A ile tu pierwszorzędnych osobowości artystycznych! Wyspiański, Stanisławski, Boznańska, Ruszczyk, Dunikowski, Malczewski, Pankiewicz, Wyczółkowski, Podkowiński, Ślewiński, Mehoffer, Tetmajer, Wojtkiewicz, Weiss – tę listę można jeszcze ciągnąć i ciągnąć, i co najwyżej na własne ryzyko uporządkować wedle ważności. Nawet Picasso, raczej skąpiący komplementów, znalazł słowa uznania pod adresem oglądanych w 1948 roku dzieł Malczewskiego (skądinąd zabawnie brzmiące dla polskich uszu): „Powiedzcie temu artyście, że jest wielkim malarzem”.

Nie sposób oprzeć się przeświadczeniu, że nasi wystawiennicy zrobili wszystko, aby sylwetki tuzów rozmyły się na przesadnie mnożone „coupèes”. Szczególnie niekorzystnie wypadło rozproszenie małych pejzaży Stanisławskiego, którego na przykład ośnieżony *Barbakan* (dział „Wiosna”!) został odsunięty

dziesiątkiem obcych płócien od *Klasztoru w Tyńcu*. Artysta ten zaznaczył się w sztuce tym, że ustanowił szkołę twórczych naśladowców. Aż prosiłoby się znów zestawić ich razem – w czterdziestolecie po ostatniej wystawienniczej konfrontacji mistrza i uczniów w krakowskim TPSP. Cóż mamy w zamian? Żałośnie przypięty do znakomitych *Dnieprów* nieporównanie słabszy obrazek *Z Lido* Karpińskiego. Niestety, penetracja zbiorów prywatnych i tropienie mniej opatrzonych dzieł przyniosły często rezultat krzywdzący wybitnych malarzy. Sądzę, że na przykład *Aktu leżącego* Weissa z 1897 roku lepiej byłoby nie demonstrować. Jak brawurowo radził sobie Weiss z tym gatunkiem, dowodzi inny akt z 1901 roku, pokazany krótko potem w ramach ekspozycji prac kolonii polskiej w Paryżu. Artysta też człowiek, miewa chwile wzlotów i upadków, jednakowoż ranga wystawy obliuguje do większej selekcji. Zamiast nieudanych produktów chętnie zobaczylibyśmy przynajmniej po jednym egzemplarzu z dorobku takich pominiętych tutaj twórców, jak Stanisław Lentz, Tymon Niesiołowski, Antoni Gawiński, Ignacy Pieńkowski czy Antoni Kamieński, który – jak się wydawało – dzięki rozprawie Janiny Wiercińskiej stał się „przypomnianym dekadentem”.

Wróćmy znów do naszego niełatwego celu: określenia swoistości polskiej sztuki około 1900 roku. Odgadujemy w niej charakterystyczne wyróżniki kultury społeczeństwa rolniczego – z jego podległością rytmom przyrody, przywiązaniem do ziemi, spontaniczną uczuciowością, fatalizmem tonowanym zdrowym rozsądkiem, a więc to, co zwykło się w krajobrazach odbierać jako „pogodny smutek” lub „uśmiechniętą

melancholię” (by użyć zręcznego zwrotu Maksymiliana Gierymskiego). Rodzimych malarzy mniej zatem interesował pejzaż nowoczesnego, rozpędanego cywilizacyjnie miasta niżli trwającej w odwieczności wsi, podmokłych łąk, sosnowych lasków, płaskich pól i wiotkich brzózek na wzniesieniu. Schyłkową żądzę niezwykłych wrażeń zaspokajały Tatry i Bałtyk, ewentualnie zagraniczne wojaże. Polskie uwikłanie w historię, co wyraziście a dalekosiężnie uwypuklił Wiesław Juszcak, nakazywało czasami usymboliczyć krajobraz znaczącymi figurami typu ruina lub kopiec Kościuszki.

Element chłopsko-ziemiański i jakiś rys „północny” łączą polskie malarstwo pejzażowe – jak zauważyła już Agnieszka Morawińska – z analogicznymi gatunkami w Rosji i Skandynawii. Są więc osadzone na silnym rdzeniu realistycznym, tętniące ukrytymi znaczeniami, napiętnowane emocjonalnie. Rzadko kiedy okazują się pretekstem do li tylko eksperymentów formalnych, jak to obserwujemy w sztuce francuskiej. A różnice? Dojmujący chłód surowych krajobrazów Szwecji (C. Fjaestad, B. Liliefors i inni), norweskie z ducha, Munchowskie lasy uzmysławiały Przybyszewskiemu, i nie tylko naszym rodakom, „straszną melancholię samotności”. Z kolei nad jeziorami Lewitana i Niestierowa zda się biją cerkiewne dzwony. To pejzaże mocniej skondensowane w wyrazie, zdążające do ekspresyjnego przerysowania, aby dotknąć wstrząsających swym pesymizmem prawd egzystencji. „Polacy – chciałoby się skorygować wieszczą – my lubim siełanki”, gdzie malowniczo, nostalgicznie, ale nade wszystko pogodnie, choćby za cenę nieuniknionej powierzchowności.

Nic dziwnego, że zabłyśnięcie w 1899 roku „zachmurzonej” gwiazdy Ferdynanda Ruszczyca przyjęto jak rewelację. Ale artysta ten w niespotykany sposób połączył – z racji pochodzenia, szkoły i fascynacji – wspomniane narodowe odmiany pejzażu: polskość była dlań budowaną dopiero świadomością. Słyszałam od córki malarza, Janiny, iż Stanisławski nie chciał ponoć uwierzyć w realność Ruszczycowych ciężkich, nabrzmiałych chmur, póki nie odwiedził swego kolegi „po pędzlu” na Wileńszczyźnie. Rysunkowe studia pouczają jednak o mozolnej drodze konstruowania dramaturgii obrazów, z niezwykłą, na poły abstrakcyjną kulminacją w postaci *Obłoku* z 1902 roku (nie wykorzystanego, a szkoda, na wystawie).

Pierwszy zaczyn, rzecz jasna, pochodzi zazwyczaj od *genius loci*, którym nasiąkamy od dzieciństwa, ciągle nie umiając go nazwać. Krajobraz polski – przyznawał Zygmunt Menkes – „jest piękniejszy, niż się na ogół sądzi. Również światło jest w Polsce wielce ciekawe”. Łagodne kształty przeważających w naszym kraju, ubogich już w lasy i wody, równin siłą rzeczy nastrajały na liryczną – nie ponurą, ale też nie sentymentalnie mdłą – nutę. Najczęściej źródła odrębnego widzenia polskiego pejzażu odnajduje się w długo aktualnej duchowości franciszkańskiej i modnym u schyłku XIX wieku panteizmie. Warto tu dodać jeszcze obecność pierwotnego wpojenia w naturę, którą dopiero dystans cywilizacyjny czyni obiektem tęskno-analitycznych opisów – najpierw literackich, a potem malarskich. Przyrodzoną wrażliwość na piękno przyrody powściągały do tego momentu praktycyzm oraz ideały męskości w naszej rolniczo-rycerskiej kulturze, ograniczając

popularność nowożytnego pejzażu i martwej natury.

Co do portretu to można zastanawiać się, czy przy całym doskonalonym latami warsztacie realistycznym nawiązał on do świetnych tradycji staropolskich. Co najmniej w kreacjach Boznańskiej, Krzyżanowskiego, Lentza, po części u Malczewskiego, zachował niemal ten sam zmysł indywidualizacji, jakiejś zniewalającej prawdy i pulsującego życia skoncentrowanego głównie w przenikliwym spojrzeniu, rzadziej ułudę cielesności. Także u Mehoffera secesyjna dekoracyjność tła zaledwie oplata (zresztą jak drzewiej w sarmackim portrecie) sugestywny wyraz twarzy, nie będącej nigdy obojętnym znakiem plastycznym ani konwencjonalną maską. Dowolnie opisujące naoczność linie i płaskie plamy barwne wprzągnął Wyspiański w wydobywanie duchowej esencji życia modela. Pożądana szczerota portretowa zyskała nowe środki ekspresji.

Zahaczamy tutaj o sprawę nauczania artystycznego w Polsce w końcu zeszłego stulecia. Czy brak tradycji akademickiej, to znaczy – według Marii Poprzęckiej – „spójnego systemu teorii i praktyki artystycznej”, sprzyjał czy hamował polską samodzielność w sztuce? Niewątpliwie za rektoratu Fałata i powołaniu na wykładowców tak utalentowanych artystów-pedagogów, jak Wyczółkowski, Stanisławski, Mehoffer, krakowska uczelnia wystarczająco rzetelnie, nie krępując wewnętrznej swobody przygotowywała zastępy nowoczesnych twórców. Mojżesz Kisling, malarz ekspresyjnej wyobraźni, mógł po latach pochwalić się nauką w „najliberalniejszej ze wszystkich akademii świata”.

Mimo to nie ustawał eksodus młodzieży utalentowanej plastycznie do

Monachium, Wiednia, Petersburga, wreszcie do niepodważalnej stolicy artystycznej Europy – Paryża. Szczególnie po 1900 roku, zamiast korzystać z pośrednictwa państw ościennych, Polacy pielgrzymują wprost do kuźni nowych form nad Sekwaną. Wacław Gąsiorowski ustalił dokładnie, że w 1913 roku przebywało w Paryżu dwustu dziewięćdziesięciu artystów polskich. W licznych szkołach i prywatnych pracowniach „mężczyli” akty, oglądali na oficjalnych salonach – jakby powiedział Weiss – „tapicerstwo”, tylko sporadycznie kontaktowali się z awangardą i nągminnie klepali biedę. Paryż to nie tylko muzea i zabytki godne podziwiania, to jeszcze bardziej obietnica wolności i kalejdoskopowych doznań ulicy, poza tym upragniony dla każdego snoba światowy szlif. Jak zauważa Elżbieta Grabska, autorka wzmiankowanej już wystawy *Paryż i artyści polscy 1900-1918*, uzupełniającej poniekąd omawiany *Koniec wieku*, dominowali w naszej kolonii malarze i rzeźbiarze dojrzały: Boznańska, Dunikowski, Wojtkiewicz, Weiss, ukształtowani przed przybyciem do Paryża. Młodzi, mający za sobą tylko namiastkę studiów, byli bardziej podatni na nowe prądy – postimpresjonizm, fowizm, kubizm. Ci – wywodzący się nierzadko ze środowiska żydowskiego – zasilą potem międzywojenną *École de Paris*. Odnośnie do pozostałych – a tych było najwięcej – nieraz przed ich paryskimi dziełami ciśnie się pytanie: po cóż oni siedzieli w tym Paryżu, skoro w Krakowie, a od 1904 roku także w Warszawie, uczono czasem mądrzej i śmieiej? „Dziwni ludzie jesteście wy Polacy – powiedział do Szczyglińskiego węgierski profesor w Monachium, Anton Ažbè – gdybyśmy Węgrzy mieli tej

miary artystów, jak Malczewski, Wyczółkowski, Stanisławski i Fałat, nikt z nas nie widziałby Paryża, a Paryż przyjechałby do nas”. Jeszcze w czasach Gombrowicza tylko samodzielni twórcy pokroju autora *Ferdydurke* zdawali sobie sprawę, że aby zaistnieć, trzeba być w Paryżu wrogiem Paryża. Uczyć się, poznawać – dobrze, ale przemawiać najbardziej niezależnym głosem.

Oceniając pod tym kątem polską sztukę przełomu wieków nie użyłabym określenia „dojrzała”, raczej: spełniająca oczekiwania narodowej ekspresji. Rzecz w tym, że broniąc tożsamości stawia się na przewagę rdzennych pierwiastków, na wyrażenie siebie właściwie dopasowaną do tego formą – „gdzie by się polski duch wytłumaczył”, marzył Norwid. Polski „koniec wieku”, mimo zapładniania prądami zachodnioeuropejskimi, dużo w tym kierunku działał, a pałeczkę sztafety przejęli liczni twórcy w dobie niepodległości, ale były to nadal typowe „roboty po polsku” nie dokończone.

Jeślibym miała przytoczyć pracę malarską daleko zaawansowaną w realizacji Norwidowego postulatu, to wybór padłby na niekwestionowanego bohatera wystawy – *Nec mergitur* Ruszczyca (obraz powstały w latach 1905-1906). „To zły obraz” – zawyrokował radiowy krytyk z wyżyn jakiegoś europejskiego Parnasu. Nie on jeden z gorliwością epigona wstydził się polskiego „zapóźnienia”. Łatwo jednak wykazać wysoki poziom artystyczny kompozycji: konsekwentnie przeprowadzony układ trójkątny, nowoczesny kadr ze śmiałym cięciem od góry sylwetki okrętu, świadome efektu spłaszczone relacje przestrzenne i niski punkt widzenia, dynamiczne zestawienie barw, bogata materia malar-

ska, wreszcie – na innym już poziomie analizy – fantastyczna arealność i ekspresja zmierzające do symbolizacji obrazu. Jego genezę wiąże się z wydarzeniami rewolucji 1905 roku, przełamywaniem dotychczasowej niemocy i apatii oraz ideologią narodowego czynu. Wyobrażony złocisty żaglowiec o XVII-wiecznych kształtach, z purpurowymi żaglami, rozświetlony latarniami i fajerą błysków na niebie, nie jest bynajmniej – jak czytamy w katalogu – wrakiem. To triumfujący pośród nawałnicy korab – ojczyzny (korzystając z metafory Piotra Skargi) lub sztuki (jak chcieli niektórzy), przy czym tytuł brzmi niczym zaklęcie: „Nie zatonie!” Ruszcycowi udało się skojarzyć tradycje specjalnie bliskie duchowości polskiej: barok i romantyzm. Znać tu również „lechicki” temperament, patos, fantazję, wiarę w zwycięstwo. „Gdybyśmy mogli życie nasze uczynić wielkim w dużych liniach!” – zakończył malarz swoje notatki pisane w trakcie tworzenia płótna. W dziele tym ambiwalencją realności i abstrakcji Ruszcyc toruje szlak dwu-

dziestowiecznym wyzwolonym wyobrażniom artystycznym.

Czego by nie obwieszczali dzisiejsi awangardiści spod znaku postmodernizmu, zaciągnęli oni dług u buntowników tamtej epoki. Inna sprawa, że przecinowawszy na wylot dawne imponderabilia straciliśmy zaufanie i do formy, i do sensu samej sztuki. Milkną też nawoływania o tożsamość narodowej kultury. W jej miejsce mamy wszechświatową „dekonstrukcję” i „posztukę” bujające nad naszymi głowami na podobieństwo balonika wypuszczonego z ręki.

Kiedy Bolesław Prus w 1900 roku replikował przesadnym nadziejom odnośnie do nadchodzącego stulecia słowami: „Wiek dwudziesty urodzi się z dziewiętnastego, a ten jest okropny”, dowodził jakże rozsądnego historycznego sceptycyzmu. Nasze osiągnięcia i klęski są w znacznej mierze spadkiem po odeszłych czasach. Wiemy już, że sto lat temu otwarto sztuce drzwi wolności, nie pojęliśmy tylko, w którym momencie należało przyciągnąć z powrotem klamkę.