

Hanna Morawska

Hierarchia i przemiany tematów

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (23), 7-30

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Hanna Morawska

Hierarchia i przemiany tematów

Rola tematu w malarstwie XIX w. jest zagadnieniem ściśle związanym, w każdym razie na początku wieku, z funkcją moralno-wychowawczą sztuki. Funkcja ta stanowi jedną z istotnych zasad klasycystycznej odnowy drugiej połowy XVIII w., przeciwstawiającej się zarówno realistyczno-rodzajowym skłonnościom nurtu reprezentowanego przez Chardina i Greuze'a, jak i swawolnej mitologii Bouchera i jego kręgu.

Moralizatorstwo jest nieodłączną częścią ideologii artystycznej nowego kierunku, który w antyku poszukuje nie tylko wzorów formalnych, lecz i etycznych. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć dowolną listę tematów konkursowych, zamówień rządowych czy obrazów z historii antycznej, wystawionych na Salonach Akademii, zwłaszcza po roku 1775¹.

Wzory formalne i etyczne

* Szkic ten stanowi jeden z rozdziałów książki *W poszukiwaniu nowoczesności. Z badań nad francuską krytyką i malarstwem XIX w.* Cytaty z tekstów francuskich w tłumaczeniu autorki.

¹ Por. J. Loquin: *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1795*. Paris 1912, zwłaszcza rozdz. II i III pierwszej części i rozdz. III trzeciej części.

Sentymentalizm osiemnastowieczny nie ustępuje w umiłowaniu cnoty tendencjom klasycystycznym i miłośnicy historii ojczystej znajdują wzorce postępowania w działalności Karola Wielkiego i Henryka IV, rycerzy Okrągłego Stołu i nieustraszonego Bayarda, równie godne naśladowania jak grecka szlachetność i rzymska dzielność. Moralne obowiązki sztuki są tak samo ważne dla Diderota i Rousseau, jak dla Winckelmanna, Caylusa, La Font de Saint-Yenne, Mengsa i Davida². Wiek dziewiętnasty dziedziczy je więc równie dobrze po filozofach Oświecenia, jak i po teoretykach odnowionego klasycyzmu.

Z zasadą oddziaływania moralnego sztuki jak najściślej związana jest hierarchia gatunków malarskich, sformułowana w XVII w., a podjęta na nowo i umocniona w drugiej połowie wieku XVIII. W jej ramach najszlachetniejszym gatunkiem jest malarstwo historyczne, obejmujące malarstwo religijne (historia święta), alegoryczne, mitologiczne (*histoire de la fable*) oraz właściwą historię antyczną i nowożytną, a także historię współczesną. Dalej w kolejności gatunków malarskich następuje portret, *genre*, pejzaż i martwa natura.

Hierarchia gatunków opiera się jednak nie tylko na zasadzie moralnego oddziaływania sztuki. Malarstwo historyczne wymaga od artysty wykształcenia, tj. znajomości tekstów literackich oraz przestrzegania reguł, a w szczególności *costume* — umiejętności dopasowania realiów, jak sprzęty, kostiumy i inne akcesoria, oraz tła pejzażowego i architektonicznego, odpowiednich do przedstawianej sceny. Natomiast portret, malarstwo rodzajowe, pejzaż i martwa natura uważane są za gatunki oparte przede wszystkim na naśladowaniu natury, w których nie obowiązują ściśle rygory kompozycyjne i w których inwencja artysty, nie mówiąc już o wykształceniu literackim, ma daleko mniejsze pole do popisu.

Konieczna
wiedza

² *Ibidem*, s. 158—165.

Prymat malarstwa historycznego oparty jest więc zarówno na jego walorach moralnych, jak i artystycznych i intelektualnych.

Podważenie, przełamanie i odrzucenie tej hierarchii będzie ważnym etapem przemian dokonujących się w XIX w. w zakresie stosunku artystów i krytyków do zagadnienia tematyki w malarstwie.

Pierwszy krok na tej drodze to zmiana stosunku do tematyki współczesnej w malarstwie historycznym. W ostatniej ćwierci XVIII w. w ramach tego gatunku zdecydowanie dominują wątki zaczerpnięte z historii starożytnej Grecji i Rzymu, spychające na drugi plan tematykę historii narodowej i na wąski margines malarstwo religijne. Za panowania Ludwika XV tematyka współczesna ogranicza się do niewielkiej liczby obrazów batalistycznych i równie niepokażnej liczby panegirycznych alegorii. Za Ludwika XVI nieco szerzej rozwija się twórczość alegoryczna, sławiąca króla i jego rządy, jak np. *La liberté rendue aux arts sous le règne de Louis XVI par les soins de M. Angivillier* pędzła Suvée, zdarzają się też obrazy czerpiące natchnienie z filozofii oświeceniowej, np. *L'Humanité voulant arrêter le démon de la guerre* Jollain'e lub kompozycja ku czci *Niepodległości Ameryki* Suau³.

Obrazy traktowane w konwencji realistycznej dotyczyły jedynie historii Francji średniowiecznej lub nowożytnej, w ramach której szczególnie ulubione i liczne były motywy z dziejów Henryka IV. W wieku XVII w tematyce z historii współczesnej podobnie królowała alegoria. *Poddanie Bredy* Velazqueza jest obrazem zupełnie wyjątkowym nie tylko artystycznie, ale także ze względu na sposób ujęcia tematu; jest to jednak dzieło powstałe w ramach nurtu nieakademickiego, no i należące do innej niż francuska szkoła malarskiej.

W malarstwie francuskim nowe traktowanie współczesnych wydarzeń pojawia się dopiero w okresie

Przewaga
wątków
antycznych

³ *Ibidem*, s. 182.

Od Rewolucji
tematy
współczesne

Wielkiej Rewolucji i najwybitniejszym jego przykładem jest *Śmierć Marata* Davida, obraz, którego rewelacyjność w pełni ujawnia się na tle poprzedzającej go twórczości alegorycznej⁴. Następnym ważnym obrazem, reprezentującym dziewiętnastowieczny już stosunek do historii współczesnej, są *Zadżumieni w Jaffie* (1806) Grosa, bez których trudno wyobrazić sobie *Rzeź na Chios* Delacroix. I niezależnie od tego, czy podjęcie takiego tematu jest rezultatem osobistego zaangażowania artysty, jak w wypadku Davida, czy realizacją zamówienia Pierwszego Konsula, jak u Grosa, współczesność przedostaje się do malarstwa pod wpływem wydarzeń zewnętrznych jako wyraz potrzeb politycznych.

Malarstwo
porzuca
władców

Właściwie chyba wszystkie wybitne obrazy historyczne w malarstwie francuskim XIX w., których tematy oparte są na wypadkach współczesnych, powstają jako wyraz przeżyć artystów w obliczu wydarzeń politycznych. Tak jest poczynając od *Tratwy Meduzy* Géricaulta, poprzez *Rzeź na Chios* i *Wolność na barykadach* Delacroix aż po *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* Maneta. Jest rzeczą godną uwagi, że wszystkie one tworzone są z pozycji protestu, podobnie jak obrazy Goyi z okresu wojny z Francją, podobnie jak polityczne kompozycje Daumiera. Malarstwo historyczne XIX w., poczynając od okresu Restauracji, po raz pierwszy w dziejach sztuki porzuca władców i staje po stronie pokrzywdzonych. Nawet *Zadżumieni w Jaffie*, wbrew intencji zleceńodawcy, a zapewne także i artyści, są w równym przynajmniej stopniu obrazem tragicznego losu żołnierzy, co odwagi cywilnej i wielkoduszności wodza. Także i inne obrazy sławiące Napoleona mieszczą się w nowym widzeniu historii. Napoleon jest w nich bardziej bohaterem ludowym, przywódcą, ucieleśnieniem zwycięstw na-

⁴ Por. piękną analizę tego obrazu u W. Hoffmana w: *Das irdische Paradies*. München 1960, s. 47 i n.

rodowych niż monarchą dawnego typu. Jednym z charakterystycznych przykładów tego ujęcia jest *Bonaparte na moście Arcola Grosa*.

W obrazie Davida pierwszy raz przywódca rewolucyjny, *L'Ami du peuple*, zajmuje miejsce męczennika za wiarę. Dokonuje się tu sekularyzacja pojęcia i motywu męczeństwa, dotąd występującego wyłącznie w malarstwie religijnym. Prekursorstwo treściowe, a także w pełni nowoczesne ujęcie tematu w tym obrazie, jego niewątpliwie romantyczna ideologia przy użyciu jednoznacznie klasycystycznych środków malarskich stanowią przykład na to, że historia wątków tematycznych i treściowych nie zawsze pokrywa się z historią form artystycznych⁵. Wydaje mi się, że ta niezgodność występuje szczególnie często na początku XIX w. Przykłady można mnożyć: *Złożenie zwłok Atali do grobowca Girodeta*, *Korynna improwizująca na przylądku Misène* Gerarda, *Sen Osjana* Ingesa, wszystko to są obrazy interpretujące motywy romantyczne za pomocą środków formalnych klasycyzmu.

Zwracano uwagę na adaptację w malarstwie XIX w. schematów formalnych dawnego malarstwa religijnego do tematyki świeckiej, między innymi dla przedstawienia ludowego bohatera. Na przykład zamordowany robotnik z *Ulicy Transnonain* Dau-miera leży w pozie Chrystusa z *Oplakiwania* Rubensa⁶. Wydaje mi się, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem o szerszym zasięgu. Jest to nie tylko zastosowanie gotowych układów formalnych, ale przejęcie i przeniesienie całego obszernego zespołu schematów myślowych i wyobrażeniowych z dziedziny religii na obszar życia świeckiego. Funkcje męczenników chrześcijaństwa pełnią w malarstwie XIX w. niewinnie zamordowani, często kobiety

Sekularyzacja
form
i wyobrażeń

⁵ Por. J. Białostocki: *Ikonografia romantyczna*. W: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Warszawa 1967, s. 57.

⁶ *Ibidem*, s. 64.

Alegoria
Francji

i dzieci. *Jane Gray*, *Maria Stuart*, *Dzieci Edwarda Delaroché'a* lub bardziej współcześnie *Pani Roland*, *Charlotte Corday* Ary Scheffera to jedna wersja sekularyzacji wątku męczeństwa, anegdotyczno-melodramatyczna, przeważnie rzutowana w historię; wersję epicko-tragiczną reprezentuje robotnik z *Ulicy Transnonain* czy zamordowani komunardzi z litografii Daumiera *Epouvantée de l'héritage*, na której alegoria Francji przedstawiona jest jako Mater Dolorosa oplakująca trupy synów.

Niezależnie od tego czy schemat formalny konkretnego przedstawienia nawiązuje do wcześniejszych obrazów, reprezentujących ten sam temat ramowy, zawartość treściowa przejmuje archetyp pojęciowy, dla którego artysta wybiera własne lub zapożyczone ujęcie kompozycyjne. Jednakże męczennicy za słuszną sprawę lub po prostu niewinnie zamordowani w scenach przedstawiających historię dawną to z reguły ludzie szlachetnie urodzeni, w scenach współczesnych to najczęściej przedstawiciele ludu jak Grecy masakrowani w *Rzezi na Chios* lub bojownicy sprawy ludu jak Marat, Le Peletier de Saint-Fargeau lub zabici na pierwszym planie *Wolności na barykadach* Delacroix. W ideologii malarstwa romantycznego „lud”, poprzez swego pojedynczego przedstawiciela lub zbiorowo, zajmuje miejsce Chrystusa, jak to było widać na obu wymienionych litografiach Daumiera. Wiek XIX wprowadza na miejsce oświeceniowego „dobrego dzikiego” — szlachetnego i bohaterskiego robotnika, stereotyp, który na podstawie dziewiętnastowiecznych teorii socjalistycznych wylansowała romantyczna plastyka i literatura. Nie zawsze zdajemy sobie sprawę, jak wiele naszych schematów myślowych wywodzi się z epoki romantyzmu.

Sekularyzacja motywów religijnych i demokratyzacja motywów historycznych, idące w parze ze zwrotem ku historii współczesnej, widzianej i ocenianej przez artystę wyzwolonego od służby władcy,

jest ważnym krokiem na drodze ku obaleniu hierarchii gatunków malarskich. Obrazy H. Verneta i Charleta, a także niezliczone ryciny upamiętniające epopeję napoleońską, dające niemal reporterskie opisy epizodów rewolucji lipcowej i rewolucji 1848 r., zacierają właściwie granicę między malarstwem historycznym a rodzajowym i tym samym przyczyniają się do swoistej nobilitacji *genru* jako sztuki narodowo-patriotycznej. W podobnym kierunku działa malarstwo historyczne Delaroche'a, którego fałszywy sentymentalizm zdecydowanie steruje ku rodzajowości.

Mimo to wszystko autorytet malarstwa historycznego w latach trzydziestych i czterdziestych jeszcze nie wygasł. Alexandre Decamps, uważany przez współczesnych za czołowego, obok Delacroix, przedstawiciela romantyzmu, będący w tym czasie u szczytu sławy, uważał za konieczne dla podniesienia swojej pozycji artystycznej podjąć tematykę historyczną w 1834 r. (*Kłeska Cymbrów, Oblężenie Clermont*) i w 1845 r. (*Historia Samsona*). Malarz, którego popularność wyrosła na gruncie tematyki rodzajowej i wschodniej egzotyki, zdobywa nobilitację artystyczną, podejmując tematy z historii antycznej, historii narodowej i historii świętej.

Tematyka literacka, odgrywająca dużą rolę w malarstwie romantycznym, ma również dwa rozgałęzienia. Po utrzymanych w klasycystycznej konwencji formalnej obrazach, opartych na motywach z Chateaubrianda i Osjana, obok przenikniętych romantycznym rozmachem płócien Delacroix jak *Barka don Juana* lub *Hamlet na cmentarzu*, powstają sentymentalne obrazki Ary Scheffera, tłumaczące jego ulubione faustowskie motywy na język biedermeieru. W tej ostatniej wersji także i tematyka literacka przechodzi niepostrzeżenie w malarstwo rodzajowe.

Obok wewnętrznych przekształceń malarstwa historycznego drugim, równoległym czynnikiem, dzia-

Ku obaleniu
hierarchii
tematów

Rozwój
pejzażu

łającym w kierunku zniwelowania podziału na wyższe i niższe gatunki artystyczne, był świetny rozwój pejzażu francuskiego. Gatunek ten, nisko stojący w tradycyjnej hierarchii, w niewielkim stosunkowo zakresie uprawiany był przez neoklasyków. Poczynając od lat dwudziestych XIX w., pejzaż skupia na sobie zainteresowanie sporej liczby utalentowanych twórców i wkrótce staje się — zarówno w oczach artystów, jak i krytyków — jednym z najbardziej bezspornych osiągnięć malarstwa francuskiego. Według Goncourtów będzie on nawet jego głównym dorobkiem⁷. Rozkwit malarstwa pejzażowego trwa nieprzerwanie do końca wieku, a twórczość Corota, szkoła z Barbizon i impresjonizm znaczą jego szczytowe osiągnięcia. Już w latach czterdziestych żaden z krytyków nie pomija wielkich sukcesów pejzażu; dotyczy to zresztą w równej mierze obu odłamów krytyki romantycznej — zwolenników sztuki dla sztuki i sztuki społecznej — Gautier i Thoré są w tej sprawie jednego zdania, a jedyny przeciwnik malarstwa krajobrazowego, Baudelaire, z żalem przyznaje jego popularność.

Wysoka ranga, jaką krytyka przyznaje pejzażowi, i podziw, jakim darzy jego przedstawicieli, jest także wyrazem zmierzchu wielkiej tematyki historycznej.

Obalenie
hierarchii

Wydaje się, że dla ostatecznego obalenia prymatu gatunku historycznego decydujące są dwa wydarzenia artystyczne: cykl *Histoire ancienne* Daumiera (1843), który przypieczętowało traktowanie tematyki antycznej jako starej, śmiesznej rupieciarni i *Historyczny obraz Pogrzebu w Ornans* Couberta (1851), który programowo nadaje faktowi z życia codziennego, a więc tradycyjnej scenie rodzajowej, nazwę, wymiary i funkcję wielkiego wydarzenia

⁷ Por. E. et J. de Goncourt: *Manette Salomon*. T. 1. Paris 1868, s. 196—198 oraz idem: *La peinture à l'exposition de 1855*. W: *Etudes d'art*. Paris (1893), s. 1977—180.

z historii współczesnej. O tym, że był to akt świadomego działania ze strony artysty, świadczy najlepiej artykuł Champfleury'ego, poświęcony temu obrazowi, w którym autor komentuje słowa „historyczny obraz”, umieszczony przez Courbeta przed tytułem na plakatach swoich wystaw w Besançon i w Dijon: „Słowo «historyczny» to drobna złośliwość artysty zmęczonego arbitralnymi podziałami w dziedzinie malarstwa”⁸.

To, że Courbet zaczerpnął schemat formalny swego obrazu z *imagerie populaire*⁹, jest interesującym przykładem kształtowania się ikonografii realizmu i dziejów form artystycznych; najważniejszą jednak funkcją tego obrazu jest faktyczne zniesienie podziału na gatunki, ujawnienie, że tradycyjna hierarchia przestała istnieć. Był to swoisty akt obalenia przywilejów stanowych w malarstwie, a zarazem ważny krok na drodze do podważenia w ogóle istotnej roli tematu w malarstwie.

Zwrot ku motywom z życia codziennego, dokonany w twórczości realistów, eliminuje też w poważnym stopniu tematykę literacką i przesuwa ją głównie na płaszczyznę ilustracji książkowej.

Kiedy Puvis de Chavannes i Gustave Moreau zwracają się ku wątkom biblijnym, obrazom ich nie przysługuje już automatyczne pierwszeństwo jedynie z tytułu podjętej tematyki. Twórczość ich omawiana jest w krytyce na równych prawach z malarstwem rodzajowym i portretem. A nawet niektórzy krytycy atakują ich za nawrót do staroświeckiej, nieaktualnej tematyki, jak np. Thoré w *Salonach* z lat sześćdziesiątych. W tych latach równouprawnienie gatunków malarskich jest już bezspornie faktem dokonany.

Zwrot ku
motywom
codziennym

⁸ *L'Enterrement à Ornans*. W: Champfleury: *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris 1861, s. 231 i n.

⁹ Por. M. Schapiro: *Courbet and Popular Imagery*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 4 1940/41, s. 164—191.

Znów spory
o temat

Ograniczenie zainteresowania artystów do tego, co można objąć wzrokiem, i związane z tym zjawiskiem polemiki na krótko skupiają ponownie uwagę krytyki i publiczności wokół przedstawianych motywów tematycznych. W latach pięćdziesiątych, w okresie *la bataille réaliste*, głównym przedmiotem zarówno ataków, jak i obrony jest tematyka obrazów. Odwrotnie jak w dobie romantyzmu, kiedy pod ostrzałem krytyki znajdowała się przede wszystkim forma: kompozycja, faktura, brak *fini*, rysunek nieprawidłowy, rozpasanie kolorystyczne itp., obecnie krytykuje się trywialność motywów, brzydotę postaci, dosłowność przedstawienia, podnosząc jednocześnie bezsporne walory piktoralne obrazów. Jednakże, kiedy głośno reklamowana przez poprzednie pokolenie swoboda tematyczna zamieniła się w praktyce na modę ukazywania prostych ludzi i codziennych zdarzeń, wzburzenie wkrótce zamieniło się w przyzwyczajenie, a nowość w jednostajność. W momencie, kiedy tematyka realistyczna przestała szokować, sam temat przestał odgrywać zasadniczą rolę w obrazie. Wywalczona demokracja tematyczna przekształciła się w ciągu 20 lat w poszukiwanie malarzkiego motywu i doprowadziła w rezultacie do skupienia zainteresowań na warsztacie artystycznym w stopniu większym, niż to było w zwyczajnym dotychczas.

Motyw
a problem
artystyczny

Ten nowy stosunek do obrazu, przejawiający się w obiektywistycznej obojętności wobec przedstawianej rzeczy, stanowi wyciągnięcie pełnych konsekwencji z doktryny realistycznej. Motyw obrazu nie jest bynajmniej przypadkowy, ale wybierany jest głównie pod kątem widzenia problemów malarzskich, jakie stawia sobie artysta. Malarstwo Maneta i impresjonistów zdecydowanie uchyla się od aktywnego uczestnictwa w sporach społecznych, chociaż nie przestaje obserwować otaczającego świata, a nawet znajduje w nim nowe, mało spenetrowane przez realistów tereny. Wyścigi konne, balet, domy pub-

liczne i cyrk, to odkrycia obszarów nie wyeksploatowanej malowniczości, a nie pole rewindykacji społecznych. Pełnią one raczej funkcję romantycznego Wschodu czy romantycznego średniowiecza. Zola nie ma racji twierdząc, że Manet dobiera swe tematy przypadkowo i dowolnie grupuje przedstawiane przedmioty, ma jednak rację, kiedy mówi, że „nigdy nie popełnił głupstwa, popełnianego przez tylu innych, którzy pragnęli zawrzeć idee w swym malarstwie”¹⁰, bowiem przez ideę rozumie on tu postawę ideową, która nakazywała artystom przywiązywać szczególną wagę do wybranego przez nich kręgu tematycznego¹¹.

Od sytuacji, w której rzeczywistość stanowi źródło motywów, do traktowania jej jedynie jako pobudki, okazji do stworzenia obrazu, droga jest względnie niedaleka. Dla symbolisty i ekspresjonisty scena lub rzecz zobaczona stanowi pretekst do przekazania osobistego, indywidualnego przeżycia. Wreszcie i pretekst staje się niekonieczny lub wręcz zaczyna stanowić przeszkodę na drodze do swobodnej, szczerzej, jak chcieli realiści, wypowiedzi. Ale to stanie się już w wieku dwudziestym.

Naszkirowana tu ewolucja stosunku do tematu w malarstwie ma oczywiście swoje odwzorowanie na terenie krytyki artystycznej, ale nie jest ono ani jednoznaczne, ani jednotorowe. Problemy tematyki interesują krytykę, poświęca im ona wiele uwagi i miejsca, nie da się jednak stwierdzić ani pełnej równoległości w ich podejmowaniu, ani pełnej analogii w ich traktowaniu, ani stałego prekursorstwa z jej strony, chociaż zdarzają się jego elementy.

Odwzorowanie
ewolucji
w krytyce

¹⁰ Por. *Edouard Manet*. W: E. Zola: *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Mon Salon (1866). Edouard Manet, étude biographique et critique*. Paris 1895, s. 325—372.

¹¹ Por. E. Goldman: *Realist Iconography Intent and Criticism*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” t. 18 1959 nr 2, s. 183—192.

Jednym z ciekawszych elementów tego, sporadycznie występującego prekursorstwa krytyki, jest dość wczesne pojawienie się stanowiska, które najprościej nazwać „Nie co, ale jak”. Późniejsza formuła Witkiewiczowska, jakkolwiek w innych nieco słowach, wysuwana jest przez krytyków francuskich, poczynając od lat trzydziestych XIX w. Treścią tego stanowiska jest przekonanie, że w gruncie rzeczy temat w malarstwie jest rzeczą drugorzędą, często wręcz przypadkową, natomiast decydujące o walorach artystycznych dzieła są środki formalne. Jest rzeczą oczywistą, że źródłem tego poglądu jest kształtująca się w tych samych latach teoria sztuki dla sztuki. Jednakże jest on reprezentowany przez krytyków wszystkich obozów, łącznie z czołowymi przedstawicielami koncepcji sztuki społecznej, którzy wypowiadają go nieco może niekonsekwentnie w stosunku do swych społeczno-wychowawczych ambicji, niemniej z pełnym przekonaniem.

Decamps, romantyczny zwolennik postępu, tak pisze o *Kobietach algierskich* Delacroix: „niech mówią, że to nie jest temat, że nie ma w tym nic ciekawego ani dramatycznego; odpowiemy, że z punktu widzenia sztuki jest to więcej, jest to bowiem malarstwo, malarstwo świetne, zwarte, o oślepiającym blasku, malarstwo, które sprawia, że wszystkie prawie otaczające je obrazy historyczne i religijne upodabniają się do parawanów”¹².

Pisząc o tym samym, surowy Planche wypowiada się jeszcze dobitniej: „Ten znakomity obraz, interesujący wyłącznie z punktu widzenia malarskiego i nie mający nic wspólnego z głupią anegdotą dla gapiów” i dodaje, jeszcze w związku z *Kobietami algierskimi*: „Zainteresowanie malarstwem, sprowadzonym wyłącznie do środków, jakimi dysponuje samo malarstwo, bez pomocy tematu, który można

Malarstwo
sprowadzone
do malarskości

¹² Alexandre D... (Decamps): *Le Musée. Revue du Salon de 1834*. Paris 1834, s. 57—58.

interpretować na tysiąc sposobów, (...) to trudne zadanie i pan Delacroix je spełnił”¹³.

W tym samym 1834 r. młody krytyk romantyczny, Jules Janin, nie zapowiadający jeszcze cynicznego groszoroza, jakim stanie się za lat trzydzieści, woła z pasją: „Nie, koncepcja nie tworzy arcydzieła! Nie, temat nie tworzy obrazu. Nie, nie jest się malarzem dzięki temu, że się wymyśliło sytuację (...) To są dwie odrębne rzeczy: dramat dla tłumu i szczegóły dla znawcy”¹⁴.

Jak można było oczekiwać, nie brak w tym chórze i głosu Gautiera. W 1834 r., omawiając *Jane Gray Delaroche'a*, twierdził on, że: „Temat dla prawdziwego malarza jest rzeczą zdecydowanie drugorzędną”¹⁵. W 1837 r., przypominając te słowa, rozwija i uzasadnia swe stanowisko. Temat jest według niego konwencjonalną ramą, wewnątrz której artysta buduje osobistą wypowiedź; dlatego też najlepiej używać tematów powszechnie znanych, wielokrotnie opracowywanych; widz, znający na pamięć wątek tematyczny, będzie mógł łatwiej docenić to, co jedynie ważne — formę dzieła sztuki. Dlatego Gautier radzi posługiwać się mitologią jako zespołem znanych wszystkim wątków. Jeśli natomiast chodzi o przedstawianie zdarzeń rzeczywistych, to: „Anegdota jest w malarstwie rzeczą niewłaściwą, nie maluje się słów ani wyjątkowych czynów”¹⁶. Tak na przykład malując bitwę, można pokazać tylko walczących ludzi, nie sposób natomiast przekazać widzowi, o jaką właściwie bitwę chodzi. „Malarstwo nie jest niczym innym jak poezją i gloryfikacją

Głos
Gautiera

¹³ *Salon de 1834*. W: G. Planche: *Etudes sur l'école française (1831—1852). Peinture et sculpture*. T. 1. Paris 1855, s. 247, 248.

¹⁴ J. Janin: *Beaux-Arts*. „L'Artiste” 1834 nr 7, s. 293. W języku polskim cyt. w: H. Morawska: *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855—1869)*. Warszawa 1970, s. 62.

¹⁵ T. Gautier: *Salon de 1837*. „La Presse” 10 III 1837 r., s. 3.

¹⁶ *Ibidem*.

Forma jest
wieczna

formy; forma jest wieczna; temat, akcja, to są rzeczy przypadkowe”¹⁷. Wszystkie zacytowane tu fragmenty dotyczą malarstwa historycznego. W tym samym *Salonie*, omawiając twórczość pejzażową, Gautier raz jeszcze wraca do zagadnienia tematu. Mowa o krajobrazie Louisa Cabata: „Nie ma tam nic i jest wszystko; parę bukietów liści, parę ździebeł trawy, kropla wody; holenderski amator obrazów z dawnych, dobrych czasów obsypałby złotem to płótno tak puste, a zarazem tak wypełnione; obraz ten pokazuje miłośnikom «tematów» czego może dokonać malarstwo, kiedy nie zmusza się go do wyrażania idei, będących poza granicami jego możliwości. Cabat jest jednym z tych współczesnych malarzy, którzy najlepiej ukazali bezużyteczność i brak znaczenia tematu. Z niczego robi rzeczy zachwycające i pełne poezji”¹⁸.

Zacytowane wypowiedzi Gautiera składają się na jednolity zespół poglądów, dobrze pasujący do wyznawanej przez niego koncepcji sztuki dla sztuki. Krytyk chętnie powraca do zagadnienia tematu, ponieważ stanowi ono ważny fragment jego poglądów artystycznych i zawiera się w nich w sposób konsekwentny.

Inaczej sprawa wygląda u Thorégo, radykała społecznego, przywiązującego w zasadzie duże znaczenie do tematyki przedstawień artystycznych. A przecież i u niego napotykamy wypowiedzi o bardzo zbliżonej wymowie, jakkolwiek o dziesięć lat później, kiedy minął już najgorętszy okres polemik wokół sztuki dla sztuki. Omawiając w 1846 r. obraz A. Ostade *Wnętrze kuchni*, pisze m.in.: „Temat nic nie znaczy i jest się w poważnym kłopotcie, kiedy trzeba opisywać te niewielkie kompozycje, których charakter określa jedynie jakość wykonania. Ale to te właśnie obrazy najlepiej dowodzą wartości sztuki jako takiej, ponieważ myśl w ścisłym

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ T. Gautier: *Salon de 1837*. „La Presse” 24 III 1837 r., s. 3.

znaczeniu tego słowa oraz głębokie koncepcje nie odgrywają w nich absolutnie żadnej roli”¹⁹. W innym miejscu, w tym samym zresztą roku, powiada: „Temat w sztuce jest całkowicie obojętny (...) Jeden dzbanek Chardina wart jest tyle, co wszyscy Rzymianie ze szkoły Cesarstwa (...) Wartość wielkiego dzieła sztuki tkwi w istotnym, głębokim i jakimś szczególnym piętnie, które artysta potrafił wycisnąć na swoim utworze”²⁰.

Dzban wart
wszystkich
Rzymian

W jeszcze innym fragmencie znowu akcentuje równorzędną „wielkich” i „małych” tematów. „Brouwer kochał swoich pijaków z knajpy, tak jak Fidiasz swego Zeusa Olimpijskiego. Ostade jest takim samym królem w swoich chatach, jak Rafael w swym Parnasie lub w Szkole Ateńskiej. Krowy Cuypa z jego pejzażu z Luwru są tyleż warte, co Diogenes Poussina i Picciola Saintina”²¹.

Przytoczone wypowiedzi dają się sprowadzić do kilku punktów.

1. O wartości obrazu decyduje jego forma artystyczna, a nie temat.
2. Walory artystyczne obrazu są bardziej widoczne wtedy, kiedy atrakcyjność samego tematu nie pochłania uwagi widza.
3. Temat jest istotny tylko dla widza, który nie potrafi ocenić walorów formalnych obrazu.
4. Martwa natura i pejzaż mają taką samą wartość artystyczną, jak kompozycje historyczne.
5. Temat jest kwestią przypadkowego wyboru.

Wszystkie te sformułowania przeciwstawiają się

¹⁹ T. Thoré: *La galerie de M. le comte de Morny*. „L'Artiste” 1847 nr 10, s. 51. Cyt. wg Morawska: *op. cit.*, s. 63.

²⁰ *Salon de 1847 W: Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846. 1847, 1848, avec un préface par W. Bürger*. Wyd. 2, Paris 1870, s. 447. Cyt. wg Morawska: *op. cit.*, s. 63—64.

²¹ T. Thoré: *Do Firmin Barriona. O odczuciu natury i piękna*. W: T. Thoré-Bürger: *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838—1869*. Wybrała i opracowała H. Morawska. Warszawa 1972, s. 136.

tradycyjnej hierarchii tematów, to znaczy, że wspierają dokonujący się w malarstwie proces jej obalenia.

Polemiczna
jednostronność

Wypowiedzi te skierowane są w o wiele większym stopniu do odbiorców malarstwa niż samych artystów. Ich dydaktyczno-polemiczny charakter jest przyczyną ich jednostronności, a także świadomej drastyczności niektórych sformułowań, niezgodnych zresztą z faktyczną sytuacją w malarstwie. W latach trzydziestych i czterdziestych dla większości malarzy, w tym dla czołowych romantyków, temat czy motyw pejzażowy jest rzeczą ważną, pieczołowicie obmyślaną i starannie wybieraną. Celem wypowiedzi krytyków jest przekonanie widza o wielkiej wadze formy artystycznej, odzwyczajenie go od identyfikowania atrakcyjności anegdoty z wartością obrazu, wykazanie mu, że wartość obrazu nie zależy od charakteru podjętego tematu, czyli przynależności do określonego malarskiego gatunku. Resztę możemy śmiało położyć na karb polemicznego zapłału i polemicznej przesady.

Na zakończenie tego fragmentu warto przytoczyć jeszcze wypowiedzi Zoli z 1866 r., odnoszące się do twórczości Maneta. Malarstwo uległo przez ten czas bardzo istotnym zmianom. Argumentacja krytyka pozostała niemal nie zmieniona.

„Malarze, a zwłaszcza Edouard Manet (...), nie przejmują się zbyttematem, który stanowi główną troskę tłumu; dla nich temat jest pretekstem do malowania, podczas gdy dla tłumu istnieje tylko temat. Toteż niewątpliwie naga kobieta ze *Śniadania na trawie* jest tam tylko po to, aby dostarczyć malarzowi okazji do namalowania kawałka ciała”²².

Wiemy, że temat *Śniadanie na trawie* nie był wcale wybrany przypadkowo, że nawet jego układ kompozycyjny stanowił świadome nawiązanie do dawnego malarstwa. Ale stanowisko Zoli jest już bardzo

²² Zola: *Edouard Manet...*, s. 355—356.

bliskie rzeczywistej sytuacji w malarstwie. Wyprzedza ją co najwyżej o dziesięciolecie. Sprawa pozbywania się obciążeń tematycznych nie przebiega w malarstwie francuskim tak prosto, jakby mogło się wydawać na podstawie przytoczonych wypowiedzi. Pomiedzy rokiem 1847, z którego pochodzi cytata z Thorého, a rokiem 1866, kiedy Zola pisze studium o Manecie, toczy się gwałtowna polemika zwana *la bataille réaliste*, a jednym z jej głównych przedmiotów jest uznanie prymatu tematyki ludowej w sztuce. Epoka romantyczna podważyła hierarchię i pomieszała gatunki. Jak zauważył Thoré: „Kiedy pozwolono sobie twierdzić, że temat jest obojętny w dziele sztuki, był to właściwie zwykły protest przeciwko rzekomej wadze tematyki bohaterskiej i religijnej”²³.

Zniósłszy ostatecznie tę przewagę, realisci próbowali jednak narzucić nową hierarchię tematów. W malarstwie tego okresu najbardziej charakterystycznym zjawiskiem jest nie tyle szerokie występowanie tematyki ludowej, ile wysoka ranga nadana tej tematyce. Można by to nazwać nobilitacją przedstawicieli ludu ukazywanych w malarstwie realistycznym. Krytyka reaguje na to zjawisko z pewnym opóźnieniem. Rejestruje i uzasadnia proces, który w sztuce już się dokonał. Robi to wymownie i z zapalem, ale najsilniejsze akcenty padają wtedy, kiedy na gruncie samego malarstwa sprawa zaczyna tracić na ostrości. Niemniej reaguje ona z taką dozą zrozumienia i świadomości, że warto to odnotować i przypomnieć.

W 1957 r. Castagnary pisze: „Artysta przekonał się, że żebrak widziany w promieniach słońca ma lepsze warunki na to, aby być pięknym niż król siedzący na tronie: że zaprzęg idący do orki pod jasnym, chłodnym niebem poranka ma w sobie tyleż powagi

Nowa
hierarchia
realistów

²³ *Nowe kierunki w sztuce*. Przekład H. Ostrowskiej-Grabskiej. W: Thoré-Bürger: *Nowe kierunki...*, s. 159.

religijnej, co Chrystus w *Kazaniu na Górze*; że trzy pochylone chłopki, zbierające kłosa po żniwach, podczas gdy na horyzoncie widać wozy właściciela, uginające się pod ciężarem zboża, boleśniej ściskają serce, jak wszelkie narzędzia tortur, znęcające się nad ciałem męczennika”²⁴.

Męczennicy
pracy i nędzy

Umiarkowany Silvestre ostrzega przed nadużywaniem takiego stanowiska: „Zapewne, chłopci i proletariusze miejscy, męczennicy pracy, nieuctwa i nędzy, nie wydają mi się mniej godni spojrzenia artysty niż królowie i bohaterzy”²⁵. „Daleki jestem od zarzucania Courbetowi paru ludowych tematów (...) Ale nie trzeba popadać w odwrotną przesadę, kreować dzisiejszego łajdaka na nową arystokrację i umieszczać pucybutów na freskach”²⁶.

Thoré w 1861 r., opisując obraz Milleta *Kobieta strzygąca owce*, powiada, że: „Ta opalona, silnie zbudowana dziewczyna robi wrażenie kapłanki, dopełniającej powoli i z godnością religijnego obrządku”²⁷. W 1863 r. ten sam autor szerzej rozwija sprawę tematu ludowego: „Jest nawet rzeczą słuszną zejść lub, jeśli kto woli, wznieść się do klas, które nigdy nie były objęte przywilejem zainteresowania i ukazywania przez malarstwo, za wyjątkiem szkoły holenderskiej. Zamiast malować Apollina strzegącego krów, bardziej naturalne jest malować chłopkę, która strzyże swe owce. Portret robotnika w bluzie roboczej jest wart tyleż, co portret księcia w złocistym stroju”²⁸.

Jako ostatnią w tej grupie pragnę przytoczyć wypowiedź Champfleury’ego odnoszącą się do lito-

²⁴ Castagnary: *Philosophie du Salon de 1857*. W: J. A. Castagnary: *Salons*. T. 1. 1857—1870. Paris 1892, s. 14.

²⁵ Courbet. W: T. Silvestre: *Les artistes français*. T. 2. *Eclésiastiques et réalistes*. Paris 1924 wyd. E. Paure’a, s. 147.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Z «*Salonu 1861*». W: Thoré-Bürger: *Nowe kierunki...*, s. 195—196.

²⁸ Z «*Salonu 1863*». W: Thoré-Bürger: *Nowe kierunki...*, s. 211.

grafii Daumiera na temat wolności prasy — *Ne vous y frottez pas!* z 1834 r. „Jego drukarz przywodzi na pamięć pełne siły rzeźby antyczne; przedstawienie człowieka z ludu przejęło męską postawę spizowych posągów”²⁹.

Cytaty te można by mnożyć, ale już te, które zestawiam, zawierają pełny wachlarz rewindykacji realistycznych. Postaci z ludu przyrównywane są do królów, bohaterów, kapłanów i bogów antycznych, męczenników chrześcijańskich, Chrystusa i wreszcie do rzeźby greckiej. Przejmują na siebie kolejno wszystkie wyobrażenia o najwyższych wartościach, jakie zna sztuka i kultura europejska.

Była już mowa o powszechnym niemal uznaniu, a nawet entuzjazmie, z jakim reagowała krytyka na rozkwit malarstwa pejzażowego. Podobna ocena zjawiska opierała się na odmiennych nieco przesłankach u przedstawicieli różnych obozów i kierunków. Dla Gautiera był to przejaw niezależności sztuki od reguł klasycznych, rozkwit indywidualności malarzkich, przewaga formy nad treścią. Dla Thorégo pejzaż był przede wszystkim rezultatem rozkochania się artystów w naturze, zagłębienia się w niej, panteistycznego wczucia się w naturę i pilnej jej obserwacji. Był także zbawczym zwrotem w kierunku otaczającego świata, wyzwoleniem z przestarzałych konwencji tematycznych i formalnych, a także dawał nadzieję szerszego odbioru i zrozumienia sztuki przez publiczność. Dla Castagnary'ego rozwój pejzażu był równoznaczny z rozwojem narodowego malarstwa francuskiego, a także ze zwrotem ku naturalizmowi w sztuce. Dla Goncourtów wreszcie stanowił on poetyckie opanowanie świata w ramach własnych środków malarstwa, bez odwoływania się do literatury i ideologii.

Mimo tych różnorodnych odcieni wypowiedzi poszczególnych krytyków składają się na zgodny chór

Podobne oceny pejzażu

²⁹ Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris br., s. 52.

głosów przepojonych dumą i radością, a czasem i lirycznym uniesieniem.

W przeglądzie głosów o roli i znaczeniu pejzażu w malarstwie zaczniemy od wstępnych konstatacji, dokonanych w latach dwudziestych, jeszcze przed bohaterskim okresem pejzażu romantycznego, przypadającym na lata trzydzieste. W 1824 r. na zainteresowanie pejzażem wpływa w istotny sposób wystawienie na Salonie tego roku obrazów Constable'a i Boningtona.

Umiejętność
prawdziwego
naśladowania

W *Salonie 1824* Thiers stwierdza: „W ramach tego gatunku, tj. pejzażu, jednego z najpiękniejszych gatunków w malarstwie, nie pojawiła się w tym roku ani jedna dobra praca; (...) Aby wybierać takie tematy jak widoki holenderskie, trzeba talentu naśladowczego i takiego nasilenia prawdy, jakiego nie potrafią dziś osiągnąć nasi malarze pejzażyści. (...) Rzeczywista przyczyna naszej niższości w pejzażu tkwiłaby więc w tym, że nie naśladowujemy dość wiernie i dość bezpośrednio natury”³⁰.

W tym samym roku Stendhal również uznaje prawdę i wierność za główne zalety pejzażu, domaga się jednak wyboru malowniczego motywu: „Pan Constable (...) jest prawdziwy jak lustro; ale chciałbym, aby lustro zostało ustawione na przeciw wspaniałego miejsca, jak na przykład wylot doliny Grande Chartreuse koło Grenoble, a nie na przeciw wozu z sianem, przejeżdżającego w bród kanał ze stojącą wodą”³¹.

W 1837 r. pejzaż francuski budzi już zachwyt Gautiera, który w swym *Salonie* z tegoż roku poświęca mu szczegółowe i piękne studium. Czytamy tam m.in.: „Cóż za nagromadzenie różnorodnych i niepospolitych talentów: Cabat, Flers, Rousseau,

³⁰ A. Thiers: *Salon de mil huit cent vingt quatre*. Paris (1902), s. 53, 54, 55.

³¹ *Salon de 1824 Musée royal*. W: *Mélanges d'art et de littérature*. Paris 1867, s. 202.

G. Jadin, Marilhat, Aligny, Corot i Edouard Bertin. Nie przypominamy sobie, aby w jakiegokolwiek epoce spotkało się naraz tylu świetnych pejzażystów”³². Gautier jest w pełni świadomy różnic, jakie występują między wymienionymi artystami, ciekawie charakteryzuje odmienność ich widzenia plastycznego i metod malarskich, niemniej najważniejszą, i wspólną wszystkim artystom, cechą współczesnego pejzażu jest według niego wierna obserwacja natury.

Wierna obserwacja natury

W tych latach, zdaje się, że tylko Planche, poza krytykami szkoły neoklasycznej, przestrzega przed zbyt dużym zapalem w naśladowaniu przyrody. Kiedy w 1836 r. jury Salonu odrzuca marinę Paula Hueta, pisze on: „Mamy prawo żałować mariny Paula Hueta, ponieważ to on uosabia pejzaż poetycki, w nim zawiera się rozumienie przyrody, studiowanej z ołówkiem w rękę i idealizowanej dzięki refleksji. Jedyńy wśród nas, w okresie kiedy zalewający wszystko realizm grozi detronizacją myśli, widzi w pejzażu co innego niż materię; nie krzyczy *hosanna*, kiedy skopiował źdźbło trawy lub kamyczek”³³.

Ale już w 1844 r. nie kto inny, jak późniejszy zwolennik realizmu Thoré, na razie panteistyczny miłośnik przyrody i entuzjasta malarstwa pejzażowego, upomina przed traktowaniem pejzażu jako kopii natury: „Trzeba być szalonym, aby sobie wyobrazić, że można skopiować pejzaż. (...) W pejzażu istnieją tylko przelotne wyrazy i kapryśne efekty, które można odtworzyć przy pomocy pamięci wzrokowej i inwencji poetyckiej”³⁴.

Wypowiedzią tą można zamknąć krótki przegląd stosunku do pejzażu w krytyce romantycznej. Etap następny, obejmujący okres realizmu, zacząć trzeba

Okres realizmu

³² T. Gautier: *Salon de 1837*. „La Presse” 20 III 1837 r., s. 4.

³³ *Salon de 1836*. W: Planche: *Etudes sur l'école française...*, s. 293.

³⁴ T. Thoré: Z *«Salonu 1844 roku»*. W: Thoré-Bürger: *Nowe kierunki...*, s. 58.

Chluba
malarstwa
XIX wieku

od Goncourtów, zdecydowanych przeciwników tego kierunku, którym zachwyty nad malarstwem pejzażowym pozwolił znaleźć drogę bezpośrednio do impresjonizmu. „Pejzaż to zwycięstwo sztuki nowoczesnej — czytamy w 1855 r. — To chluba malarstwa XIX w. Najwspanialsze talenty są w służbie Wiosny, Lata, Jesieni i Zimy, a nowe pokolenie, jeszcze anonimowe, ale dobrze zapowiadające przyszłość i godne pokładanych w nim nadziei, przyjdzie na ich miejsce. (...) Przedziwne zjawisko! Dopiero kiedy przyroda jest skazana na śmierć, kiedy przemysł ją niszczy, kiedy wrzynają się w nią linie kolejowe, kiedy od końca do końca zadaje się jej gwałt, (...) kiedy wreszcie człowiek zmienia wygląd Ziemi — teraz dopiero umysł ludzki zwraca się ku przyrodzie, przygląda się jej tak, jak tego nigdy nie robił, (...)”³⁵.

Wszyscy zwolennicy i propagatorzy realizmu z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych podzielają uznanie dla malarstwa pejzażowego, jakkolwiek każdy z nich zabarwia je nieco inną argumentacją. Thoré w 1964 r. ocenia rozwój pejzażu jako największe osiągnięcie malarstwa romantycznego we Francji: „Czy nowa szkoła pejzażu, której początki wiążą się w pewnym stopniu ze szkołą angielską Constable’a i Gainsborough (...), nie stanowi dziś chluby Francji i sztuki współczesnej? Czy pejzaże Delacroix, Decamps, Marilhat, Rousseau, Duprégo, Diaz, Troyona, Corota i paru innych nie wiszą już w galeriach pośród arcydzieł dawnych szkół? Ze wszystkich współczesnych malarzy pejzażyści są chyba jedynymi, o których można powiedzieć z pewnością, że dorównują, w swojej dziedzinie, dawnym mistrzom”³⁶.

³⁵ *La peinture à l'exposition de 1855*. W: E. et J. de Goncourt: *Études d'art*. Paris (1893), s. 177—178.

³⁶ T. Thoré: *Salon de 1864*. W: *Salons de W. Bürger 1861 à 1868, avec une préface par T. Thoré*. T. 1. Paris 1870, s. 71. Cyt. wg Morawska: *op. cit.*, s. 146.

Champfleury, podobnie jak Goncourtowie, przyczynę rozwoju pejzażu widzi w urbanizacji: „Pożyteczni są ci artyści, którzy odświeżają wzrok człowieka zamkniętego w mieście i przypominają mu wieś. Oto dziś nasi malarze, ci, którzy będą kiedyś świadczyć o powrocie do natury ludzkości udręczonej wszelkiego rodzaju wynalazkami (...) Pejzażysta jest rodzajem pocieszyciela moralnego, który wślizguje się do gabinetu zapracowanego człowieka, aby odświeżyć jego serce i umysł”³⁷.

Przyczyną urbanizacja...

Castagnary wreszcie widzi rozwój pejzażu jako reakcję na wstrząsy rewolucyjne XIX w.: „Stara to prawda, że eklogi i idylle prawie zawsze powstawały w następstwie niepokojów społecznych (...) wskreszenie pejzażu we Francji w ostatnich latach w dużej części wynika z tej samej przyczyny”³⁸.

...i XIX-wieczne rewolucje

Poświęciłam stosunkowo dużo miejsca sprawie stosunku do pejzażu, ponieważ wiek XIX jest okresem jego największego rozwoju w historii sztuki europejskiej, a już na pewno francuskiej, i ponieważ jego rozwój wydaje się jednym z najważniejszych zjawisk w sztuce XIX w. Sądzę też, że zrozumienie i poparcie ze strony krytyki artystycznej odegrało w procesie rozwoju pejzażu rolę dość istotną. Stanowiąc bowiem zachętę i realną pomoc dla artystów, ułatwiało publiczności odbiór i zrozumienie nowej do pewnego stopnia, w każdym razie we Francji, gałęzi malarstwa.

Jest rzeczą zastanawiającą, że uznanie krytyki i zrozumienie dla zjawiska rozwoju pejzażu zamyka się całkowicie w okresach romantyzmu i realizmu. Pejzaż impresjonistyczny nie spotkał się już ani z zachętą, ani ze zrozumieniem. Praktycznie został nie zauważony. Wśród nielicznych obrońców impresjonizmu w krytyce nikt w ogóle nie dostrzegł tego,

Pejzaż impresjonistów nie zauważony

³⁷ Champfleury: *Souvenirs et portraits de jeunesse*. Paris 1872, s. 306—307. Cyt. wg Morawska: *op. cit.*, s. 147.

³⁸ Castagnary: *op. cit.*, s. 17.

co dziś wydaje się oczywiste, że była to w pierwszym rzędzie szkoła malarstwa pejzażowego, że osiągnięcia impresjonizmu w tej dziedzinie są najbardziej bezsporne i że sama technika malarska impresjonizmu tu znalazła swoje najpełniejsze zastosowanie.

Przyczyny
zjawiska

Być może przyczynę tego zaskakującego zjawiska stanowi fakt, że impresjonizm został uznany i zrozumiany dopiero w latach osiemdziesiątych i że jego zwolennikami byli przede wszystkim krytycy, których zainteresowania skierowane były już w kierunku kształtującego się symbolizmu i neoimpresjonizmu, jak Huysmans, Fénéon, Mirbeau czy Moréas. W tej sytuacji tym ciekawsza wydaje się pozycja Thorégo z ostatnich lat działalności, Gastagnary'ego czy Goncourtów, którym być może pewne elementy postawy romantycznej łatwiej pozwoliły dostrzec wczesne wystąpienia Boudina, Jongkinda i późniejszych impresjonistów niż ich własnym rówieśnikom. Nie wspominam tu o Zoli i Durantym, ponieważ ich pozytywny stosunek do impresjonistów i Maneta, podobnie jak późniejszych entuzjastów tej grupy malarzy, nie wiąże się ze zwróceniem szczególnej uwagi na pejzaż.