Marian Kościałkowski

O malarstwie

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 1 (10), 159-162

2009

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

jest znalezienie formy, w ramach której swobodnie mogą się wypowiadać. Dla szczerego wypowiedzenia przeżyć wewnętrznych nie jest konieczne naturalistyczne kopiowanie przyrody wraz z perspektywą powietrzną, gdyż nie powietrzem, tylko grą linii i kolorów operuje malarz dla uzyskania planów i poszczególnych form. Sztuka postępów nie robi i wielcy artyści poprzednich epok nie są mniejsi od dzisiejszych, mimo że za ich życia bomb latających i innych ułatwień cywilizacyjnych nie było. Przeniesienie punktu ciężkości z problemów wypowiedzi artystycznej na zagadnienie kopiowania przyrody, straciło rację bytu z chwilą wynalezienia fotografii. Oczywiście i naturaliści stworzyli wiele obrazów na tematy religijne, lecz są to dzieła mizerne, które jeśli porównamy z mozaikami bizantyjskimi lub freskami Giotta, widzimy jak są blade, pozbawione mocy sugestywnej, fantazji i śmiałości.

„Na szlaku Kresowej" 1944/1945 nr 17/18, s. 40–41.

O MALARSTWIE

Nie jest celem sztuki malarskiej, gdyż o malarstwie mówię tu jedynie, opisywać walkę dobra ze złem, ani określać rejony piekła i nieba, ani stawać się literacką opowieścią. Celem malarstwa jest — poprzez realizację wizji artysty i poprzez geometrię i muzykę, jeśli tak określimy dążenie do doskonałej równowagi — osiągać czar, najwłaściwsze określenie którego — metafizyczny, ukazywać, jak ogromne i wszechobejmujące, nieokreślone dotąd, lecz o odczuwanym istnieniu, życie jest poza trójwymiarowością i naszymi czynnościami.

W czasie, który powoduje oderwanie się człowieka od materii w stronę czystej kontemplacji, leży sens sztuki.

Patrząc na dzieło sztuki zrzucamy wspomnienia działań, pozostajemy poza czasem, bez przeszłości ni przyszłości — tak, jak dzieło sztuki.

Czar sztuki porównać można do uśmiechu, którego się nigdy nie widziało, a którego szuka się na próżno dookoła, uśmiechu, który czasem czuje się w sobie, niby przychodzące spoza materialnych rejonów mgnienie radości.

Na powstanie obrazu składa się temat, wypowiedzenie się artysty oraz forma plastyczna. Temat jest pretekstem dla wyrażenia się artysty, formą — artysta się wypowiada. Treść literacka nie jest w obrazie konieczna, gdyż istotną treść obrazu stanowi forma będąca wyrazem artysty. Nieprawda, że wystarczy namalować jabłko, aby było tylko jabłkiem — i już jest malarstwo. Jabłko musi być w stylu artysty, musi być jego jabłkiem, a nie jednym z miliarda jabłek. Obraz musi być tworem artysty, a nie kopią natury, w której artysta się zatraca. Ważne jest to nowe, co artysta z siebie daje, nie to, co wspólne i znane wszystkim.

Malarz wypowiada się układaniem środków, którymi dysponuje, a więc linii i plam, powodującym ich grę. Grą jest działanie wzajemne na siebie kolorów i linii, drganie ich w kontrastach, tonach, arabeskach.

Realizacja wciela ideę w dostępne człowiekowi formy. Jak wyżej powiedziałem — w sztuce, która jest odkrywaniem wieczności we wciąż zmieniających się formach — istnieje czar, wyprowadzający nas poza odczuwanie materii i czasu. Czar ten oparty jest na wymiernych środkach wyrazu — linii i plamie, gdy o malarstwie mowa, i zespolony jest z materią, jak dusza z ciałem. W dziedzinie sztuki, tak jak każdej innej dziedzinie życia, toczy się odwieczna walka ducha z materią. Doskonałe dzieło sztuki jest wtedy, gdy panuje w nim równowaga między materią a duchem.

Artyści romańscy i gotyccy obywali się bez akademii i nieudolnie kopiowali naturę — woleli oni tworzyć swoją własną naturę, fantastyczną, nadając jej własne proporcje i własne deformacje. Sztuka ich jest ekspresyjna i dekoracyjna, a harmonię osiągali z łatwością, gdyż mieli ją w sobie i o nią im chodziło, nie o przenoszenie na ścianę czy płótno kawałków natury. W następnych stuleciach artyści zaczęli studiować formy przyrody, lecz dostosowywali modele do kompozycji, nie odwrotnie, jak się przyjęło w okresie naturalistycznego akademizmu. Duch i materia dopełniały się wzajemnie.

W kościele Franciszkanów w Arezzo znajdują się prześliczne freski Piera della Francesca, w których widać świadomą pracę artysty nad formą, będącą syntezą malarskości i wyrazu. Niczym nie zamaskowana konstrukcja wykazuje zupełny brak przypadkowości — wszystko jest tu rozważone, wymierzone i pewne, w drodze do doskonałej harmonii. Nic dziwnego, iż społeczeństwo ówczesne wychowane na takich wzorach umiało cenić zwięzłą doskonałość i czciło artystów.

Najpiękniejszy w dziejach okres, włoskie odrodzenie, podniósł świadomość twórczą artysty i określił granice osiągalnej siły wyrazu stwarzając szereg dzieł doskonałych. Jednak w końcu owej epoki, rozpoczynającej rozkwit kultury i nauk, począł się upadek sztuk plastycznych, trwający po wiek XIX.

Przyczyną tego upadku stała się przewaga materii, przewaga modela, która skończyła się naturalizmem. Twórcy poczęli radować się mistrzostwem swym w podrabianiu natury, wyrwali się z płaszczyzny obrazu, wyskoczyli wypukłościami na zewnątrz, łamiąc sens plastyczny obrazu, robiąc kolorowe rzeźby. Naturalizm pozbawił niegdyś wielkiego stylu rzeźbę grecką — przykład akademickiej rzeźby greckiej odebrał wielkość malarstwu akademickiemu. Drugą przyczyną upadku malarstwa stała się postawa społeczeństwa. Sztuka weszła w tym czasie do mieszczańskich domów i stała się popularną. Społeczeństwu chodziło o własną indywidualność, nie o indywidualność malarza — zaczęło ono dyktować formę najbardziej sobie zrozumiałą i żądać, kupując. Powstał wtedy akademizm, schlebiający gustom masy mieszczańskiej. Pracownie malarskie zaczęły fabrykować obrazy, biorąc z dzieł mistrzów cząstki ich wyrazu i łącząc te kawałki w całość, w której kompozycja klasyczna dawała się powoli opanowywać przypadkowości — bo ważnym stawało się wierne, fotograficzne oddanie modela, nie kompozycja. U akademików gra linii i kolorów zanikła, jako sens plastyczny obrazu. Malarstwo ich stało się literaturą, anegdotą, poezją, retuszowaną fotografią, lecz przestało być malarstwem.

Nikt prawie nie żądał, by artysta łamał sobie głowę nad konstrukcją i szukaniem malarskości — płacono za upiększoną naturę. Ambicje twórcze artystów zamieniły się na zarobkowe, powstała konkurencja wirtuozów iluzjonistyki. Mimo to nie zginęli artyści bezkompromisowi, choć byli najczęściej odrzucani precz. Odczuł to na sobie wielki Rembrandt, gdy, zapomniany za życia, przechodził okres najpełniejszej twórczości. W ciągu paru wieków triumfującego akademizmu malarstwo prawdziwe istniało na boku jakby. Masy łatwych wirtuozów rozchwytywanych za życia, mających majątki, ordery, tytuły, władców oficjalnej sztuki, znikły wraz z epoką. Pozostało kilku skromnych, żywych w dziełach na zawsze, jak Chardin, Watteau, Magnasco, Goya, których dzieła nie są anegdotą — są sztuką. W XIX wieku romantyczna walka o nową estetykę poprzedzona już walką Davida o nowy klasycyzm jako reakcję przeciw obłudzie, pozie i frywolności arystokratów odgrywających rolę pasterzy i ich żon udających nimfy zapoczątkowała rewolucję w pojęciach o istocie sztuki, przywracając malarstwu kolor jako światło. Dalszym ciągiem tej rewolucji są malarze tak zwani barbizońscy, z natury czerpiący malarskość i wielki realista Courbet. Później przyszli impresjoniści, rozbudowując kolor jako powietrze i wreszcie postimpresjoniści przywrócili obrazowi

jego płaskość kolorem jako plamą, budującą formę. Wielki malarz Cézanne, który sprecyzował, na podstawie wieków doświadczeń — prawa rządzące konstrukcją obrazów — stworzył przełom, od czasu którego duch twórczy rozpoczął opanowywać materię. Od Cézanne'a, Van Gogh'a i Gaugina rozpoczął się nowy okres malarstwa, który kontynuują trzej żyjący obecnie wielcy mistrzowie: Picasso, Matisse i Bonnard. Malarstwo konstrukcyjne odnaturalizowane i ekspresyjne Picassa, w którym duch podporządkował sobie kompletnie materię i kształtuje ją wedle swej woli — powoli niszczy materię i staje się symbolem. Malarstwo Bonnarda oparte na formach wartości czystej sztuki idą w parze z materialnymi — przeradza się, kontynuowane przez epigonów w beznamiętne zdobnictwo. Malarstwo Bonnarda oparte na formach przyrody i europejskie — gotowe jest stać się nowym akademizmem i jego naśladowców. Teraz rośnie nowe pokolenie malarzy, szerokie, nie znające granic fantazji, malarzy — kolegów Appolinaire'a, Aragona i Eluarda, poetów — malarzy surrealistów, ekspresjonistów, którzy omijając niefortunne wieki akademizmu czczą Giotta, Pawła Ucello, Piera della Francesca i innych kwatroczentystów.

Malarze — cyganie, oczekujący natchnień i sztucznie wprawiający się w stany duszy dogodne dla twórczości, a za cały podkład mający wrażliwość, stracili rację bytu. Praca artysty nie polega na ujawnianiu wirtuozostwa ręki i oka kopiujących przyrodę — ale na realizacji wizji poprzez przemyślane konstrukcje plastyczne.

***

Warszawska Akademia Sztuk Pięknych stała przed wojną na wyższym poziomie, aniżeli stęchła akademia paryska i jeszcze bardziej stęchła rzymska. Myśmy nie mieli tradycji malarskiej i muzeów takich, jak Paryż, gdzie pokolenia artystów studiowały poza oficjalną akademią, która dawno przestała brać udział w tworzeniu historii sztuki. Nasi młodzi artyści mogli studiować tylko w akademii i nie wychodziło im to na złe, gdyż nie było wzbronione u nas szukanie nowych dróg.

Za czasów rozbiorów romantyczna tematyka dzieł sztuki pocieszała polskie serca, przesłaniając jednakże formę i jej braki. Ówcześni artyści zajmowali się tematem niewspółmiernie bardziej, niż formą (z wyjątkiem malarzy Michałowskiego i Gierymskiego) tworząc pamiątki historyczne, a nie dzieła sztuki. Błąd artystów polegał na tym, że zamiast jechać do Włoch i Francji, by studiować starych mistrzów i impresjonizm, jeździli na studia do Monachium i Petersburga, ośrodków malarskich narodów, które prawdziwego malarstwa nigdy nie miały, gdyż ohydny akademizm będący literaturą i teatrem — malarstwem nie był.

Po uzyskaniu niepodległości, nowe prądy przybywające z Francji zbyt nagle i powierzchownie pojęte, przerażały nieprzygotowane społeczeństwo. We Francji prądy te, jak kubizm lub płaskie malarstwo Matisse'a były wynikiem długich prac i ewolucji i w ciągu lat sześćdziesięciu przezwyciężały niechęć społeczeństwa, przyzwyczajonego również do starej pseudoestetyki akademików. W społeczeństwie polskim pokutował wciąż lekki i pobłażliwy stosunek do artystów datujących się z czasów porozbiorowych z epoki cyganerii i utwierdzany w dodatku przez literatów w rodzaju Makuszyńskiego. Społeczeństwo miało sentyment połączony z lekceważeniem do hałaśliwie ekscentrycznych pogrobowców cyganerii, z którymi dobrze się piło i których się nazywało „nasza brać artystyczna", a od których otrzymywało się towarzystwo, naciąganie i kicze miast kultury i dzieł sztuki. Z przyjściem nowych prądów, w których „jakoby" odpadła potrzeba umiejętności rysowania i malarstwa — namnożyło się wielu „pionierów nowej sztuki" o mętnych programach i jeszcze bardziej mętnych realizacjach,

a społeczeństwo nie znając się na tym, brało naiwnie kicze za malarstwo, znając się zaś na ludziach, mówiło: tylko jeden rodzaj komediantów głupszy jest od malarzy — tenorzy. Tego rodzaju określenia obejmowały siłą rzeczy również artystów rzeczywistych.

W latach przedwojennych sytuacja się zmieniła. Szereg artystów, którzy po wojnie zakończyli studia (przede wszystkim kapiści) przywiozło do kraju sprecyzowane poglądy na istotę sztuki. Tego tylko trzeba było społeczeństwu, by zainteresować go sztuką opartą na jasnych programach.

Do wystaw IPS poczęło się garnąć społeczeństwo zdegustowane od dawna niechlujnym naturalizmem wystaw Zachęty. Powstał związek plastyków, grupujący artystów rozumnych, a praca pedagogiczna rzeźbiarzy: Dunikowskiego, Szczepkowskiego, Zamoyskiego i Breyera oraz paru malarzy dawała dobre wyniki. Artyści przechodzili z chaosu pojęć do świadomej realizacji.

***

Sztuką narodową jest sztuka ludowa, jednak rozwój jej środków wyrazu nie idzie w parze z rozwojem całokształtu życia narodu — jest ona zawsze taka sama, a wyrwana ze swych ram przestaje być ludową. Nikt zresztą nie żąda zastąpienia sztuką ludową sztuki europejskiej, syntezy sztuk wszystkich kultur, gdyż byłoby to wracaniem do pozycji wyjściowych. Prawda, że sztuka ludowa posiada tradycje i kanony istotne dla każdej sztuki, jednak nie można naginać indywidualności mieszczanina lub robotnika XX wieku do sztuki chłopa, niezmiennej od wieków. Sztuka ludowa, tak jak śpiew słowiczy, wzbudzi w nas zawsze wzruszenie i weźmiemy z niej szczerość jej i szereg elementów plastycznych, które wykorzystamy tworząc dzieła europejskiej sztuki.

Klimat, przyroda, życie i dążenia narodu formują charakter narodu. Każdy polski artysta musi dawać z siebie najszczersze wzruszenia oraz największy wysiłek umysłu, żeby sztuka nasza nie tracąc cech narodowych, polskiej wrażliwości i uczuciowości — stała się sztuką światową i zapładniała ideami ludzkość, jak dotąd francuska i włoska.

Oblicze sztuki określa się realizacją. Niestety, artystom pozostałym w kraju trudno rozwijać się w nędzy i niepewności losu. Młodzi, pozbawieni szkół, stracili sześć lat — trzeba będzie wszystko rozpocząć na nowo.

Nie wiem jak jest w Anglii, u nas jeden malarz ma możność prawie ciągłej pracy malarskiej, dwóch pracuje w chwilach wolnych, pozostałych kilku tworzy jedynie dorywczo.

Widzieliśmy w wędrówkach przez liczne kraje wiele arcydzieł sztuki i mimowolne nawet z nimi obcowanie wyrobiło w nas świadomość wszechobecności sztuki i szacunek dla niej. Niejeden z nas, patrząc na wysoko w skale wykuty pomnik triumfu Dariusza na drodze do Kermanszach — poczuł mimo woli, jak błahe są sprawy człowieka wobec wieczności sztuki.

„Na szlaku Kresowej" 1945 nr 2/3, s. 41–44.