

Teksty Drugie 2000, 4, s. 153-158



Monet jako arcywzór

Andrzej Mencwel

Przechadzki

Andrzej MENCWEL

Monet jako arcywzór¹

Wiosną w londyńskiej Royal Academy of Arts można było obejrzeć wystawę *Monet in 20th Century*. Jeśli udało się kupić bilet, co podczas krótkiego pobytu było szczęśliwym trafem. Cały czas bowiem przed Burlington House na Picadilly stała kolejka chętnych, a wstęp był wart obiadu. Przywykliśmy ostatnio do takich kolejek, nie tylko w Paryżu czy w Londynie, także w Warszawie, gdzie jedno płótno Caravaggia albo kilka Flamandów gromadzi tłumy pielgrzymów. Rozmyślnie używam słowa w polszczyźnie nacechowanego religijnie, ostatnio zarezerwowanego dla wizyt papieża. Stan obyczajów jest zły, masowe przemieszczenia, przemieszania i przyspieszenia go pogarszają. Ulicą coraz częściej włada strach, w tramwajach wędną uszy, na spektaklach nuworysze dzwonią „komórkami”. Wielkie wystawy tymczasem stały się misteriami – w skupionej ciszy, krok za krokiem, niemal na kolanach przesuwają się tysiące ludzi. Wszelkich figur i wyznań, nacji i etni, płci i orientacji. Zrównani i zjednoczeni wpatrują się nabożnie w prostokąty i owale. Są karni i grzeczni zarazem. Nikt nikomu miejsca nie zabiera, szepczą „przepraszam” prędzej niż można się spodziewać. Jesteśmy w sferze *sacrum* – poza nią jest *profanum*.

Mam w pamięci sarkastyczną sentencję Gombrowicza – „jedno z ostatnich nabożeństw, jakie nam jeszcze zostało”. Być może to prawda – ale co z tego? Jeśli jedno z ostatnich, nie znaczy, że mniej cenne; jeśli nabożeństwo, to nie teatr, zwłaszcza nie komedia. Bez wahania więc staję w kolejce i wchodzę w jej rytm. Bilet piastuję jak kartę wstępu do świątyni sztuki. Oto prawdziwy triumf modernistycznego estetyzmu – chciałoby się zawołać. Nikt już werbalnie nie powołuje się na jego zwietrzałe hasła, ale wszyscy tutaj respektują je cieleśnie i duchowo. Niesiemy

^{1/} Rzecz wygłoszona podczas Colloque: *Au carrefour des lettres et des arts, du naturalisme au symbolisme*, jakie odbyło się w Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 19 i 20 października 1999.

Przechadzki

swoje ciała tak, aby czuć wzajemnie dyskretny patos uczestnictwa. Duchowe wyznaczniki dystansów kierują naszym ruchem i choć to graniczy z cudem, nie przecinamy sobie pól widzenia. Identycznie u Gugenheima, w Zamku Królewskim, Centre Pompidou, Ermitażu. Miejsce wszystkich upadłych absolutów zajęła sztuka jako absolut. To celne określenie modernistycznego estetyzmu, autorstwa Stanisława Brzozowskiego. Zapisane na początku wieku, spełnia się teraz. Na przełomie stuleci, albo i tysiącleci.

Claude Monet wydaje się idealnym medium tego przeniesienia. Był bowiem malarzem, wyłącznie malarzem, niektórzy nawet twierdzą, że ostatnim malarzem. To, co z malarstwa uczyniło sztukę w nowoczesnym rozumieniu, miałyby się bowiem w nim spełnić i na nim zakończyć. Jeśli to, co nazywamy malarstwem europejskim, poczyna się wraz z renesansowym uniezależnieniem sztuki od religii i autonomizacją obrazu jako przedmiotu, Claude Monet zamyka zapewne tę epokę. Iluzja rzeczywistości zewnętrznej zdaje się osiągać w jego dziele ostateczność; malarz maluje naprawdę, jak powiada Gombrich, to, co w i d z i, a n i e t o, c o w i e. Potem rzeczywistość zewnętrzna przestaje już być zobowiązaniem, staje się fantazmatem (może być irreal, surreel lub czymkolwiek). Obraz nie ma być iluzją – staje się ekspresją, a wkrótce przestaje być obrazem. Artysta nie jest już badaczem natury, zwłaszcza jej kopistą – przeciwnie, jest demiurgiem: „stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, żadną siłą ludzką”. To Stanisław Przybyszewski z roku 1898. Ale to jest dewiza każdej nieomal dzisiejszej *exhibition* lub *performance*.

Londyńska wystawa Claude’a Moneta mogłaby być kolejną, wyrazistą jej ilustracją. Z pietyzmem oraz edukacyjną perfekcją przedstawiała ona ostatni, najmniej dotąd znany okres jego twórczości. Biograficzne i systematyczne opracowania na ogół się przed tym okresem zatrzymują. Jakby dzieło autora *Impresji* kończyło się na cyklu *Stogów, Katedry w Rouen*, sięgając najdalej widoków Tamizy czy pierwszych *Lilii wodnych*. Czyli pierwszych lat XX wieku, choć Claude Monet zmarł w roku 1926 i przez ostatnie swoje ćwierćwiecze bynajmniej nie próżnował. W Royal Academy of Arts starannie, ale nie natrętnie wprowadzano widza w to, co można nazwać dziełem życia wielkiego artysty. Poprzez ogród w Giverny, widoki Londynu i Wenecji, wkraczaliśmy w liczący kilkadziesiąt płócien świat *Lilii wodnych*, zaczynający się od szkicowych owali z roku 1903, a kończący tak zwanymi *Grandes Decorations*, jakie Monet malował do końca swoich dni. Nie znam innego przykładu takiej syntezy czulej zwiewności, jubilerskiej precyzji i tytanicznej mocy w sztuce współczesnej. Wrażenia nie były mocne – były formacyjne. Nakazywały zmieniać formy kategoryzacji tej sztuki. Nie tylko sztuki – także kultury.

Podręcznikowy stereotyp Moneta nosiłem w sobie i byłem do niego przywiązany. Nie tylko dlatego, że przyswoiłem go w młodości wraz z pierwszymi widokami oryginałów i pierwszymi lekturami krytyków. Przez całe lata także służył mi on jako introdukcja propedeutycznego wykładu o tzw. przełomie antypozytywistycznym w humanistyce. Zwięzła opowieść o zjawianiu się i znikaniu portalu katedry w Rouen była dobrym wprowadzeniem do problematyki swoistości kultury

Mencwel Monet jako arcywzór

oraz roli w niej doznania, intuicji, przeżycia, empatii, rozumienia. Stereotyp najkrócej ma się tak – impresjonizm, ucieleśniony egzemplarycznie w dziele Claude'a Moneta jest paradoksalną kontynuacją i zaprzeczeniem naturalizmu zarazem. Realizując ostatecznie naturalistyczne prawa poznania – odtworzyć przedmiot, jaki jest, bez żadnej wiedzy przedustawnej i przedustawnych założeń – otwiera naprawdę tamy modernistycznemu zalewowi. Wraz z nim wpłynie do kultury współczesnej wszystko to, z czym bywa ona utożsamiana: subiektywizm, irracjonalizm, psychologizm, idiografizm, temporalizm, relatywizm. Momentalnie, niepowtarzalnie i zawsze względnie zjawia się nam tylko to, co jest wytworem naszego widzenia, przeżycia, doświadczenia: niezmierny i nieogarniony strumień świadomości /nieświadomości Molly Bloom. „Zapada się dom złoty, słowo JEST, / I STAJE SIĘ sprawuje odtąd władzę” – napisze Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*.

Miłosz orzeka to w połowie tego stulecia, ale celnie wskazuje przełom wieków: „Tam nasz początek. Na próżno się bronić, / Próżno wspominać daleki Wiek złoty”. Dlaczego Monet i to Monet pojęty stereotypowo miałby być protagonistą, paradygmatem czy arcywzorem tego wielkiego przekształcenia albo upłynnienia? Dlatego, że jak nazwa *Impresja* zdarzyła mu się przypadkiem, tak też przypadkiem zdarzyło mu się zniknięcie przedmiotu, a potem i podmiotu w jego dziele? Wiadomo, że nazwę tę rzucił on od niechcienia, chcąc jakoś nazwać obraz przedstawiający widok portu w Hawrze o wschodzie słońca. Obraz ten, namalowany w roku 1872, został przedstawiony na wystawie z roku 1874, która dzięki złośliwej recenzji przeszła do historii jako pierwsza wystawa impresjonistów. Wzięli w niej udział, między innymi, Cezanne, Degas, Bertha Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley i właśnie Monet – co byłoby dosyć jak na manifestację nowej grupy artystycznej i nowego kierunku w malarstwie. Eduard Manet wystawiał akurat w salonie oficjalnym, ale i tak nie ustrzegł się deprecjonującego określenia. Impresjonizm jednak błyskawicznie zmienia zakres i znaczenie – przyjmują go malarze, a potem pojawiają się nie tylko impresjonistyczni poeci i muzycy, ale także prozaicy, krytycy i myśliciele. Mallarmé i Debussy, Czechow i Reymont, France i Pater, Avenarius i Bergson bywają określanym tym mianem. „Impresjonizm jest nie tylko stylem epoki panującym we wszystkich sztukach, jest on także ostatnim powszechnie obowiązującym stylem europejskim” – pisze historyk kultury. To już nie jest zjawisko, kierunek czy nurt – to cała epoka. Oto czego dokonał Claude Monet, rzucając od niechcienia swą nazwę.

Nie warto spierać się o to, czy mają słuszość ci, którzy ekstrapolują jej znaczenia. Od tego, czy ekstrapolacje są słuszne, ważniejsze jest to, że są możliwe. Przystawkowa nazwa stała się historyczną koniecznością (nie obejdziemy się bez niej w żadnej systematyzacji), nie dlatego tylko, że trafiała w walory obrazu czy stylu. Trafiała bowiem, jak by powiedział Emmanuel Levinas, w „środek świata”, czyli ujawniającą się właśnie postawę kulturalną. Analogicznie z malarstwem Moneta, które, poczęte z naprawdę naturalistycznej inspiracji, przekształca się w zaprzeczenie naturalizmu. Impresjonizm malarski ma, oczywiście, swoją problematykę

wewnętrzna: kwestie barwy i światła, refleksów i cieni, wzajemnego oddziaływania kolorów, dywizjonizmu i pointylizmu. Ale najważniejsze wydaje się radykalne odrzucenie realizmu jako idealizmu, dokonane przede wszystkim czy najbardziej wymownie w seriach Moneta. Realisci byli idealistami, ponieważ malowali swoje założenia o przedmiocie, czyli teoretyczną o nim wiedzę. Nie tylko nikt nigdy nie widział niczego w stałym i niezmiennym oświetleniu – nie ma w ogóle niczego w takim świetle. Claude Monet, malując swoje *Stogi siana* i portale *Katedry w Rouen*, wcale nie zamierza malować wrażeń, czyli impresji. On chce namalować przedmioty, jakie są, bez założonej ich teorii, chce namalować prawdę o świecie. Jak to powiedział Emil Zola? „Wycinek Natury widziany przez temperament artysty”. Przypadkiem okazuje się, że maluje impresje, i tylko impresje.

Przypadkiem okazuje się też, że impresje te nie są niewinne, a ich reperkusje dalekosiężne. Zola nie zdawał sobie sprawy z tego, co znaczy naprawdę jego sentencja, ponieważ ujęta w niej relacja była oparta na dwóch elementach stałych i niewzruszonych – stała była „natura” i stały był „temperament”. Ale trzeba było być naturalistą w filozoficznym, a nie tylko artystycznym sensie, aby o tę stałość się oprzeć. Takim naturalistą był bez wątpienia Zola, w *Le roman experimental*, w *Les Rougon-Macquart*. Wierzył w to, że istnieje naprawdę tylko jeden byt, przyrodniczy, jego prawa są konieczne i nieodparcie działają w przedmiocie jak w podmiocie – w „przyrodzie” i w „temperamencie”. Pod koniec wieku jednak tak pojęty naturalizm, wbrew efektownej odpowiedzi Alexisa na ankietę Hureta, był już martwy. Przyczyniają się do jego uśmiercenia, z różnych stron i niezależnie od siebie, Fiodor Dostojewski, demaskując „człowieka z podziemia”, Fryderyk Nietzsche, krytykując złudzenia nauki, Henryk Bergson, obalając teorię paralelizmu psychofizycznego, Wilhelm Dilthey, wznosząc królestwo *Geisteswissenschaften*. Tym wielkim przedsięwzięciom kulturalnym towarzyszy jednak nieprzebrana mnogość mniejszych. Wieloryby idei otaczają całe ławice planktonu.

Próbowałem kiedyś plankton ten wyłowić i opisać. W prozie polskiej ostatniego piętnastolecia zeszłego wieku zwraca uwagę powszechna subiektywizacja form narracji. Flaubertowski ideal prozy „przedmiotowej”, wcześniej znany i respektowany, rozmywany jest ze wszystkich stron i na wszelkie sposoby – przez utwory apokryficzne, epistolarne, diarystyczne, konfesyjne. Wszystko to dzieje się przeważnie u pisarzy *minorum gentium*, ale nie omija też takich klasyków realizmu, jak Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz. Jedni i drudzy nie są całkiem świadomi tego, co robią – „obiektywizm” rozplywa się im pod piórem, włada nimi duch czasu. Można na przykład badać, jak zmienia się wtedy miejsce wiedzy naukowej w prozie literackiej. Emil Zola, jak wiadomo, przerabiał po prostu przyrodnicze podręczniki; Bolesław Prus teorie naukowe uważał za dobre prozaiczne tworzywo. Wacław Sieroszewski, z kolei, był oczywiście pisarzem nierównie mniejszej miary, ale uznanym w Rosji uczonym. Dzięki syberyjskiemu zesłaniu opracował bowiem pierwszą etnograficzną monografię Jakutów. Kiedy jednak pisał powieść *Na kresach lasów*, wiadomości rzeczowe spychał do przypisów. Przedmiotowość była już artystyczną niewygodą.

Mencwel Monet jako arcywzór

Schematycznie mówiąc, „subiektywizacja” przenika całą substancję ówczesnej literatury europejskiej – powieści Conrada zaczyna opowiadać Marlowe, Proust cały świat czyni projekcją pamięci, a Fernando Pessoa wymyśli heteronimy, czyli różnych autorów swoich różnych utworów. Nawiasem wspomnę, że mamy dziś młodego, głośnego reżysera teatralnego, Grzegorza Jarzynę, który robi to samo. *Cosi e se vi pare*, chciałoby się powiedzieć za Luigim Pirandellem. Temu procesowi artystycznego przekształcenia czy też przepływu pod koniec zeszłego wieku towarzyszą przemiany w nauce, zwane przełomem antypozytywistycznym, opozycją czy też inwersją antynaturalistyczną. Nauki humanistyczne konstytuują się jako odrębny rodzaj wiedzy, zwany także wiedzą o kulturze. Ich swoistość ma polegać na tym, że są one spletem oddziaływań, „interakcją” podmiotu i przedmiotu. Interakcja taka nie może być po prostu zewnętrznie poznana (jak np. struktura kryształu), musi zostać wewnętrznie „zinterpretowana” (jak np. swobodne skojarzenia). Kiedy kruszeje i rozpada się naturalistyczny fundament „światopoglądu naukowego”, nie wiadomo już, czym jest „natura” i czym jest „temperament” (czyli przedmiot i podmiot). Wszystko staje się „relacją”, migotliwą interakcją nieuchwytnych właściwie elementów. Claude Monet jest „w środku świata”, kiedy maluje swoje pierwsze serie.

A jednak wolno sądzić, że ostatecznie nie chodziło mu o to, żeby namalować światło, chodziło mu o to, żeby namalować świat. W roku 1900 ma lat sześćdziesiąt, impresjonistyczne batalie za sobą, renomę wielkiego pejzażysty ustaloną. Mógłby być jej beneficjentem, a zamyka się w Giverny i przez resztę życia maluje ogród, który sam urządził. To nie jest monomania, mamy jeszcze podróże do Londynu i Wenecji, wyraźnie jednak studyjne. Koncentracja na najbliższym otoczeniu, tym, z którym obcuje się nieprzerwanie, jest tajemnicza. Rezultaty, tylko ilościowe, są również wymowne: 48 wersji *Lilii wodnych* (z tego 47 pokazano w Londynie) nieznana, ale znaczna ilość *Wierzb płaczących*, ponad 40 *Grandes Decorations*. Jeśli spostrzec, że *Grandes Decorations* powtarzają najczęściej motyw *Lilii wodnych*, koncentracja nie jest tylko tajemnicza – jest również sensowna. Ten sam motyw jest bowiem najczęściej powtarzany w tym samym ujęciu (i w tym samym oświetleniu). To nie było tylko malowanie, to było dociekanie. Jakby poprzez ten sam widok w tym samym ujęciu artysta chciał dojść jego skrytej istoty. Czy Claude Monet był miłośnikiem mądrości, *philosophos*?

Nie przez przypadek i nie dla ozdoby używam platońskiego określenia. W tym dociekanu pędzłem, jakie uprawiał Claude Monet, widoczny jest wyraźnie motyw platoński. Krytycy sztuki tkwią zazwyczaj w podręcznikowych schematach, dlatego w powtarzanej wielokrotnie, choć stale modyfikowanej, pajęczej tkance *Lilii wodnych* widzą zapowiedź malarstwa abstrakcyjnego. Sens tego, że Monet najpierw stworzył ogród „w naturze”, a potem nieustępliwie odtwarzał go „w sztuce”, pozostał niedostrzeżony. Platon był wyraźnie przeciwny malarstwu, podobnie jak poezji, i to z tych samych powodów. Jeśli nie skazał malarzy na wygnanie ze swego idealnego państwa, to tylko dlatego, że ich rola w greckiej *paideia* była nierównie mniejsza od tej, jaką odgrywali Homer, Hezjod i wielcy tragicy. Powodem było po-

Przechadzki

dwójne naśladowanie, w jakim tkwią obie te dziedziny sztuki, a naśladowanie to zamykało je (jego zdaniem) w sferze ludzkich mniemań (chciałoby się powiedzieć – impresji), odciętej od sfery prawdy, piękna i dobra, czyli rzeczywistości istotnej. Każdy czytelnik *Państwa* pamiętać musi fragment, w którym pojawia się ten argument (w X, sumującej księdze). Najpierw stolarz wykonuje łóżko, a potem malarz je maluje. „Czy malarstwo jest naśladowaniem widoku, czy naśladowaniem prawdy?” Odpowiedź Platona jest bezwzględna: podwójne naśladowanie, podwójne mniemanie, podwójne złudzenie.

Nie wiem i zapewne nie sposób się dowiedzieć, na ile świadomie Monet dziełem swego życia rzucał wyzwanie Platonowi. Ale nie bezwiednie przecież uprawiał podwójne naśladowanie, a już całkiem świadomie, w koncentracji nieomal absolutnej, „naśladował widoki”. Było to, podjęte w ostatniej, decydującej fazie życia i z pełną mocą twórczą, wyzwanie rzucone własnemu wizerunkowi malarskiemu, który utrwalony w krytycznych stereotypach, trwa nadal w podręcznikach. Każdy, kto wejrzał w czterdzieści siedem wersji *Lilii wodnych*, musi pojąć przesłanie. Brzmi ono tak: ja nie maluję impresji, ja dociekam prawdy. Ona mi się zjawia poprzez impresje i tylko poprzez nie, ale to ja się do niej przybliżam i nie pozwalam jej zniknąć. Było to też wyzwanie rzucone stereotypowi impresjonizmu – malarstwa świetlistych efektów, kolorystycznej wibracji powietrza i wody, migotliwej relacji przedmiotu i podmiotu, ich podwójnej dysparycji. Wszystko to widać, zdaje się mówić swoimi upartymi studiami Monet, wszystko drga, wibruje, migoce, i tu właśnie, w tym jestem. Nie mogę się cofnąć do żadnego realizmu i żadnego klasycyzmu, ponieważ to one naśladowały złudzenia. Ale poprzez te drgania, wibracje i migotanie widzę świat, doświadczam tajemnicy jego istnienia i to istnienie unaczyniam i uobecням. Rzucał tym samym wyzwanie impresjonizmowi jako epoce kulturalnej, w której subiektywizm, idiografizm, temporalizm, relatywizm nie byłyby tylko wskazaniem cech swoistych rzeczywistości kulturowej, byłyby jej substancją. Wyzwanie to jest ciągle aktualne – właśnie u nas, w „postmodernistycznej” serii ukazała się książka, która współczesną postawę kulturalną określa jako „pointyizm”. Claude Monet nie był puentylistą.

Był mędrce*m, philosophos.*