

Ewa Micke-Broniarek: Od historyzmu do modernizmu

Młodzi twórcy, zbuntowani przeciwko filozoficznemu ideałom XIX-wiecznego racjonalizmu i empiryzmu, odrzucali obiektywizm realistycznego opisu rzeczywistości na rzecz jej symbolicznej interpretacji lub ekspresjonistycznej transformacji, dokonującej się pod wpływem osobistych przeżyć, nastrojów, emocji artysty-kreatora – mówi Ewa Micke-Broniarek w wywiadzie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Polskość jak malowana”.

Jakub Pyda (Teologia Polityczna): Na ile przełom XIX i XX wieku funkcjonuje w historii polskiego malarstwa jako moment przełomowy? Czy doszło wówczas do istotnego przeobrażenia rodzimej sztuki?

Ewa Micke-Broniarek (kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie): Na przełomie XIX i XX wieku dokonały się istotne przeobrażenia i przewartościowania w dziedzinie kultury – sztuki, muzyki, literatury czy teatru – nie tylko na ziemiach polskich, ale w całej Europie. Różne awangardowe ugrupowania artystyczne przyjęły w swych nazwach określenie „młody”, ustawiając się jednoznacznie w opozycji do przeszłości. Tak pojawiły się terminy: „Młoda Polska”, „Młoda Skandynawia” czy „Młode Niemcy”. Znamienne dla tego okresu świadomość zmierzchu pewnego etapu kultury, a równocześnie pełne niepokoju oczekiwanie nadchodzącego

stulecia wyzwoliły pragnienie nowatorstwa, niezależności sztuki, która miała stać się wyrazem dążeń i ideałów współczesnej epoki. Urzeczenie młodością, pragnienie czynu i wiara w przyszłość to wartości nadrzędne, współtworzące etos ówczesnej awangardy artystycznej. Ta wspólna postawa ideowa nie narzucała jednorodnego programu estetycznego, a w malarstwie tego okresu współistniały rozmaite nurty i tendencje artystyczne.

W jaki sposób ta artystyczna rewolucja przeobraziła polską kulturę?

Rozmaite awangardowe ugrupowania artystyczne przyjęły w swych nazwach określenie „młody”, ustawiając się jednoznacznie w opozycji do przeszłości. Tak pojawiły się terminy: „Młoda Polska”, „Młoda Skandynawia” czy „Młode Niemcy”

Na ziemiach polskich okres ok. 1890–1914 zaowocował niezwyklej erupcją możliwości twórczych i rozkwitem talentów. Młodzi twórcy, zbuntowani przeciwko filozoficznym ideałom XIX-wiecznego

racjonalizmu i empiryzmu, odrzucali obiektywizm realistycznego opisu rzeczywistości na rzecz jej symbolicznej interpretacji lub ekspresjonistycznej transformacji, dokonującej się pod wpływem osobistych przeżyć, nastrojów, emocji artysty-kreatora. Postawę wielu z nich charakteryzował romantyczny w swojej genezie kult wyobraźni i indywidualności twórczej. Akcentując możliwości poznawcze intuicji,

malarze starali się ujawniać prawdę o kondycji współczesnego człowieka, zgłębiać tajniki ludzkiej psychiki i tajemnice bytu natury w jej odwiecznym trwaniu, ukazywać urodę przedmiotów i ich ciche, utajone życie. Kreowali osobiste, subiektywnie postrzegane wizje otaczającego ich świata.

Wynika z tego, że było to zjawisko wpisujące się w szereg przemian, których doświadczyła ówczesna Europa.

Oczywiście. Można wręcz śmiało zaryzykować twierdzenie, że na przełomie XIX i XX w. przeobrażenia dokonujące się w polskiej sztuce – po raz pierwszy w jej długiej historii – były efektem analogicznych prądów i tendencji, które w tym samym czasie kształtowały sztukę europejską. O ile francuski impresjonizm został zaadaptowany przez polskich malarzy jeszcze z pewnym opóźnieniem (jego estetyczne założenia zostały też w sposób istotny zmodyfikowane), to zwrot ku symbolizmowi dokonał się równocześnie w Polsce i pozostałych krajach zachodniej Europy.

Różnorodność stylów, form i szkół – od historyzmu, przez symbolizm po impresjonizm – uprzytamnia nam, jak dynamiczny i niejednorodny był obraz polskiej kultury.

W całej Europie okres końca XIX wieku charakteryzowała różnorodność postaw estetycznych oraz poszukiwań artystycznych. Młodzi twórcy odrzucili skostniałe już konwencje historyzmu, akademizmu czy realizmu – kierunków dominujących w drugiej połowie XIX wieku, a główna oś ich zainteresowań przebiegała pomiędzy założeniami

*Zwolennicy impresjonizmu,
zrywając ostatecznie z
pracownianą metodą
tworzenia obrazów, wyszli ze
sztalugami w plener, chwyтали
„na gorąco” wybrane
fragmenty natury*

programowymi
impresjonizmu i
symbolizmu, dwóch
kierunków na pozór
całkowicie
odmiennych pod
względem stosunku
artysty do natury i
człowieka.
Niejednokrotnie, jak
w przypadku
choćby Józefa

Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego czy Leona Wyczółkowskiego, w twórczości danego malarza można wyróżnić fazy zainteresowania zarówno impresjonizmem, jak i symbolizmem. Zwolennicy impresjonizmu, zrywając ostatecznie z pracownianą metodą tworzenia obrazów, wyszli ze sztalugami w plener, chwyтали „na gorąco” wybrane fragmenty natury lub zaobserwowane sytuacje, oddając ich nastrój, rejestrując określoną światłem różnorodność form i barw. Natomiast przedstawiciele symbolizmu pragnęli sugerować, a nie opisywać, przechodząc ponad dostępną zmysłom rzeczywistością, usiłowali dotrzeć do „istoty rzeczy” ukrytej pod jej materialną powłoką. Posługiwali się symboliką pozbawioną jednej, precyzyjnie określonej wykładni znaczeniowej.

Czy mimo to funkcjonowały w świecie malarstwa pewne stałe punkty odniesienia, niezbywalne części wspólne poszczególnych kierunków artystycznych?

Próbując odpowiedzieć na to pytanie, musimy pamiętać, że ich szerokie spektrum obejmowało także intymizm, syntetyzm, stylistykę secesyjną czy swoisty protoekspresjonizm – a zatem różnorodne zjawiska kształtujące oblicze sztuki tego okresu, decydujące o dynamice jej rozwoju i nowatorstwie na tle wcześniejszych dokonań. Zadanie to wydaje się łatwiejsze, gdy uzmysłowimy sobie szczególną sytuację rodzimej kultury w XIX wieku tworzonej przez społeczeństwo rozdarte między trzy obce państwa, z których każde, w mniejszym lub większym stopniu, starało się tłumić wszelkie przejawy narodowej odrębności Polaków. W warunkach życia w niewoli zapominanie o historii czy wszelkie zrywanie wątku własnej kultury i tradycji mogło grozić utratą tożsamości narodowej. Wydaje się zatem, że jednym z najważniejszych punktów odniesienia wspólnych wielu tendencjom w sztuce polskiego modernizmu mogła być właśnie pamięć o przeszłości, a zarazem bolesne przeżywanie współczesnej sytuacji narodowo-politycznej, wciąż obecne w podświadomości polskich artystów, chociaż nie zawsze uzewnętrzniające się w sposób bezpośredni w ich dziełach.

A więc dochodzimy do historii jako tematu malarskiego.

*W warunkach życia w niewoli
zapominanie o historii czy
wszelkie zrywanie wątku
własnej kultury i tradycji
mogło grozić utratą
tożsamości narodowej*

Owszem: historii,
rozumianej jednak
nie jako
anegdotyczną
rekonstrukcję
dawnych wydarzeń,
ale raczej jako
kategorię
emocjonalną, jako

wyraz pamięci zbiorowych doświadczeń, uczuć czy nastrojów polskiego społeczeństwa. Wystarczy przywołać tu programowy obraz Jacka Malczewskiego *Melancholia*, cykl sybirski czy płótno *W tumanie* tego samego autora, a także *Pochód na Sybir* Witolda Pruszkowskiego, *Nec mergitur* Ferdynanda Ruszczyca czy *Stańczyka* Leona Wyczółkowskiego. Charakteryzuje je inspirowany postawą romantyków żywioł wyobraźni, pewien rodzaj wizjonerstwa oraz napięcia psychicznego. Pamięć historii uzewnętrznia się także, choć w sposób mniej oczywisty i nie tak bezpośredni, w polskim malarstwie pejzażowym przełomu XIX i XX w., w takich dziełach, jak seria widoków na Kopiec Kościuszki Stanisława Wyspiańskiego, *Kurhan* Józefa Chełmońskiego, *Przeszłość* czy *Stary dom* Ferdynanda Ruszczyca, *Druid skamieniały* Leona Wyczółkowskiego. Zrodzona z okoliczności politycznych potrzeba kompensacji utraconej ojczyzny wyraziła się u schyłku XIX w. w niezwykłym rozkwicie malarstwa pejzażowego o rodzimych motywach. Dla społeczeństwa żyjącego w niewoli jedynym wcieleniem nieistniejącej Polski stała się ziemia rodzinna – mała, „prywatna” ojczyzna, zamknięta w swojskim i bliskim sercu krajobrazie, niezmienna pomimo burzliwych wydarzeń politycznych. Ten kult ziemi – świętego dziedzictwa przodków, symbolu polskości i trwania narodu pomimo utraty państwa – był głęboko zakorzeniony w kulturze szlacheckiej, z jej umiłowaniem wsi i życia zgodnego z rytmem natury. Krajobraz wiejski – otwarte przestrzenie łąk, pól i lasów – stwarzał ponadto namiastkę poczucia wolności, stanowił antidotum na przygnębiającą atmosferę miasta, w którym koncentrowała się represyjna, antypolska polityka władz zaborczych.

Przełom stuleci to także okres, kiedy wielu polskich artystów kształci się w niemieckich, austriackich czy francuskich ośrodkach naukowych i kulturalnych. W jakim stopniu wpływy obcych szkół

artystycznych przedostały się do dzieł polskich plastyków?

Wpływy takie oczywiście istniały, ale była to kwestia dość indywidualna w przypadku różnych malarzy. Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie w sposób uogólniający całość zagadnienia, bez wnikania w biografie poszczególnych artystów. Czym innym była np. fascynacja Ślewińskiego twórczością i filozofią artystyczną Paula Gauguina, czym innym zainteresowanie Ruszczyca malarstwem północnoeuropejskim, jeszcze inne było z kolei stosunkowo krótkotrwałe zauroczenie Pankiewicza i Podkowińskiego impresjonizmem – inna była geneza tych wpływów, świadomość ich przyswajania, ich trwałość czy płynące z nich konsekwencje dla całego dorobku twórczego danego malarza. Poruszając tę kwestię, warto jednak zwrócić uwagę na znamienne dla tego okresu aspekt przesunięcia punktu ciężkości z Monachium czy Wiednia w stronę Paryża przy wyborze przez młodych malarzy miejsca artystycznego kształcenia. To właśnie w stolicy Francji dojrzeli do samodzielnej twórczości tak wybitni malarze tej epoki, jak Władysław Ślewiński, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański czy Olga Boznańska.

Sztuka malarska, choć nierozzerwalnie związana z estetyką, pozostaje także w silnym w związku z problematyką etyczną, a także społeczno-polityczną. Realia zaborów aż nadto odciskają swe piętno na wyobraźni i myślach współczesnych. W jakim stopniu dostrzegalne jest to w pracach choćby braci Gieryskich czy Władysława Podkowińskiego?

Paradoks polega na tym, że sztuka okresu Młodej Polski, wbrew postulowanej fascynacji młodością, nowością, nowoczesnością, swoimi korzeniami bardzo głęboko tkwiła w wieku XIX.

Kwestie związane z tym pytaniem w pewnej mierze poruszyłam już wcześniej. Z całą pewnością nie wszyscy malarze w równej mierze ulegali presji polskiego „tu” i

„teraz” i nie wszyscy chcieli odwoływać się do tej problematyki w swoich dziełach. Była ona stale obecna w malarstwie np. Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, często pojawiała się u Ferdynanda Ruszczyca, Leona Wyczółkowskiego, Witolda Pruszkowskiego, niekiedy sięgał do niej Maksymilian Gierymski czy Józef Chełmoński, np. w scenach dotyczących powstania styczniowego. Natomiast wolna od tych społeczno-politycznych czy patriotycznych uwarunkowań pozostała twórczość np. Olgi Boznańskiej, Jana Stanisławskiego, Władysława Ślewińskiego czy wspomnianych wyżej artystów, Aleksandra Gierymskiego oraz Władysława Podkowińskiego. Należy także pamiętać o tym, że jednym z najbardziej rozpowszechnionych w europejskiej literaturze i sztukach pięknych tego okresu było hasło „*l'art pour l'art*”, dające wyraz przekonaniu, że „sztuka jest celem sama w sobie” i powinna być uwolniona od wszelkich pozaartystycznych zadań lub funkcji (politycznych, religijnych, społecznych, pedagogicznych czy użytkowych). W Polsce dewiza ta była formą sprzeciwu m.in. wobec społeczno-narodowych obowiązków sztuki oraz jej instrumentalnego traktowania. Jej wyznawcom przyświecało także dążenie do uniwersalności i

europizacji dość hermetycznej dotychczas kultury polskiej oraz do wyzwolenia twórcy z pęt obowiązku społecznego lub narodowego na rzecz kultywowania ideałów artystycznych.

To prowadzi ostatecznie do pytania: czy w polskim malarstwie przełomu wieków dostrzegalna jest dyskusja o wizję nowoczesności? Na ile obejmowała ona dyskusję w wymiarze społecznym, politycznym, jak i świadomościowym? Czy płótna malarskie także zdradzają tego rodzaju aspiracje?

Warto w tym miejscu wspomnieć o Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka” założonym w 1897 r. i skupiającym wielu spośród najwybitniejszych naówczas malarzy. Towarzystwo, prowadząc systematyczną akcję wystawienniczą, niezwykle szybko uzyskało dominującą pozycję wśród innych polskich ugrupowań artystycznych. Główną ideą jego członków było dążenie do stworzenia odrębnego stylu narodowego, wyróżniającego sztukę polską od europejskiej (szczególnie ważne w sytuacji, gdy artyści polscy uczestniczyli w wystawach międzynarodowych jako obywatele państw zaborczych). Potrzeby te zbiegły się z dominującymi u schyłku XIX w. nastrojami dekadencji, zmęczenia życiem miejskim i narastającym tempem przemian współczesnej cywilizacji. Wtedy właśnie w rodzimym folklorze dostrzeżono polską odrębność i szansę wypracowania indywidualnego stylu narodowego, po latach tworzenia wizerunków wsi polskiej idealizowanych w duchu sielskiego sentymentalizmu lub ukazujących z surowym realizmem ogrom jej biedy i zacofania. Młodzi artyści, ulegając fascynacji siłą i witalnością ludu polskiego, barwnością jego obyczajów, w życiu wsi podkrakowskiej, podhalańskiej czy huculskiej odnaleźli nowe, bogate źródło inspiracji decydujących o narodowej odrębności ich malarstwa.

Z Ewą Micke-Broniarek rozmawiał Jakub Pyda

Autor grafiki: Michał Strachowski