

Józef Czapski: Raj utracony. Malarska wrażliwość Pierre'a Bonnard

Bonnard był dla nas obok Cezanne'a również punktem wyjścia przeciwko epigonom kubizmu, którzy już wówczas zasypywali wystawy schematycznymi mandolinami i wiecznie tymi samymi schematycznymi kształtami i zestawieniami paru barw ich zubożonej palety. Bonnard nie zubażał, a wzbogacał formy i kolor – pisze Józef Czapski w przypominanym przez Teologię Polityczną co Tydzień w „Raju utraconym”.

Nie wiem, czy był malarz współczesny we Francji, do którego bardzo liczni malarze polscy mieli stosunek tak żywy. Nie tylko powiedziałbym zachwytu, ale jakiejś serdecznej czułości. Wiele powodów złożyło się na to, że właśnie malarstwo Bonnarda miało w Polsce tylu fanatyków. Przez długoletnią przyjaźń, która łączyła go z Pankiewiczem, na pewno najwybitniejszym w Polsce pedagogiem malarstwa, dotarł on do Polski szybciej może i bezpośrednio niż do innych krajów. Dzięki Pankiewiczowi parę pokoleń malarzy polskich odkrywało Bonnarda, a nie jeden z nas dzięki Bonnardowi od tegoż Pankiewicza w malarstwie swoim odszedł. Ich przyjaźń oraz rozbieżne drogi rozwoju ich malarstwa rzucają światło na szereg istotnych zagadnień sztuki francuskiego mistrza.

W wywiadzie do „Nouvelles Litteraires” (23.VII.1933) Bonnard opowiadał, że impresjonizm nie był dla niego wcale pierwszą rewelacją nowoczesnego malarstwa, był nią natomiast w roku 1888 Gauguin. Dzisiaj dziecko każde wie, że rozwój malarstwa w XIX wieku szedł od impresjonizmu poprzez

Cezanne'a, Seurata, Van Gogha i Gauguina i że właśnie poprzez stylizację, „płaską” deformację Gauguina przeszedł do kubizmu. Fauwizm był ruchem bardziej z Van Gogha wyrastającym). Impresjonizm, malarska forma naturalizmu, wyprzedzał Gauguinowską arabeskę, Gauguinowską reakcję przeciwko naturalizmowi i jego *ligne abstraite*, która się genealogicznie wiąże nie z impresjonizmem, nie z Delacroix, ale z Degasem i Ingresem.

Historia sztuki traktowana „szkolnie” wprowadza w błąd, jeżeli zapominamy, że fale działania i wpływów kierunków artystycznych idą nieraz nadzwyczaj szybko jedne za drugimi. wjeżdżają na siebie, płaczą się, a w czasie są nieomal zupełnie jednoczesne, gdy w naszym wyobrażeniu wydają się nam przedzielone dziesiątkami lat. Historycy ustalając kolejność nieraz sztucznie schematyzują dla większej jasności.

Młody Bonnard w Academie Julian w 1888 r., który miał wśród swoich kolegów Russella, Vuillarda i Maurice Denis, nie znał wcale impresjonizmu i tą pierwszą rewelacją sztuki nowoczesnej było dla niego małe płócienko czy nawet deseczka (przywiózł ją do pracowni Maurice Denis), na którym gwałtownymi kolorami było namalowane przestylizowane drzewo.

To było pierwsze odkrycie nowoczesności przez Bonnarda. Dopiero potem uczeń Academie Julian staje wobec impresjonizmu. Według własnych jego słów, impresjonizm jest dla niego' wyzwoleniem. Dlaczego na tę kolejność chcę zwrócić uwagę? Bo u Bonnarda już w całym pierwszym okresie jego twórczości w sposób najbardziej widoczny krzyżują się dwa wpływy, ale *ligne abstraite* Gauguina, drzeworyt japoński, czucie arabeski, poprzedzają w czasie odkrycie kolorystycznej problematyki impresjonizmu. Najbardziej uwidacznia się to w jego afiszach, ilustracjach sprzed 1900 roku. Wzywanie się w naturę poprzez odkrycie impresjonizmu wtapia malarstwo Bonnarda w świat widzenia

impresjonistycznego. A więc bardziej naturalistycznego, bardziej analitycznie czujnego wobec natury. Ale ten impresjonizm ma już za sobą wrażliwe i świadome czucie kompozycyjne. Gauguinowi zawdzięcza Bonnard, że obrazy jego tak rzadko bywają zupełnie czystym impresjonizmem.

W roku 1908 Bonnard poznaje Pankiewicza. Malarze się zaprzyjaźniają, w 1909 roku wynajmują na spółkę willę w St. Tropez, obok Signaca, i tam całe lato obok siebie malują. Od tego czasu aż do wojny 1914 spędzają razem lub w pobliżu siebie nie jedno wspólne lato nad Morzem Śródziemnym, albo w Normandii. Przy całym szacunku i miłości dla Pankiewicza, uznaniu jego ogromnej roli w malarstwie polskim, nie chciałbym być dwuznaczny. Pod względem klasy malarskiej nie można stawiać na równi tych dwóch nazwisk. Zresztą w ogóle nie bardzo wiem, kogo można stawiać na równi z Bonnardem ze współczesnych mu malarzy, poza jednym Matissem i może przecież Picassem. Nie mniej ci dwaj malarze spotkali się na przecięciu dróg i niewątpliwie mieli w pewnym okresie wzajemny wpływ na siebie. Przypominam sobie u Bernheima studium zatoki południowej Bonnarda sprzed 1914 roku, do tego stopnia pankiewiczowskie, że przyjąłem ten obraz za obraz Pankiewicza. Pamiętamy wszyscy „Pinie nad Morzem” Pankiewicza, w których znowu odnajdywaliśmy ślady bezpośrednich wpływów Bonnarda.

Dla Pankiewicza pierwszym wstrząsem malarskim (tak jak Gauguin dla Bonnarda) był Aleksander Gieryski. I to Gieryski „Solca”, „Żyda z pomarańczami”, Gieryski przedimpresjonistyczny. Dało mu to na zawsze pasję do qualite malarskiej, wyrzucało go z akademizmu Gersona ku Vermeerowi, ku Wenecjanom, mistrzom Gieryskiego. Już impresjonizm dla Pankiewicza jest fazą przejściową jego twórczości, która następuje po inkubacji Gieryskiego, tak jak u Bonnarda po inkubacji Gauguina. Pankiewicz z ostatnich dwudziestu lat jego życia, coraz bardziej powraca do

tych pierwszych swoich przeżyć, do realizmu Gierymskiego, a dalej do coraz bardziej wyłącznego kultu klasyków, który w rezultacie daje swoisty neoklasycyzm niektórych jego płócien.

W latach 1907-1918 Pankiewicz przeżywa swój okres burzy i naporu. Czego nie widzimy wówczas w jego obrazach: prawie Matisse'owskie „martwe” w brutalnych, dźwięcznych kolorach pejzaże hiszpańskie i kubizowane ulice Madrytu, gdzie znać, że patrzył na Delaunay'a, a nawet z nim w jednej pracowni (w Madrycie?) pracował, *pointe seche* o linii przestylizowanej (chyba najsłabsze grafiki Pankiewicza), a wreszcie kwiaty tak bonnardowskie, jak te, które umieściłem w kolorowej reprodukcji na wstępie mojej książki o Pankiewiczu.

Koło 1918 roku Pankiewicz po powrocie z Hiszpanii do Francji spotyka Bonnard'a i, jak mi sam opowiadał, zaraża go zestawieniami bardziej „czystymi”, oderwanymi, barwnych plam i barwnej znowuż arabeski. Bonnard zaś wrywa go wówczas z pewnego schematyzmu linii, nawianego mu przez kubizm. Obaj „przerabiają” po swojemu lata 1905-1914, lata wstrząsów i rewolucji artystycznych, które potem „działają” przez długi czas (fauwizm, kubizm, futurizm).

Dopiero po 1918 roku Pankiewicz powoli zaczyna wracać do malarstwa bardziej spokojnego. Mistrzem mu najbliższym ze współczesnych staje się Renoir. Nawet położenie farby „porcelanowe” Renoira przypomina. Ale i wtedy jeszcze maluje bardzo bonnardowski *interieur* Laurysiewiczów.

Pankiewicz w miarę lat coraz konsekwentniej oddala się od sztuki tzw. nowoczesnej z powrotem ku wielkim realistom XIX wieku – Courberowi, Gierymskiemu, a bardziej jeszcze ku mistrzom Renesansu. Lubi wówczas powtarzać, że rację miał Vasari, gdy jako najwyższą pochwałę o obrazie mówił

„*come vivo*”. Pankiewicz coraz bardziej klasycyzujące, zarzuca XIX wiekowi, że rozbił jedność malarstwa, „rozkładając” elementy malarskie, wróciwszy ich kolejność klasyczną (rysunek, walor, kolor), wskutek tego przekreślając rysunek w klasycznym rzeźbiarskim, a nie malarskim tego słowa znaczeniu, likwidując walor naturalistyczny, światłocień i kolor lokalny przez coraz bardziej dowolną transpozycję barw.

To w związku z „Colosseum” Corota (Louvre) mówił z zachwytem o „vermeerowskim dążeniu do absolutnego obiektywizmu” i o „syntetycznej plamie kolorowej, wyrażającej jednocześnie światło i przedmiot”. Pankiewicz idzie od 1918-1922 roku drogą diametralnie przeciwną linii rozwojowej Bonnard.

W pracowni paryskiej Pankiewicza wisiał do jego śmierci malutki akt kobiecy Bonnarda, szkic zaledwie. Kolor ciała w tonach cytrynowych i żółci neapolitańskiej z cieniami delikatnie szarymi, z kilkoma zielonymi plamami w głębi. Tych kilka plam, nie mających nic wspólnego z wiernością kolorowi, lokalnemu, dawały widzowi to właśnie, co było esencją płócien Bonnarda – nieoczekiwaną, odkrywczą i zawsze jedyną harmonię barwną. Tak samo rysunek tego aktu, dla laika dziecinny i niedołączny, był szczytem wyrafinowanej i radosnej czujności.

W Bernardzie, w przeciwieństwie do Pankiewicza, rozrasta się w miarę lat wątek abstrakcyjny. Wyrasta on nie obok, nie przeciw impresjonizmowi (jak kubizm), ale z pnia wieloletniej pracy według założeń impresjonistycznych, palety bliskiej impresjonizmowi, tylko nieskończenie wzbogaconej (kubizm, odrzucając impresjonizm, paletę brutalnie zubożył), z barwnego dywizjonizmu i stosunku do koloru lokalnego coraz bardziej wolnego. Zaczyna rosnać w płótnach Bonnarda bogactwo zestawień „czystych”, coraz bardziej dalekich transpozycji: świat czystej gry barwnej, barwnej arabeski. Rozwój ten nie idzie wcale u Bonnarda szybko. Nie ma w tym śladu nawrócenia czy wypierania się

czegokolwiek. Jest genialne asymilowanie coraz to nowych pierwiastków i ciągle wzbogacanie swojej wizji. Sięgam tu do własnych wspomnień. Chciałbym obrysować tło, na którym sam widziałem powolny wzrost sławy Bonnarda.

W 1924 roku przyjechałem do Paryża w grupie KAPistów. Kubizm jest już wówczas na tyle modny w „postępowych kawiarniach”, a jego opinie na tyle obowiązujące, że powiedzieć o człowieku, o młodym malarzu, że jest impresjonistą, graniczyło ze zniewagą; że gdy o Van Goghu Picasso w rozmowie miał, się wyrazić że jest „*c'est un voyou sentimental*”, natychmiast pilny krytyk niemiecki cytuje to jak pismo święte w tomiku poświęconym nowoczesnemu malarstwu z serii tanich wydań idących na cały świat.

W 1924 czy 1925 roku jeden z najbardziej wówczas głośnych krytyków paryskich (czy nie Valdemar Georges?) pisze w związku z wystawą u Bernheima, Picassa, Legera i Bonnarda: „na wspaniałym Rolls Royce'ie i Bugatti idą na czele wyścigu sztuki, Picasso i Leger, darmo stara się za nimi nadążyć p. Bonnard na staromodnym tricyklu”. Gdyby w owe czasy był na miejscu Bonnarda człowiek i malarz nie tej miary, mniej bystro wsłuchany we własną muzykę wewnętrzną, nie tak czujnie wpatrzony w to co widział i przeżywał, mniej autentyczny i bezinteresowny poeta, starałby się na pewno „podciągnąć się” choć trochę do tego, co wówczas było modne, nowoczesne, „rewolucyjne”. Ale Bonnard, gdy go pytano o jego stosunek do sztuki nowoczesnej, odpowiadał skromnie, a może prędzej filuternie, ukrywając się przed reflektorami wywiadów i reklam: „*je ne suis qu'un pauvre impressionniste!*” („jestem tylko mizernym impresjonistą”).

Ale w rozmowie z Pankiewiczem (nie jestem w stanie ustalić daty tej rozmowy, o której mi Profesor mówił w 1935 r. – przypuszczam, że były to już lata późniejsze) Bonnard rzuca nagle zdanie które wywołuje kategorię protestu Pankiewicza: „*c'est la peinture abstraite qui sauvera la peinture*” („to malarstwo abstrakcyjne uratuje malarstwo”).

W płótnach Bonnarda uderzają coraz bardziej wyszukane zestawienia barwne. Trzeci wymiar, coraz nieoczekiwanej transponowany na kolor wyłącznie, wymaga wielkiego życia z płótnem, by być wyczuwalnym dla widza – materia przedmiotów nieraz się dematerializuje i ginie zupełnie w tej transpozycji.

Pierwsze wrażenie obrazów Bonnarda to zachwyt zestawień barwnych, dopiero potem przychodzi zastanowienie: to płaszczyzna niebieska czy to suknia kobiety? A może góra? Ta, forma z obrusem białym w czerwone kratki – to ręka kobiety, czy może kot? Dopiero po dłuższym życiu się z płótnem wszystko w obrazie staje się jasne, czujne i mądre w kolorze i formie. Kolor lokalny w ostatniej epoce Bonnarda jest przesuwany, zmieniany, przenoszony na coraz to nowe, zależne od tonacji całości, nieraz przeciwne sobie tony. „*Donnez-moi de la boue, j'en ferai un corps de' Venus*” – („dajcie mi błota, zrobię z tego ciało Venus”) – miał powiedzieć Delacroix. Jakich brązów ciemnych, jakich tonów cytrynowych, fioletów i różów używa Bonnard dla swoich Venus w łazienkach!

Działanie barwne jest coraz bardziej dla Bonnarda czymś równie konsekwentnym i niechybnym, jak matematyka. Świadomie odwraca walory, świadomie gubi wszelkie poczucie materii, by odkryć jeszcze i jeszcze nowe kombinacje barwne. Chyba żaden malarz na świecie nie stworzył tej gamy fioletów, od fioletów prawie szafirowych do fioletów prawie rudych i czerwonych. Ale wbrew całej „abstrakcyjności” logiki gamy barwnej, te

kombinacje były zawsze zrośnięte z rozkoszą doznawania otaczającej go natury. Nigdy od tego doznania nie oderwane. Dlatego też obrazy jego nie dawały nigdy wrażenia zimnej, mózgowej tylko kombinacji (tak częstej u kubistów), a zawsze pełną emocję. Jak na człowieka genialnie wrażliwego, wszystko u Bonnarda działa oddalając go zupełnie od przyjętych klasycznych założeń kompozycyjnych. Błyskawiczne ruchy postaci, urywki twarzy i ciał czy pejzażów, które nam daje, rzucone spojrzenie z szybko jadącego auta czy pociągu, nieoczekiwane kompozycje, które się nagle układają z uciętych fragmentów twarzy na ekranie filmu: wszystko to służy kompozycji Bonnarda tak, jak kiedyś odkrycie fotografii migawkowej służyło kompozycjom koni i wyścigów Degasa.

Szedłem raz z Pankiewiczem na Boetie. U jednego z marchandów wisiało wielkie płótno Bonnarda. Jednym z elementów kompozycyjnych była przecięta przez pół twarz i tułów, na tle otwartej framugi drzwi. Pankiewicz odwrócił się z niesmakiem, gdy mu w zachwycie to płótno pokazałem, uważał prawie za zły dowcip to masakrowanie kształtów, to budowanie obrazu, gdzie strzęp człowieka stawał się kolorową arabeską w całości. Również znieść nie mógł zatracania materialności przedmiotów. Ale u Bonnarda to było właśnie jego wizją i jego najbardziej własną niespodzianką, która się w wielu wypadkach zresztą wiązała z poszukiwaniami Degasa.

Bardzo jest charakterystyczne, jak Bonnard malował (broń Boże, nikomu bym tak malować nie radził). Z opowiadań wiem, że nigdy nie mył swojej palety, tak że robiła się ciężka i bardzo gruba od zaschniętych farb. Te wysychające, wypadkowo pomieszane, nieraz zmieniające kolor właśnie pod wpływem wysychania farby na palecie dawały mu coraz nowe pomysły kombinacji. Odkrywał jakąś nową mieszaninę, z największą ostrożnością nożem przynosił na płótno, i od tej nowej plamy nieraz prowadził nową, wywracającą uprzednią chromatykę barw. Nie znosił czystych pędzli, których również nigdy

nie mył, a kiedy kupował pędzle, tak go to drażniło, że moczył je w oleju, a potem tarzał w piasku. Opowiadano mi, że nic nie było zabawniejszego, jak Bonnard przed każdą swoją wystawą. Nigdy nie uważał swych obrazów za skończone, przed samym wernisażem przybiegał na wystawę i miał pełne kieszenie tubek z farbami. Wyciągał coraz to nowe tubki, wyciskał sobie trochę farby na palec i już palcem kładł ją na płótno. Płótna u niego w pracowni, nad którymi pracował, me były nawet naciągnięte na blejtramy, ale nałożone na jednym wale. Wyciągał coraz to nowe z rozpoczętych wielu i przybijał pinezkami do ściany rozbudowując je i wzbogacając.

Raz chciano go aresztować w Galerii Luksemburskiej. Dozorca zauważył, z najwyższym zgorszeniem, jakiegoś pana, chyba wariata, który wyciągał tajemniczo coraz inne tubki z kieszeni, podbiegał i odskakiwał od jednego z obrazów, coraz to coś palcem na nim smarując. To był sam Bonnard, który po dwudziestu latach robił korektę swego wiszącego w Galerii obrazu. Opowiadano mi również jak powstawały serie płócien kobiet w łazience. Żona Bonnarda nigdy nie mogła mieć pewności, czy nie wleci do niej nagle i nie zrobi szkicu błyskawicznego na podstawie którego potem powstawały te najpiękniejsze płótna, nad którymi pracował latami. Jeden z krytyków opowiadał, jak będąc u niego i patrząc na jeden z aktów Bonnarda zasłonił ręką część obrazu. „Ach, pan na pewno zasłania to jedno biodro” – powiada Bonnard – „ja już dwa lata szukam właściwej barwy dla tego biodra!”.

Nam, uczniom Pankiewicza przybyłym do Paryża, Bonnard dawał poczucie tego samego wyzwolenia, co kiedyś temuż Bonnardowi dał impresjonizm, wyzwolenia bezgranicznych możliwości twórczych dla malarza, ale możliwości płynących z poszukiwań barwnych i z bardzo czujnego zarazem obserwowania i przeżywania natury. I tutaj właśnie bliższy nam był Bonnard, niż klasycyzująca faza malarstwa Pankiewicza, niż wzrastający pesymizm

naszego Profesora, graniczący prawie z pesymizmem Chenavarda. Ten ostatni widział w malarstwie ówczesnym tylko rozkład i cofanie się, pomimo wielkich talentów, które w XIX wieku, tak jak Pankiewicz w XX, szczerze uznawał.

Bonnard był dla nas obok Cezanne'a również punktem wyjścia przeciwko epigonom kubizmu, którzy już wówczas zasypywali wystawy schematycznymi mandolinami i wiecznie tymi samymi schematycznymi kształtami i zestawieniami paru barw ich zubożonej palety. „*Des poux sur ma tete*” – „wszy na mojej głowie” – mówił o nich ze złością Picasso. Właśnie świat Bonnarda otwierał nam drogi, które wydawały się nam wielostronniejsze, bo wierny tradycji cezanne'owskiej, którą byliśmy znaczeni wszyscy. Bonnard nie zubażał, a wzbogacał formy i kolor i tworzył trudną syntezę spadku impresjonistycznego z malarstwem abstrakcyjnym.

Dzisiaj malarze nie wiedzą nawet jak w latach 1924-1928 było „źle widziane” w Paryżu studiowanie natury. Modern-młodzieńcy i panienki z Krakowa i Chicago po trzech miesiącach studiów w Akademii Lotha znały już receptę półabstrakcyjnych „martwych” i już wystawiały swe płótna w Salonie Jesiennym! Człowiek, który wnikał w naturę, a nie robił schematów abstrakcyjnych, był uważany za reakcjonistę. Na darmo krytyk Klingsor pisał: „W 1900 roku malowali wszyscy naturę, a w 1928 nikt natury nie maluje”. Bonnard, jak Anteusz, wracał zawsze do natury i z niej czerpał bogactwo swych form i swej palety.

Zimą 1925/1926 byłem świadkiem krótkiej sceny, która świadczyła, jak lekceważące określenie krytyka „Bonnarda na trycyklu” było wówczas nieoderwane, jak Picasso jeszcze wtedy gasił Bonnarda.

Pierwszy raz spotkałem Bonnarda przed balem KAPistów, któryśmy zorganizowali w największej sali na lewym brzegu Sekwany. Pojechałem do niego sprzedać mu bilety. Stał przed oknem starszy pan w białym fartuchu i w drucianych binoklach i coś dłubał przy palecie. Moje pierwsze i prawie jedyne wrażenie to była jego naturalność, młodzieńcza odruchowość, skromna, przyjazna uprzejmość. Nie tylko zaraz kupił bilety, ale przyszedł na nasz bal. Wiedział, że jesteśmy uczniami Pankiewicza i pewnie dla niego to zrobił. Ten cały bal zmontowaliśmy, żeby zarobić pieniądze na pobyt w Paryżu naszej grupy. Żadnego dochodu nie przyniósł. (Pamiętam gwizdawkę za ostatnie 500 franków, które Jarema – dzisiejszy *spiritus movens* ART CLUBU w Rzymie – w ostatniej chwili nabył, żeby ożywić bal, i płaczącą Hanę Rudzką-Cybisową, dziś profesora Akademii Krakowskiej, rachującą widelce i noże już o 12-ej dnia następnego, gdy nasze „bankructwo” nie ulegało wątpliwości). Wszystkie ściany były wymalowane przez Waliszewskiego, Jaremę, Cybisa i innych. Potworowski wybudował statki, jakieś anioły z worków z piaskiem, któreśmy porozwieszali na suficie. Na ten bal zważyło się naprawdę pół Paryża. Malarze z Picassem, dobroczynne hrabiny z naszą Ambasadą na czele, i modelki prawie że w strojach Ewy.

Pamiętam Bonnarda w dosyć wymiętym, starym smokingu. Oglądał w jeszcze pół-pustych salach starannie nasze dekoracje i z dumą wspominam jak mówił: „*Mais c'est tres bien, c'est mieux que partout*” – „ależ to bardzo dobrze, to lepiej niż wszędzie”. To zdanie było znakiem odruchowego zainteresowania, sympatii – także dla młodych, bez śladu naburmuszenia i zarozumiałości. Wtedy właśnie miał on wystawę u Bernheima. Zadziwiła śmiały, bogatymi zestawieniami barwnymi wielkich martwych natur, przypominam sobie jak przez mgłę pomarańcze i fiolety tej wystawy. Na naszym balu właśnie, Picasso spotkał Bonnarda i publicznie składał mu powinszowania: „to, co pan zrobił, jest lepsze od wszystkiego, co pan zrobił dotychczas”. W tym powinszowaniu był wspaniałomyślny gest ówczesnego niekoronowanego króla malarstwa

wobec malarza „na trycyklu”. I tak ten komplement został przez otaczających obu malarzy przyjaciół zrozumiany. Widzę jeszcze dzisiaj twarz Bonnarda, całą w zmarszczkach radosnego, prawie dzieciennego uśmiechu. Ten komplement był mu widocznie bardzo przyjemny. Stojąca obok przyjaciółka obu tych malarzy, Misia Godebska-Sert, powiedziała w chwilę potem: „jaki gałgan ten Picasso, on nigdy nie powie komplementu żadnemu malarzowi, który by nie był dwuznaczny”.

Może jedną z najbardziej charakterystycznych cech Bonnarda była skromność, połączona z dziecienną świeżością reakcji. Dopiero koło lat 1925-1930 rośnie w oczach wszystkich jego sława z roku na rok i w tym wzroście rozgłosu naokoło malarstwa Bonnarda nie ma śladu kawałów, spryciarstwa, chwytów, których jest pełno na około famy otaczającej Picassa, a nawet Matisse’a. Jest coraz szersze promieniowanie skromnego, cichego życia człowieka oddanego malarstwu, tej nieustannej wewnętrznej radości życia, odmienia naturą. Daje on nam cały świat niespodzianek kolorystycznych, gry tonów, rubinowych, perłowych, fioletów ametystowych, ostrych zieleni, czerni, cytrynowej żółci, szafirów i brązów.

Czy to statki w porcie Tulońskim , czy kobiety w łazience, kaloryfer przy oknie, stół zawalony papierami albo kot siedzący obok stołu pokrytego serwetą, banany i jabłka, czy kwiaty w pokoju , w którym siedzą lub tylko co wyszli domownicy – każdy z tych obrazów pozostawia we wspomnieniu game kolorystyczną, która pomimo bogactwa i wyrafinowania, zostaje w pamięci przez lata.

„Il ne voyait dans l' art que problèmes d'une certaine mathématique plus subtile que l'autre, que nul n'a su rendre explicite et dont fort peu de gens peuvent soupçonner l' existence”. To zdanie Valery'ego o Degasie. Jeżeli

wyrzucimy słowo „*que*” (tylko) może być przerzucone na Bonnarda. Była u niego ta „matematyka” głęboko szczepiona nie tylko z miłością życia, ale z ilustrowaniem prawie codziennych przeżyć domowych skromnego życia, które opiewa artysta wśród powodzeń i niepowodzeń, a nawet wśród nieszczęść osobistych. (O ileż niż „martwe” Cezanne'y, jego pejzaże są abstrakcyjniejsze, mniej *ewokują*).

Żona Bonnarda była przez długie lata ciężko chora. Miała przez lata ataki wariacji czy manii prześladowczej, nie dopuszczała prawie nikogo do siebie, zmuszała Bonnarda do zerwania z wieloma przyjaciółmi, których nie chciała widzieć. Bonnard sam ją pielęgnował, nie odstępował w najgorszych okresach, nie dopuszczał, by ją lekarze zabrali do kliniki czy domu dla umysłowo chorych, a po jej śmierci nie pozwalał nigdy nikomu wchodzić do pokoju w którym umarła. W „Carrefour” ukazał się artykuł jednego z jego najstarszych przyjaciół, Thadee Natansona. Natanson opowiada o nim tak, jak tylko można mówić o gorąco kochanym przyjaciólu. Wspomina i błogosławi jeszcze ostatnie lato, które z nim spędził na południu nad morzem i całą radość tych słonecznych dni, gdy patrzyli razem, siedząc w cieniu małej kawiarenki, na morze, na oświetlone ciała kąpiących się. Pisze o niezmiernej wstydlivości uczuć tego człowieka, który nienawidził, by mówiono o tym, co mu jest najdroższe. I to powodowało, że gdy widział obraz Vuillarda, po jego śmierci, to się szybko odwracał, nie mógł znieść widoku, nie był w stanie mówić o malarstwie człowieka, który był jego kolegą i przyjacielem od zawsze. Tak samo po śmierci K.X. Rouselle'a, też jednego z najbliższych z tej świetnej plejady malarskiej, z której Bonnard został ostatni przy życiu. Nie pozwolił by mu nawet odpowiedziano, w jakich warunkach umarł.

Śmierć samego Bonnarda (miał 79 lat) była tak samo prosta, jak jego życie. Umierał na starcze suchoty. W ostatnich dniach wiedział już że umiera, odmawiał jedzenia, odwracał się do ściany i mówił: „*Laissez-moi, je ne serai*

bien que sous les choux".

Józef Czapski

Przedruk za „Raj utracony” w: „Kultura” nr 1, Rzym, czerwiec 1947.