

Małgorzata STĘPNIK

OPOWIEŚĆ O MALARZACH „WĘDROWNYCH”

„Sztuka przypomina walczącego z Herkulesem Anteusza, który ginął, gdy unosił się w powietrzu, a odżywał i odzyskiwał siły, dotykając matki ziemi” – takim mottem, zaczerpniętym od Williama Hazlitta, wybitny historyk Richard Pipes wprowadza czytelnika w opowieść o rosyjskich malarzach pieriedwiżnikach¹, którzy działali w latach 1871-1923 jako „pierwsza naprawdę samodzielna organizacja artystyczna w Rosji” (s. 13).

Na ile owi „tułaczy” malarze czerпали inspiracje z gruntu swoich czasów? Czy do końca oderwali się od nieboskłonu akademickiej, neoklasycznej z ducha doktryny? Jakie cele w istocie przyświecały pieriedwiżnikom i na ile udało im się je zrealizować? Jak dzieło dwóch generacji artystów zrzeszonych w Towarzystwie Objazdowych Wystaw Artystycznych², twórczość niejednorodna przecież tak pod względem ikonograficznym, jak i formalnym, prezentuje się na tle dokonań realistów zachodnioeuropejskich? Na pytania te autor odpowiada – z punktu widzenia znawcy historii Rosji i rosyjskiej mentalité – w sposób nowy i oryginalny, co z pewnością sta-

nowi wielką zaletę omawianej monografii.

W pierwszej części książki Pipes prezentuje okoliczności powstania i działalność grupy pieriedwiżników. Na wstępie ukazuje kontekst utworzenia petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, akcentując rolę światłego mecenatu carycy Katarzyny II Wielkiej; następnie opisuje niesprzyjającą wolnej twórczości „duszną atmosferę” (s. 25) rządów Mikołaja I, kiedy to najważniejsza instytucja szkolnictwa artystycznego przemieniła się – rzecz by można – w agenturę państwową; wreszcie analizuje moment przełomu, gdy już za panowania bardziej liberalnego cara Aleksandra II doszło do głosu pokolenie młodych artystów, manifestujących nieposłuszeństwo wobec Akademii i kwestionujących narzucaną im odgórnie tematykę (zob. rozdział drugi „Bunt w Akademii (1863)”). Założone przez kontestatorów z 1863 roku Zrzeszenie Wolnych Artystów rozpadło się w roku 1870, po odejściu żon Iwana Kramskojaja, który z czasem zaczął współtworzyć ścisły „trzon” grupy pieriedwiżników.

Rozdział trzeci, zatytułowany „Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych (1871-1923)”, stanowi dość syntetyczny opis wystawienniczej działalności pieriedwiżników, a zasygnalizowane w nim wątki *oeuvre* poszczególnych malarzy znajdują pełne rozwinięcie

¹ Richard P i p e s, *Rosyjscy malarze pieriedwiżnicy*, tłum. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2008, ss. 189.

² Rosyjska nazwa: Towarzystwo Pieriedwiżnych Chudożestwiennych Wystawok.

w drugiej części książki. W tym miejscu Pipes skupia się raczej na kwestii motywów, jakimi powodowani byli autorzy tego niezwyklego przedsięwzięcia. Analiza źródeł piśmienniczych, między innymi tekstów projektowanego statutu Towarzystwa, wiedzie uczonego ku ciekawej konstatacji. Otóż stwierdza on, że cel merkantylny – sprzedaż obrazów poza kontrolą struktur akademickich – przeważał, przynajmniej w pierwotnych założeniach grupy, zarówno nad celem misyjnym, upowszechnieniowym, którym było umożliwienie kontaktu ludności na prowincji z rodzimą sztuką, jak i stricte estetycznym dotyczącym swobody tematycznej i stylistycznej³.

Rozdziały drugiej części monografii poświęcone zostały twórczości dziewięciu malarzy reprezentatywnych dla grupy pieriedwiżników, wybranych ze względu na najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne, jak i działalność organizacyjną. I tak, Pipes omawia dokonania przedstawicieli starszej generacji: Nikołaja Gaya (1831-1894), który pozostawał pod przemożnym wpływem estetycznych koncepcji Lwa Tołstoja; Grigorija Miasojedowa (1834-1911), pomysłodawcy utworzenia Towarzystwa; Wasilija Pierowa (1833-1882), twórcy śmiałych, obrazoburczych wręcz płócien; Iwana Kramskoja (1837-1887), wybitnego portrecisty, identyfikowanego jednak przede wszystkim jako autora *Chrystusa na pustyni* (1872); Archipa Kuindży (1842-1910), luźno związanego z ruchem pieriedwiżników, za to bodaj najmocniej w łonie starszej generacji zainspirowanego impresjonizmem; Ilji Riepina (1844-1930), z pewnością nie tylko największego spośród współczesnych sobie rosyjskich malarzy, ale też wyróżniającego się na szerszym tle sztuki europejskiej; Wasilija Surikowa (1848-1916), wybitnego malarza histo-

rycznego, autora wielkich epickich scen z dziejów Rosji. Prezentowany wybór zamykają nazwiska dwóch przedstawicieli młodszego pokolenia: rozmiłowanego w rodzimym pejzażu Isaaka Lewitana (1860-1900) oraz Walentina Sierowa (1865-1911) „ponurego” (s. 149) introvertyka, malującego jednak lekko i pogodnie.

Całość książki zamyka epilog zatytułowany „Rozpad ugrupowania pieriedwiżników i renesans ich sztuki za Stalina”, w którym autor opisuje zmierzch działalności Towarzystwa, tę naturalną w świecie artystycznym fazę, gdy dawni buntownicy „przeistaczają się w członków establishmentu” (s. 164), by ustąpić miejsca nowym artystom, reprezentującym nowe gusta i tendencje. Antytezę dzieła „objazdowców” stanowić miały estetyczne propozycje stowarzyszenia Świat Sztuki, funkcjonującego w latach 1898-1914, zwróconego w kierunku Zachodu, zwłaszcza ku Paryżowi. Pipes wskazuje na inne jeszcze, głębsze przyczyny schyłku aktywności ruchu. „Przed wszystkim – stwierdza – spowodowała go rewolucja w gustach artystycznych, której przejawem było odrzucenie dominującego od lat sześćdziesiątych w kulturze rosyjskiej światopoglądu materialistycznego z jego obsesją na punkcie spraw społecznych” (s. 165). Nawrotowi do idealizmu i religii zaznaczającym się wówczas w filozofii towarzyszył powrót – przynajmniej na krótki czas – do swoistej religii estetyzmu w sztuce, która odrzuciła utylitaryzm.

Ciekawa jest też analiza okoliczności odrodzenia popularności oeuvre pieriedwiżników za Stalina. Dostrzegając ostrze krytyki społecznej w dziełach malarzy tego okresu – lub może raczej doszukując się go – w dobie kultu jednostki uznano ich „za prekursorów realizmu socjalistycznego i pionierów wszelkiej autentycznej sztuki nowoczesnej” (s. 169).

³ Por. tamże, s. 45-47.

IMPULS Z ZACHODU

Jednym z głównych zadań, jakie wyznacza sobie Pipes w omawianej monografii, jest obrona tezy o bliskim pokrewieństwie artystycznego oeuvre pieriedwiżników ze sztuką Zachodu. „Należy koniecznie podkreślić – przekonuje autor – że rosyjski realizm w malarstwie nie był niczym wyjątkowym, że stanowił nieodłączną część ogólnoeuropejskiego ruchu artystycznego, który narodził się po Wiośnie Ludów i wygasł mniej więcej u schyłku XIX stulecia” (s. 35).

Istotnie, kontestatorskie i bezprecedensowe wystąpienie studentów petersburskiej Akademii w roku 1863, w przedświcie działalności pieriedwiżników, zbiegło się w czasie z paryskim Salonem Odrzuconych. Bunt studentów Akademii, choć – jak podkreśla autor – „tradycyjnie przedstawiany w literaturze przedmiotu jako zjawisko specyficznie rosyjskie” (s. 34), stanowił analogię do rewolucyjnych przemian, którym podlegało artystyczne środowisko najważniejszego wówczas centrum sztuki – Paryża. Odrzucenie, a przynajmniej odwrócenie akademickiej hierarchii tematów, zwrot od natura naturans do natura naturata, oddawanie rzeczywistości przez pryzmat swego temperamentu (Zola)⁴ i uwzględnianie kontekstu terażniejszości, aktualnych wydarzeń i problemów, także przeobrażeń dokonujących się w nowej, już industrialnej ikonosferze – owe idee mogły rozwijać się i przenosić w szerszy kon-

tekst sztuki europejskiej głównie dzięki impulsowi danemu przez Courbeta, który jeszcze w roku 1855 zorganizował wystawę „Pavillon du réalisme”. Należy pamiętać, że gdy czternastu rosyjskich studentów odważyło się wystąpić w 1863 roku przeciwko swej Alma Mater, nad Sekwaną kielkowała już myśl o nowej sztuce, zwróconej nie tylko przeciw akademizmowi, ale również przeciw realizmowi. Manet stworzył obrazoburcze jak na owe czasy płótna: *Śniadanie na trawie* i *Olimpię*, Baudelaire zaś w słynnym eseju *Malarz życia codziennego*⁵ przedstawił swoiste credo nowoczesności. Co więcej, kiedy Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych na początku lat siedemdziesiątych organizowało swe pierwsze pokazy – prezentacje realistycznej twórczości, we Francji ukształtowała się już doktryna impresjonistyczna. Trudno zatem w tym kontekście mówić o rewolucyjności twórców rosyjskich. Podobnie też nie sposób utrzymać poglądu o zupełnym oderwaniu ich dzieła od trendów zachodnioeuropejskich, zwłaszcza w warstwie poszukiwań formalnych.

RYS INDYWIDUALNY

Dwie cechy malarstwa pieriedwiżników przesądzają o szczególnym uroku, oryginalnym pięknie ich płócien. Pierwszą z nich, w zasadzie zignorowaną przez Pipesa, jest niebywała maestria tech-

przykład specyficzną narracją i „optyką” w powieści *Germinal*), a fotograficznym sposobem rejestracji świata, fotograficzną wrażliwością, z której przecież w dużej mierze czerpał impresjonizm (por. L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990, s. 232-236).

⁵ Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia codziennego*, tłum. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

⁴ Słynna formuła Émile’a Zoli – dzieło sztuki jako „wycinek życia widziany przez temperament artysty” (*Mes haines*, 1866) – w sposób szczególny kojarzy się z estetycznym programem malarzy impresjonistów, a to poprzez wskazanie na pewną subiektywność wizji. Francuski pisarz należał do obrońców i propagatorów tego kierunku.

Leszek Brogowski rozrysowuje ciekawą analogię między literacką twórczością Zoli (na

niczna, wyniesiona z surowej szkoły petersburskiej, mistrzostwo iluzji materii i przestrzeni – ośmielałam się rzec – przewyższające w tym zakresie dokonania realistów francuskich. Autor książki zwraca uwagę na ciągłość tradycji akademickiej w dziełach „wędrownych” malarzy, na fakt, że – przynajmniej ci z pierwszej generacji – „nie wyzwolili się do końca od zasad, które wpojono im w Akademii” (s. 49). Być może jednak w sposób paradoksalny owo „zniewolenie”, rozumiane jako ścisła dyscyplina kompozycyjna i pietyzm w opracowaniu detali, zadziałało na korzyść ich sztuki. Drugim istotnym rysem charakterystycznym budującym wartość oeuvre omawianej grupy malarzy jest rodzima tematyka, począwszy od wielkich epickich scen z historii Rosji, poprzez ilustracje życia na prowincji u schyłku dziewiętnastego wieku i urokliwe, przepelnione chłodnym słońcem pejzaże, aż po pełne charakteru, ze swadą malowane konterfekty.

Pipes, korzystając z arsenału swojej rozległej wiedzy historycznej, wprowadza czytelnika w urzekającą opowieść o dziejach naszych wschodnich sąsiadów. I tak na przykład przede wszystkim z punktu widzenia historyka wyjaśnia znaczenie jednego z najslynniejszych płócien Riepina – *Zaporożców piszących list do sultana tureckiego* z 1891 roku. Obraz Surikowa *Poranek przed straceniem strzelców* z roku 1881 oraz płótno Gaya *Piotr I przestuchujący carewicza Aleksego w Peterhofie* z roku 1871 okazują się doskonałym pretekstem do przedstawienia zyciorysu wielkiego, ale i bezwzględного cara. Z kolei dokonana przez autora interpretacja *Bojaryni Morozowej* Surikowa z roku 1887 odkrywa przed nami szczegóły walk religijnych w dobie schizmy, jaka dokonała się w łonie Cerkwi, odsłania przedziwną, żarliwą religijność Rosjan. To tylko kilka egzemplów. Uważam, że właśnie na owych historycznych inter-

pretacjach zasadza się największa wartość prezentowanej monografii.

Interesująco przedstawia się opinia Pipesa na temat rosyjskiego poczucia indywidualizmu, które – jego zdaniem – znajduje najlepsze odzwierciedlenie w sztuce portretowej: „Za sprawą poglądów słowianofilów i często spotykanej, lecz fałszywej opinii, że sowiecki komunizm był wyrazem (rzekomego) rosyjskiego kolektywizmu, panuje pogląd, iż Rosjanom brakuje indywidualności. Naprawdę jednak jest przeciwnie. Rosjanie są mało uspołecznieni i stąd mają skłonność do skrajnego indywidualizmu. Indywidualizm ten znajduje wyraz w ich powierzchowności” (s. 48).

Bez względu na trafność powyższego stwierdzenia, które skądinąd mogłoby stanowić ciekawy punkt wyjścia osobnych badań, należy stwierdzić, że portrety stanowią bardzo cenny fragment dorobku pieriedwiżników. Prezentowane w książce podobizny Lwa Tołstoja i Pawła Trietjakowa autorstwa Kramskoja, portret Modesta Musorgskiego, który wyszedł spod pędzla Riepina, czy też łżejsze w formie, jakże francuskie z ducha płótna Sierowa (portret Wiery Mamontowej, zatytułowany *Dziewczyna z brzoskwiniami*, i portret Iwana Morozowa), stanowią nie tylko przykład malarskiego kunsztu, ale i ważny dokument epoki.

PROBLEM INTERPRETACJI

Najbardziej kontrowersyjny moment refleksji Pipesa stanowi zakwestionowanie powszechnego poglądu o krytycznym wymiarze twórczości malarzy zrzeszonych w Towarzystwie Objazdowych Wystaw Artystycznych. Na poparcie swej tezy o neutralnym społecznie odcieniu dzieł „objazdowców” Pipes przytacza szereg przykładów, które mają świadczyć bądź o apolitycznej postawie wybranych

twórców, bądź wręcz o ich służebnym oddaniu władzy carskiej. Co więcej, stwierdza on, iż nawet spory na linii pieriedwiżnicy–akademyści są zwykle w literaturze przedmiotu wyolbrzymiane⁶.

Pipes wskazuje na pewne fakty, które – co dobitnie podkreśla – zwykle pomijane są przez historyków sztuki, na przykład zdecydowany konserwatyzm poglądów mecenasa i kolekcjonera malarstwa omawianej grupy Pawła Trietjakowa. Zdaniem autora, o indyferentyzmie politycznym Riepina, Kramskoja czy Sierowa miałyby świadczyć wielkie, reprezentacyjne portrety tworzone na zamówienie carów. Czy

⁶ Co ciekawe, Maria Poprzęcka zwraca uwagę, że „Salon Odrzuconych, który stał się później symbolem kontestacji, był [...] imprezą jak najbardziej oficjalną, zorganizowaną na osobiste polecenie cesarza” (*Między Salonem a rynkiem. Z prof. Marią Poprzęcką rozmawia Bogusław Deptuła*, „Tygodnik Powszechny” z 3 VI 2001 (zob. wydanie on-line: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/2707/poprzecka.html>). Zatem, podobnie jak bunt studentów petersburskiej Akademii w roku 1863, kontestacyjny akt francuskich malarzy był skierowany nie tyle przeciwko reżimowi, ile raczej przeciwko akademickiemu monopolowi na wystawianie, a nade wszystko – sprzedaż dzieł sztuki.

Pipes przekonuje czytelnika, że to głównie merkantylny cel przyświecał działalności pieriedwiżników. W podobnym duchu wypowiada się Poprzęcka, analizując motywy, jakimi kierowali się impresjoniści: „Zamiast po raz któryś tam z kolei ubiegać się o przyjęcie na Salon, zawiązali Société Anonyme, a więc korporację czy spółdzielnię artystyczną, wynajęli lokal w bardzo dobrym miejscu, bo na Bulwarze Kapucynów, w dawnym atelier zaprzyjaźnionego z nimi fotografa Nadara, i powiesili tam swoje obrazy w celu ich eksponowania i sprzedawania. Podkreślam: wyłącznie w tym celu! To jest cecha, która impresjonistów w istotny sposób różni od późniejszych ugrupowań artystycznych: żadnego programu artystycznego, żadnych manifestów, czysto praktyczne stowarzyszenie mające na celu sprzedaż obrazów, powstałe w oparciu o prywatny kapitał” (tamże).

owe przykłady brzmią do końca przekonująco? Czy rzeczywiście wszelkie „próby interpretacji sztuki pieriedwiżników jako świadomej krytyki panującego porządku” byłyby „chybione” (s. 52)? Moim zdaniem – nie. Przecież malowanie podobizn władców może być mądrą, świadomą strategią artysty, który – uśpiwszy czujność establishmentu, cenzury – w płótnach o nieco „lżejszej” tematyce przemycił swój punkt widzenia na sprawy społeczne.

W ujęciu Pipesa nawet *Burlacy na Woldze* Riepina z 1873 roku, najczęściej reprodukowany, sztandarowy przykład rosyjskiego realizmu, nie nosi znamienia krytyki, o czym mają przekonać czytelnika cytaty ze wspomnień samego malarza *Dalekoje – bliskoje* (Moskwa–Leningrad 1937) oraz wypowiedź Dostojewskiego: „Nie sposób przypuścić, aby myśl o polityczno-ekonomicznym i społecznym długu wyższych warstw wobec ludu mogła przyjść do biednej, pochylonej głowiny tego chłopca, pogrążonego w odwiecznym smutku” (s. 109). A jednak, patrząc choćby na centralną postać kompozycji, chłopca o płowych włosach czyniącego gest, który świadczyć może o chęci wyrwania się spod jarzma, nie mogę zgodzić się z konstatacją, jakoby jedynie stricte estetyczny motyw przyświecał Riepinowi.

Wybitny historyk, wskazując na zbieżność tematyczną oeuvres pieriedwiżników i realistycznych reprezentacji będących dziełami malarzy Zachodu (przywołuje przykłady: *Kobiety zbierające kłosa* Milleta oraz *Ludzi starających się o przyjęcie do szpitala* Fildesa – por. s. 53), formułuje jeszcze jedną, dosyć ryzykowną tezę: „Rosyjski realizm w malarstwie podobnie jak realizm zachodni, skupiał się nie na wadach rzeczywistości społecznej, prawdziwych i domniemanych, ale raczej podnosił codzienność do rangi przedmiotu sztuki” (s. 54). Czy rzeczywiście francuscy i angielscy malarze realisci uchylali się przed komentowaniem rzeczywisto-

ści? Pierre Bourdieu na przykład stwierdza, iż realizm był „rewolucją częściową i chybioną”, nie kwestionował bowiem naprawdę „pomieszania wartości estetycznych z wartościami etycznymi (bądź społecznymi)”⁷. To właśnie jego moralizatorski wydźwięk tak bardzo nie odpowiadał propagatorom hasła „l’art pour l’art”. Z realizmu, „wstrętnego i ohydneho [...], który dla pospólstwa znaczy nie nową metodę tworzenia, lecz drobiazgowy opis drugorzędnych detali”⁸, najmocniej szydził zapewne Baudelaire.

„Pieriedwiżnicy zapoznali Rosjan ze sztuką, która wcześniej była dla nich czymś prawie zupełnie obcym. [...] stworzyli w Rosji narodową szkołę malarstwa, dając jej artystyczne oblicze, którego nie musiała się ona wstydić. Trwałym osiągnięciem pieriedwiżników było to, że po raz pierwszy w dziejach pokazali swemu narodowi, jak wygląda on i jego kraj i w ten sposób zaszczepili Rosjanom poczucie dumy narodowej” (s. 171). Ponieważ oryginalny charakter twórczości pieriedwiżników zasadza się głównie na warstwie ikonograficznej ich dzieł, można istotnie mówić o stworzonej przez nich „narodowej szkole malarstwa” (tamże). W ten sposób Pipes wieńczy swoją opowieść o działalności Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych.

Autor posługuje się niezwykle bogatym materiałem bibliograficznym, co również decyduje o wysokich walorach prezentowanej monografii. Wydaje się jednak, że listę cytowanych wypowiedzi artystów, tekstów krytycznych, obszernych ustępów z dokumentów (np. statutu Towarzystwa) można by uzupełnić o pewne fragmenty estetycznych pism Lwa Tołstoja. Mimo że Pipes wspomina o przyjaźni łączącej wielkiego pisarza (którego

– jak powiada – „trudno uznać za rewolucyjnego demokratę” – s. 65) z Nikołajem Gayem, w pracy brakuje jednak choćby szkicowego przybliżenia koncepcji Tołstoja, dla którego „zarażanie uczuciami” stanowiło nadrzędne zadanie artysty. Tołstoj rozgraniczał sztukę złą – „pustą zabawę próżniaków”, wykwit „zwiotczalej rozpusty” i „bałwochwalczego katolicyzmu”, od twórczości dobrej – wyrażającej uczucie miłości Boga i bliźniego, jak mówił, od „sztuki dnia powszedniego”⁹. Być może podkreślenie Tołstojowskich inspiracji byłoby nieco niewygodne z punktu widzenia Pipesa. Uwypuklałoby bowiem pewną osobność artystów rosyjskich na ogólnym tle sztuki realistycznej. Z drugiej strony wszakże wniosłoby nową treść w rozważania nad stworzoną przez pieriedwiżników „szkołą narodową”.

Podsumowując, monografia *Rosyjscy malarze pieriedwiżnicy* przenosi czytelnika w mało rozpoznane i słabo obecne w literaturze przedmiotu obszary sztuki naszych wschodnich sąsiadów. Autor doskonale wywiązał się z wyznaczonych sobie na wstępie zadań. Nawet jeśli pewne tezy brzmią ryzykownie i trudno je utrzymać, to mogą one stanowić punkt wyjścia do interesującej dyskusji, sprowokować świeże spojrzenie choćby na tak bardzo „opatrzone” już obrazy realistów francuskich.

Bezspornie największą zaletę omawianej publikacji stanowią historyczne interpretacje wielkich, epickich płócien ilustrujących sceny z dziejów Rosji. Profil badawczych zainteresowań Pipesa nie jest zatem czynnikiem, który – jak można by przypuszczać – negatywnie wpływa na wartość pracy. Wręcz przeciwnie, sprawia, że książka ta jest oryginalnym i fascynującym dziełem.

⁹ L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 91, 137, 269.

⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 165.

⁸ Cyt. za: Bourdieu, dz. cyt., s. 104.