

Marcin Skibicki

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Jurija Gagarina 11, 87-100 Toruń
skibicki@umk.pl

„Gdy wchodzę do szklarni w Ogrodzie Botanicznym i widzę osobliwe rośliny przybyłe z egzotycznych krajów, wydaje mi się, że śnią”.

„Florydy bajeczne” i „raje utracone” w obrazach Henriego Rousseau „Celnika”

Druga połowa XIX wieku była okresem poszukiwań nowych sposobów ekspresji, tarcia wewnątrz środowiska artystycznego objawiają się najpełniej wieloma „-izmami”. Salon oficjalny, reprezentujący gusta klasyczne, odnajduje konkurencję w rodzącym się nurcie impresjonizmu, którego młodzi, gniewni przedstawiciele chcieli poruszyć zmurszałe kanony sztuki oficjalnej, kontynuując idee realizmu. Gdy pod koniec XIX wieku impresjonizm dogorywa, artyści, szukając nowych możliwości wyrażenia siebie, tworzą w duchu naturalizmu, symbolizmu czy postimpresjonizmu¹. Pod koniec XIX wieku pojawił się, niejako na marginesie innych kierunków nadających ton obliczu życia artystycznego tej epoki, nowy i nie dający się sklasyfikować do końca kierunek w sztuce, jakim był prymitywizm. Nie był to jednak kierunek w takim znaczeniu, w jakim zazwyczaj rozumie się to pojęcie, nie posiadał ani jasno zdefiniowanego manifestu, nie wyznaczał precyzyjnie zasad technicznych w żadnym programie teoretycznym, dystansował się jednak od innych poprzez odmienny sposób percepcji świata, poprzez ustanowienie intuicji artysty jedynym przewodnikiem. Ta odmienność jest

¹ H. Perruchot w biografii dotyczącej Paula Gauguina pisze w ten sposób: „Impresjonizm się przeżył. Prądy sztuki lub myśli rodzą się, rozwijają, a kiedy już spełniły swoją rolę zapładniającą, wyczerpują się lub chyłły do upadku”. H. Perruchot, *Gauguin*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1970, s. 128.

widoczna do tego stopnia, że wielu badaczy skłonnych jest marginalizować prymitywizm, sytuując go na peryferiach historii sztuki przełomu wieków i nazywać artystów tego kierunku „odmieńcami sztuki”². Henri Rousseau, znany szerzej pod przydomkiem „Celnik”³ (nadanym mu przez Guillaume’a Appollinaire’a), znalazł w tym kierunku pełne spełnienie artystyczne, stając się – nie wiedząc o tym i być może mimowolnie, jego duchowym ojcem. Rousseau wolał sam zresztą nazywać się „niewiadomą”, podczas gdy jego przyjaciele, jak wspomniany Appollinaire czy Alfred Jarry, określali go mianem „objawienia”, promując w paryskim środowisku intelektualistów.

Rousseau „Celnik” bardzo późno odkrył swoje powołanie artystyczne, było to zresztą znamienne również dla innych prymitywistów⁴. Co więcej, samo rozpoczęcie działalności artystycznej jest owiane tajemnicą, niemożliwe zatem jest wskazanie konkretnej daty, będącej początkiem jego przygody z malarstwem. Całe jego życie skrywa zasłona tajemnicy utkanej z mieszaniny prawd, półprawd i całkowicie nieprawdziwych historii (te ostatnie często tworzone były przy współudziale samego Rousseau). Choć nie znamy prawdziwych motywów wyboru kariery artysty, możemy przypuszczać, że Rousseau zaczął malować w połowie lat 70. XIX wieku, kiedy pracował jako zwykły pracownik paryskiego biura akcyzowego, zajmującego się nakładaniem podatku na towary sprowadzane do Paryża i przeznaczone do sprzedaży na obszarze jurysdykcji municypalnej. Rousseau spędzał więc godziny na kontroli towarów w punktach do tego wyznaczonych. Pierwsze jego dzieła dotyczą miejsc, które odwiedzał z racji wykonywania swoich obowiązków służbowych (punkty kontrolne u bram miasta i wybrzeże Sekwany). Mniej więcej w tym czasie Rousseau spotkał na swojej artystycznej drodze Felixa Clémenta, uznanego wówczas malarza akademickiego, który postarał się o przydzielenie „Celnikowi” w roku 1884 upoważnienia do kopiowania dzieł znajdujących się w Luwrze. Rousseau, nim stanie się paryskim urzędnikiem celnym, ma już za sobą czteroletnią przygodę z armią, do której zaciągnął się, aby odpokutować małe przewiny, które popełnił w 1863 roku, pracując w kancelarii adwokackiej. Pewne jest, że pobyt w armii młodego wówczas Rousseau ma kapitalne znaczenie dla

² Zob. *Historia sztuki. Od starożytności do postmodernizmu*, red. C. Frotnisi, Warszawa 2005, s. 468.

³ Często w literaturze nazwisko podaje się właśnie wraz z tym przydomkiem, aby odróżnić go od innego Rousseau, Théodora Rousseau (1812-1867), tworzącego krótko przed *Celnikiem*.

⁴ Wystarczy wspomnieć Paula Gauguina, byłego pracownika giełdy paryskiej, który rozpoczął przygodę z malarstwem w wieku 25 lat, Ferdinanda Chevala, pracownika poczty, który w wieku 43 lat rozpoczął budowę wspaniałego „kamiennego pałacu marzeń”, czy w końcu André Bauchanta, zwanego „malarzem-ogrodnikiem”, który jako pracownik szkółki roślin zaczął malować po ukończeniu 46. roku życia. Niezależnie od powodu, dla którego zaczęli wyrażać się artystycznie, możemy zaobserwować łączącą ich ideową więź, podobne upodobania artystyczne, oraz prawdziwe pragnienie tworzenia w wolności od otaczającego ich świata.

jego dalszego życia, gdyż poprzez armię poznaje Paryż, aby w roku 1868 osiedlić się w nim na stałe. Brak osiągnięć w karierze wojskowej zrekompenzuje sobie wkrótce, tworząc przy udziale Apollinaire'a, a swojej milczącej aprobacie, legendę o udziale w ekspedycjach wojskowych w Meksyku za czasów Napoleona III, w czasie których jakoby miał możliwość zobaczenia bujnej, egzotycznej roślinności, tak charakterystycznej dla jego malarstwa, złożonej z „lasów tropikalnych, małą i przedziwnych kwiatów”⁵.

Pierwsze dzieła artysty tworzone są w oderwaniu od otaczającego go świata artystycznego. Nie dotyczą więc, jak większość dzieł innych artystów tego okresu, życia towarzyskiego, nie przedstawiają ani zgiełku ulic, ani hałasu paryskich kawiarni, czy atmosfery domów publicznych. Rousseau czerpie inspiracje z natury, są to miejsca, które odwiedza z racji wykonywania swojego zawodu, jak też te odwiedzane dla przyjemności: przedmieścia miasta, ogrody botaniczne i zoologiczne. Innowacyjne spojrzenie na formę i treść w malarstwie wzbudziło zainteresowanie jego osobą i twórczością osób związanych z ówczesnym życiem artystycznym, którzy – wbrew obiegowej opinii ulicy na temat jego umiejętności – dostrzegali w „Celniku” prekursora awangardowej sztuki. W ten sposób trafia w 1886 roku, za sprawą zaproszenia adresowanego przez Paula Signaca, na wystawę Artystów Niezależnych, na której prezentuje cztery płótna. Wkrótce otrzymuje również wsparcie od Camilla Pissarra, który udzielił już lekcji zarówno Gauguinowi, jak i Cézannowi. Uważa on Rousseau za genialnego kolorystę, doceniając w jego obrazach „kongruencję wartości i bogactwo kolorów”⁶. Powtórzmy: malarstwo tego okresu znajdowało się w szczególnym położeniu, schyłek impresjonizmu daje początek rodzącemu się symbolizmowi i neoklasycyzmowi w wydaniu Signaca. Rousseau wobec tych zjawisk zajmuje dystans, realizując w pełni to, o czym myślał mówiąc: „człowiek, który dąży do dobra i piękna, powinien realizować się poprzez własną drogę i w całkowitej wolności”.

Rok 1891 jest dla artysty okresem bardzo trudnym z trzech powodów: wpierym umiera żona Clémence, później matka, Rousseau doświadcza również niepowodzeń jako twórca wodewilu *Une Visite à l'Exposition de 1889*. Pomimo tych osobistych tragedii i niepowodzeń tworzy obraz będący zapowiedzią serii *Dzungle. Surpris!* (il. 1), przedstawiony na wystawie Artystów Niezależnych, jest pierwszym, w którym w sposób bezpośredni „Celnik” nawiązuje do egzotyki, z którą, jak wiemy, nigdy nie miał osobiście do czynienia. Wybierając temat, Rousseau świadomie łączy elementy

⁵ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. III, Paris 1991, s. 144.

⁶ G. Plazy, *Le Douanier Rousseau. Un naïf dans la jungle*, Paris 1992, s. 25.

tajemnicze z rzeczywistymi i w nowatorski sposób podchodzi do tematyki mającej w malarstwie już swoje miejsce (jak choćby obrazy *La chasse aux lions*, czy *Lion dévorant un lapin* autorstwa Delacroix namalowane w latach pięćdziesiątych XIX wieku). Trawa i gałęzie drzew chylące się na wietrze, błyskawice przebiegające przez szare niebo oraz znajdujący się w centrum obrazu tygrys stanowią elementy nowatorskie i świadczące o wysokim indywidualizmie stylu Rousseau. Obraz ten pozostawia widza w pewnej niejasności sceny, nie wie on do końca, czy tygrys zawieszony na bujnej roślinności jest przerażony i zaskoczony nadchodzącą burzą, czy może próbuje zaskoczyć znajdującą się poza kadrem zdobycz. Jeśli wymowa obrazu nie jest jednoznaczna, to analiza źródeł powstania obrazu *Surpris!* wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana.

Widok przyczajonego tygrysa z pewnością zapożyczony jest z twórczości wspomnianego Delacroix, który dzikie zwierzęta – tygrysy, lwy czy pumy – często przedstawiał na swoich rycinach, będących reminiscencją jego pobytu w Afryce (Rousseau bez wątpienia zwiedził retrospektywną wystawę twórczości Delacroix, która miała miejsce w 1885 w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu). Rousseau wzbogacał również paletę pomysłów obserwacjami poczynionymi w Muzeum Historii Naturalnej. Jednakże, w odróżnieniu od Delacroix, który uwypukla niespotykaną energię i siłę tych zwierząt, Rousseau preferuje świat zwierząt w wydaniu onirycznym, pozbawionym pierwotnej, dzikiej siły charakteryzującej zwierzęta u Delacroix. *Surpris!* jest obrazem wyjątkowym, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę tylko serię *Dżungle*. Wyróżnia go wspomniane powyżej niepokój i brutalność pogody, która pokazuje nieokiełznane oblicze Matki Natury. Jej sugestywnie oddana dzikość jest niecodzienna, gdy porównamy ten obraz do następnych z serii (które pojawią się dopiero po czternastu latach), łatwo jest dostrzec, że w pozostałych atmosfera jest przeszyta niespotykaną ciszą i łagodnością natury, nawet jeśli przedstawione sceny są dość brutalne (jak choćby w *Le lion ayant faim* z 1905 roku). Obraz *Surpris!* spotkał się z bardzo różnym przyjęciem – chłodna, a nawet sarkastyczna była recenzja zamieszczona w dzienniku *Le National*: „Jest to zwykły celnik lub raczej pracownik biura akcyzowego, w którym obowiązki służbowe nie są w stanie ugasić ambicji artystycznych. Pan Rousseau odniósł niebywały sukces na tej wystawie. Tam gdzie są jego obrazy, tam gromadzi się tłum, który pokłada się ze śmiechu przed jego portretami i pejzażami”⁷. *Surpris!* gromadzi również entuzjastyczne recenzje i ostatecznie to one, zdaniem jednego z uczestników wystawy, dziennikarza Félix Vallottona, wydadają się przewa-

⁷ Tamże, s. 35.

zać nad nieprzychylnymi. Vallotton tak raportuje w *Le Journal Suisse* z 25 marca 1891: „Jego tygrys czyhający na ofiarę jest wart obejrzenia, jest to alfa i omega malarstwa”⁸.

Wspomniane grawiury autorstwa Delacroix nie były jednak jedynym źródłem inspiracji dla Rousseau. Przyczyny nagłego zainteresowania „Celnika” egzotyką należy również szukać w wydarzeniach, które poprzedzają datę powstania *Surpris!*. Paryż w roku 1889 jest organizatorem Wystawy światowej, która staje się okazją do wyeksponowania nie tylko zdobyczy techniki, ale również unaocznienia potęgi III Republiki poprzez wystawienie w pobliżu Sekwany i Palais des Invalides licznych pawilonów o tematyce kolonialnej. To wspaniałe i kolorowe przedstawienie oferowało, jak przytacza Frances Morris w swoim artykule *Jungles à Paris* słowa jednego z obserwatorów, „latający dywan. Dywan ten, czyli zwykły bilet, jest talizmanem, który daje dostęp do krain marzeń. W ten sposób każdy jest przenoszony, w zależności od swoich upodobań, z Kairu wprost do Ameryki, z Kongo do Kochinchiny, z Tunezji na Jawę, z Annamu do Algerii”⁹.

Choć *Surpris!* cieszył się sporym zainteresowaniem, egzotyka znika z twórczości Rousseau na niemalże czternaście lat. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać w kilku czynnikach, lecz najważniejszy, jak się wydaje, to względy finansowe. Od 1893 roku, tj. od momentu przejścia na emeryturę, Rousseau mógł liczyć tylko na skromną pensję, zaczął więc grywać na skrzypcach jako uliczny grajek. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych malował głównie portrety i pejzaże, w dużej części na zamówienia, w których pozostaje jednak wierny swojej własnej koncepcji malarskiej. Odczuwa przy tym nienasycone pragnienie bycia sławnym do tego stopnia, że redaguje na potrzeby leksykonu sztuki współczesnej (który nigdy nie ujrzał światła dziennego) własną notę biograficzną, w której czytamy: „Osiągał (Rousseau) coraz większą perfekcję w gatunku oryginalnym, który sam przyswoił i wkrótce stanie się jednym z najlepszych malarzy realistów”¹⁰. Takiej oceny – jednak ze strony innych – nie doczeka się niestety za życia. Jedynym płótnem, które ponownie nawiąże do tematu egzotyki na przestrzeni czternastu lat oddzielającej pierwszy *Surpris!* i feerię obrazów z serii *Dżungle*, powstałej w latach 1905–1910, jest namalowany w 1897 obraz *La Bohémienne endormie*. Dzieło powstało niewątpliwie z potrzeby odreagowania po bolesnym doświadczeniu, jakim była śmierć syna, Henri-Anatola, który zmarł w wieku osiemnastu lat (przypomnijmy, że śmierć osoby bliskiej stała się także inspiracją do powstania *Surpris!*, co świadczyć może

⁸ F. Morris, *Jungles à Paris*, [w:] *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Paris 2006, s. 15.

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Tenże, *Le Douanier Rousseau. Paysages*, Paris 1994, s. 16.

o dużej roli, jaką odgrywał świat wyobraźni, do którego „Celnik” powracał zawsze w momentach dla niego najtrudniejszych).

Przełom XIX i XX wieku nie oznacza dla Rousseau zmiany sytuacji finansowej. Malarz zaczyna udzielać lekcji gry na skrzypcach i – na ile to możliwe – realizuje zamówienia na obrazy. Tak jest na przykład w przypadku *Une nocte à la campagne*, obrazu namalowanego na przełomie 1904/1905 roku z pewnością na zamówienie, na którym przedstawił pozującą jak do zdjęcia (obraz powstał na podstawie fotografii) parę państwa młodych w otoczeniu rodziny.

W roku 1904 Rousseau powraca do tematu przedstawionego w *Surpris!*, prezentując na Salonie Artystów Niezależnych *Eclaireurs attaqués par un tigre*. W odróżnieniu od pierwszego obrazu, zaprezentowanego publiczności trzynaście lat wcześniej, obraz Rousseau spotyka się z dużym zainteresowaniem, choć podobnie jak w przypadku *Surpris!* reakcje są skrajne. Samo zainteresowanie tematem egzotyki z obrazów Rousseau można wytłumaczyć ogólnie rosnącym pod koniec XIX wieku zainteresowaniem egzotyką. Prasa dostarcza informacji na temat egzotycznych scenerii, a w miarę jak „mieszanka faktów i wyobrażeń docierała do publiczności, dżungla staje się rozrywką, a niebezpieczeństwa nieznanego, źródłem podekscytowania”¹¹. Wychodząc niejako naprzeciw tym pragnieniom, Rousseau prezentuje scenę walki z tygrysem. W obrazie *Eclaireurs attaqués par un tigre* (il. 2) autor przedstawia tropikalną puszcę, której daleko jednak do sielanki. Na niemalże czarnym tle nieprzeniknionego lasu dwóch mężczyzn zaatakowanych zostaje przez tygrysa, jeden z nich leży powalony, drugi, utrzymując się z trudem na wierzchołku próbuje długą włócznią przebić zwierzę. Sama kompozycja obrazu wydaje się tożsama z tą, którą widzimy w *Surpris!*. Tygrys, podobnie jak zaatakowani ludzie, umieszczony został na nienaturalnie długich łodygach egzotycznej trawy, znajduje się jakby w zawieszaniu. Możemy przypuszczać, że pomysł na ten obraz zrodził się u Rousseau pod wpływem płótna Paola Uccello *Święty Jerzy walczący ze smokiem*, którego wersja z 1440 roku, jedna z dwóch, znajduje się w paryskim muzeum Jacquemart-André. Podobnie jak święty Jerzy tygrys pochyla głowę i podnosi ogon, jakby chciał uniknąć ciosu, jednocześnie szykując się do kontrataku; różnica polega na wprowadzeniu lustrzanego odbicia – mężczyzna na koniu usiłuje wbić lancę w tygrysa, który przyjmuje pozę smoka z obrazu Uccello. „Celnik” wykorzystuje zainteresowanie wywołane obrazem *Eclaireurs attaqués par un tigre* i kontynuuje tematykę w następnych obrazach.

¹¹ N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, [w:] *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Paris 2006, s. 144.

W 1905 roku Rousseau tworzy jedno z największych arcydzieł *Le lion ayant faim* (il. 3) i wysłała je na Wystawę Jesienną. Komitet wystawy akceptuje obraz, który zostaje przedstawiony publiczności w Sali VII paryskiego Grand Palais w towarzystwie obrazów autorstwa m.in. *Kobiety w kapeluszu* H. Mattissa czy *Doliny Sekwany w Marly* André Deraina¹². Rousseau nadała temu obrazowi tytuł dość obszerny i aż nadto „obrazowy”: *Głodny lew rzuca się na antylopę i pożera ją, podczas gdy pantera niecierpliwie czeka na swoją kolej... Mięsożerne ptaki porwały swoją część, sadowiac się powyżej nieszczęsnego zwierzęcia roniącego łzę. Zachód słońca*. Trudno o dokładniejszy opis. Kompozycja obrazu jest typowa dla wszystkich obrazów z serii *Dżungle*, charakteryzuje ją teatralność scenerii (sam Rousseau, przypomnijmy, miał aspiracje, by zostać zauważonym autorem sztuk teatralnych), historia opowiedziana jest za pomocą nakładających się planów, zakończonych tłem z motywem zachodzącego słońca. Widz może odnieść wrażenie, że scenografia jest jakby wycięta z kartonu i przestrzennie poukładana w taki sposób, aby stworzyć wrażenie ich wzajemnego nakładania się. W tym celu z reguły Rousseau korzysta z czterech planów: na pierwszym niska trawa, stanowiąca podbudowę do drugiego planu, będącego tematem centralnym (u Rousseau każda akcja dzieje się na środku obrazu), jako trzeci plan wykorzystywana jest bujna zieleń, która stanowi dopowiedzenie dla planu drugiego (np. „powyginane wiatrem drzewa” i „tygrys” w obrazie *Surpris!*, „ptaki mięsożerne” i „lew pożerający antylopę” w *Le lion ayant faim*).

Egzotyczna roślinność, będąca najważniejszym elementem, jak podkreśla Jean-Jacques Lévêque, „rozpościera się, tworząc całość, która przydaje obrazowi koherencji i charakteru frontalnego. Roślinność cechuje duża doza staranności w oddaniu detali, które w znacznej mierze przyczyniają się do jakości dekoratywnej i elegancji efektu końcowego”¹³. Gęstwina lasu przedstawia się widzowi jako utracony raj z cytatu Prousta, las, który z racji swojej nieprawdopodobieństwa i nieuchwytności można spotkać w baśniach i na pograniczu snu lub mar sennych. Pomimo okrucieństwa sceny cisza panująca w lesie jest zaskakująca, wręcz niepokoi widza swoją monumentalnością. Rousseau stara się oddać wiernie wygląd zwierząt biorących udział w polowaniu. Na uwagę zasługuje jednak fantastyczny

¹² Rousseau w przypadkowy sposób daje tym samym nazwę nowemu kierunkowi w malarstwie: fowizmowi. Wystawa Jesienna z 1905 roku przeszła bowiem do historii malarstwa jako manifestacja bezkompromisowej reakcji na impresjonizm i literackość symbolizmu, reakcja wywołująca oburzenie konserwatystów elity kulturalnej. Louis Vauxcelles, jeden z krytyków sztuki obecny na wystawie, określił mianem „klatki dzikich bestii” (*cage aux fauves*) salę VII, w której eksponowali przyszli fowisci. Bez wątpienia nawiązał tym samym do obrazu Rousseau *Le lion ayant faim*, przedstawiającego właśnie dziką bestię.

¹³ J.-J. Lévêque, *Henri Rousseau. Le douanier. Les livres de la jungle*, Paris 2006, s. 49.

stwór, ledwie zauważalny po lewej stronie obrazu: w połowie ptak, o długim dziobie, w połowie stworzenie małpkształtne, który przydaje obrazowi atmosfery tajemniczości. Niezwykle, w jak szczególny sposób Rousseau traktuje światło. Jego jednakowa natura i nasycenie bez względu na to, czy oświetla pierwszy, czy trzeci plan, jest niezmiennie taka sama. W ten sposób artysta eliminuje ze swoich dzieł cień, pojawiające się słońce czy księżyc pozbawione są mocy generowania światła. Podobnie jak w poprzednich obrazach, tak i tu kolejny raz sięga do źródeł inspiracji, którą jest w tym przypadku zorganizowana w 1889 roku ekspozycja setek wypchanych zwierząt w paryskim Jardin des Plantes. Rousseau odnalazł tam wiernie oddaną scenę lwa senegalskiego powalającego antylopę, która stanie się kanwą dla obrazu *Le lion ayant faim*. Oczywiście, podobnie jak w przypadku innych inspiracji, Rousseau przetwarza (upraszcza) model i pozbawia go tym samym pierwotnej autentyczności. „Celnik” daleki jest od tego, aby oddawać oryginalny kształt i ruch zwierząt – te wydają się być dla niego zbędnym balastem. Gdy porównamy taksydermiczną kompozycję z Jardin des Plantes z przedstawioną parą na obrazie, widać nawet różnice w płci lwa: w oryginale mamy do czynienia z lwicą, w *Le lion ayant faim* atakuje dorosły lew. Krytycy pisząc o obrazie, przywołują sztukę drzeworytniczą, inni porównują go do sztuki japońskiej oraz mozaik bizantyjskich (czyni tak m.in. Louis Vauxcelles), a jeszcze inni piszą: „niebo zesłało mu specjalną mentalność, tę która cechuje artystów prymitywnych, którzy malowali na ścianach jaskiń sylwetki turów”¹⁴.

W przeciągu następnych pięciu lat Rousseau wielokrotnie powraca jako wspaniały ogrodnik wyobraźni do porośniętych bujną roślinnością lasów tropikalnych. W 1907 roku tworzy *La Charmeuse de serpents* (il. 4), jedno z największych arcydzieł w swoim dorobku. Obraz ten powstał na zlecenie matki Roberta Delaunay, jednego z późniejszych przedstawicieli francuskiego kubizmu, bez wątplenia pod wpływem jej opowieści z odbytych podróży¹⁵. Widząc ten obraz, nie sposób nie przywołać *La Bohémienne endormie*, albowiem podobnie jak w 1897 Rousseau przedstawia on kobietę o ciemnej karnacji skóry w scenerii poświęty księżycowej. Naga zaklinaczka

¹⁴ G. Plazy, *Le Douanier Rousseau*, s. 72.

¹⁵ Nie jest do końca jasne, która podróż z rozlicznych, które odbyła, mogła być kanwą dla tego obrazu, literatura nie jest w tym względzie jednoznaczna. Przyjmuje się ogólnie, że jest to wynik wrażeń przywiezionych przez Berthe Delaunay z Indii (zob. J-J Lévêque, *Henri Rousseau*, s. 173), lub z Antyli (zob. N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, s. 160). Brak szczegółów typowych dla fauny i flory danego regionu, które mogłyby wskazać na region, do którego się odnosi Rousseau, nie zniechęcał przy tym entuzjastów wywodzących się z awangardy, którzy widzieli w nim przede wszystkim wspaniały pejzaż, pełen nierealności i wielorakości znaczeń.

węży, w odróżnieniu od śpiącej ubranej Cyganki, przyjmuje jednak postawę stojącą i w przeciwieństwie do niej jest aktywna.

Obraz ten, podobnie zresztą jak pozostałe z serii *Dżungle*, zachwyca doskonałą harmonią i dopracowaniem szczegółów, zwłaszcza jeśli chodzi o roślinność otaczającą kobietę. Niesamowita twarz grającej, o odcinających się na ciemnym tle białą oczach, emanuje spokojem i ujmuje siłą melodii dobywającej się z trzymanego przy ustach fletu. Możemy się zastanawiać, czy melodia grana przez kobietę ma za zadanie oczarować tylko nadciągające zewsząd zwierzęta¹⁶, czy również, a może i przede wszystkim, osobę patrzącą na obraz. Cechą charakterystyczną wszystkich obrazów z serii *Dżungle* jest fakt, że Rousseau w sposób dość pobieżny rysował sylwetki ludzi, całą swoją energię przeznaczając na dopracowanie niuansów i szczegółów świata fauny i flory. W przeciwieństwie do poprzednich obrazów, płótno *La Charmeuse de serpents* przeszło prawie niezauważone przez Salon Jesienny w 1907 roku, natomiast jako pierwsze z twórczości Rousseau trafiło do Luwru (w 1925 roku). Choć niedocenione przez krytykę, szybko zdobyło rzeszę wielbicieli z grona francuskiej awangardy (bez wahania możemy powiedzieć, że po śmierci autora zyskało status „kultowego” obrazu¹⁷). Trudno się dziwić – jest w obrazie jakaś ukryta magiczna siła, która sprawia, że jest jego wymowę ogarnie tylko ktoś, kto wyzbędzie się balastu teorii malarstwa i sięgnie do tego, co proste i dziecinne. W tym też duchu mówił o Rousseau Philippe Soupault: „Tak jak dzieci, które lubią się wzajemnie straszyć, tak «Celnik» nie mógł odmówić sobie malowania tajemniczej samotności dżungli. Widać tam szum gałęzi, zapach traw, świeżość poszycia leśnego. Ledwie wyczuwalny dreszcz zdaje się przebiegać przez unerwienie drzew”¹⁸.

Rousseau aż do śmierci w 1910 roku wzbogaca serię *Dżungle* o kolejne obrazy, o różnej wymowie. Z jednej strony znajdziemy tu, przywołujące okrutne sceny walki zwierząt, jak *Le combat du tigre et du buffle* z 1908 roku, bądź sceny napaści na ludzi (tak jest na przykład w *Nègre attaqué par un jaguar* z 1910). Z drugiej strony Rousseau przedstawia obrazy spokojne, pocieszne jak *Paysage exotique* z 1910 z igrającymi małpami, czy *Forêt tropicale avec singes*, również z tego roku, przedstawiający także małpy, ale

¹⁶ Wśród ciemnozielonych węży jedynym kolorystycznie i gatunkowo odróżniającym się zwierzęciem jest ptak z gatunku *Platalea*, którego lososiowe upierzenie stanowi wyjątek w niemalże monochromatycznej kompozycji.

¹⁷ Pierwszym wielbicielem obrazu stał się Wilhelm Udhé, który zredagował monografię poświęconą Rousseau (nazywając go w niej „malarzem o świętym sercu”) już w rok po jego śmierci, tj. w 1911 roku, wzbogacając ją o reprodukcję *La Charmeuse de serpents*.

¹⁸ N. Ireson, *Le familier rendu étrange*, s. 162.

zajmujące się czynnościami zupełnie ze świata ludzi: jedna brodzi w wodzie trzymając w ręku łopatę, inna zajmuje się wędkowaniem.

Omówione w artykule dzieła Rousseau to tylko niewielki fragment jego bogatej spuścizny artystycznej, ale fragment najbardziej chyba rozpoznawalny. Sposób przedstawiania egzotyki u „Celnika” może wprawiać w zakłopotanie odbiorcę, który, nie wiedząc jak się zachować w obliczu tak indywidualnego jej pojmowania, najczęściej reagował śmiechem. To zrozumiałe, zważywszy, że wyobrażenie orientalizmu, jakie proponował malarz, znacznie odbiega od stereotypu. Artysta posługuje się elementami napotkanymi w ogrodach zoologicznych, w książkach i prasie codziennej, aby przedstawić świat wyobrażeń, świat, który należy tylko do jego wewnętrznych przeżyć. Przedmioty, które są obiektem jego zainteresowania, nie są przedstawiane wiernie, lecz stają się pierwiastkami nowego malarstwa, opartego na dążeniu do ideału piękna i dobra poprzez niestrudzoną podróż własną ścieżką świata marzeń. Rousseau staje się tym samym ambasadorem sztuki naiwnej, której głównym celem jest wyrażenie osobowości twórcy, jego przeżyć oraz właściwego dla niego postrzegania świata. Dzieła Rousseau stają się za życia i po śmierci przedmiotem uwielbienia ówczesnej awangardy paryskiej. Tak było w przypadku sławnego bankietu wydanego na jego cześć w 1908 roku w Bateau-Lavoir przez jego przyjaciół i artystów awangardy: Apollinaire’a, Braque’a, Jacoba, Salmona i wielu innych, w czasie którego Apollinaire odczytał poemat: „Wspominasz Rousseau, aztecki pejzaż / lasy, gdzie rosły mango i ananasy / (...) / Obrazy, które malujesz, widziałeś w Meksyku / Czerwone słońce lśniło wśród drzew bananowych / A tyś na niebieską kurtkę pocziwych celników / Zamienił, waleczny żołnierzu, swój mundur wojskowy”. Z kolei Blaise Cendrars w swojej *Prozie kolei transsyberyjskiej* z 1913 roku oddaje mu hołd, pisząc: „Przyjedź do Meksyku! Na wysokich płaskowyżach kwitną tulipanowce / I liany ze swoimi mackami jak włosy słońca / Można by powiedzieć paleta i pędzle malarza / Od kolorów dźwięcznych jak gong / Rousseau tam był / I tym zauroczył swe życie”¹⁹. Do twórczości Rousseau nawiązywać będą zarówno inni malarze, jak Ferdynand Léger, Miró i surrealiści, jak również kultura popularna (twórczość Serge’a Gainsbourga we Francji, czy w Polsce graficznie okładka płyty Maryli Rodowicz *Jest cudnie* z 2008), co świadczy o tym, że droga wybrana przez „niedzielnego pacykarza Celnika”, jak oceniała go często nieprzychylna mu krytyka, była właściwa.

¹⁹ B. Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, Paris 2001, s. 27-28 (tłum. własne).

Marcin Skibicki

**“When I go into the Jardin de Plantes’ glass houses and I see the strange plants of exotic lands, it seems to me that I enter into a dream”.
“Fabulous Florida” and “Paradise lost” in Henri Rousseau’s work**

For more than two hundred years now, the artistic heritage of the French naïve painter Henri Rousseau “Le Douanier” has not been stopping to amaze people and leading to very diverse reactions. One of artistic headlines of his era states: “Mr. Henri Rousseau creates horrible things that amuse”. His paintings, often described as being “naïve” or “primitive”, are actually not as trivial as they may seem. They are in fact a result of thorough analysis augmented with the authors visions of distant lands and exotics. And while some regard his talent as a subject of ridicule, others adore it - especially the members of the Paris Avant-garde. This article focuses on paintings that belong to the “Jungle” series, made between 1891 and 1910, and shows the origins of the revolutionary perception of the world and nature as perceived by Rousseau. These origins along with his endless imagination enabled the painter to create complex collages from the images he found in Paris zoos and botanical gardens. After breaking the chains of rigid saloon rules and artistic education Henri Rousseau turned his “naivety” into his greatest weapon. After that he could develop his visions of fairytale jungles full of diverse colors, light and wild animals that await their next pray.

Słowa kluczowe: malarstwo, prymitywizm, Rousseau, egzotyka

Key words: painting, primitivism, Rousseau, exoticism