

MANET

HENRI PERRUCHOT



HENRI PERRUCHOT

MANET

Przełożyła
KRYSTYNA DOLATOWSKA

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Tytuł oryginału «LA VIÈ DE MANET»

Okładkę i obwolotę projektował

ALEKSANDER STEFANOWSKI

Copyright: „Librairie Hachette – distribué par Presse – Avenir”

Printed in Poland

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1961 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 20 000 + 200.

Ark. wyd. 19,6 Ark. druk. 23,75

Papier druk, masz. gładz. kl. III, 65 g form. 82 X 104

z Fabryki Papieru w Kluczach

Oddano do składania 21 czerwca 1961 r.

Podpisano do druku 9 listopada 1961 r.

Druk ukończono w listopadzie 1961 r.

Toruńska Drukarnia Dziełowa

Toruń, ul. Katarzyny 4

Nr zam. 718 – A-14

Cena zł 35.–

SŁOWO WSTĘPNE

*J*eżeli – po Van Goghu, Cézannie, Toulouse-Lautrecu – jako temat czwartej biografii z mego cyklu „Sztuka i Los” wybrałem Maneta, to dlatego, że twórca *Olimpii* stanowi punkt centralny epoki artystycznej, której dzieje postanowiłem odtworzyć. Jest jej „zwornikiem”, osią. „Przed Manetem”, „po Manecie”: takie określenia są w pełni uzasadnione. Wraz z Manetem cały pewien okres zamyka się, a nowy rozpoczyna. Manet był rzeczywiście „ojcem” współczesnego malarstwa, tym, który dał impuls i wytknął kierunek – reszta była już tylko prostym następstwem. Niewiele rewolucji artystycznych miało charakter równie decydujący, równie brzemienny w konsekwencje jak ta, której dokonał Manet.

A przecież ten rewolucjonista wzdychał jedynie do sukcesów oficjalnych i światowych. Mieszczuch, dowcipny v i v e u r i elegant, dandy, bywalec Tortoniego, przyjaciel pięknych kobiet z półświatka oto kim był malarz, który dokonał przewrotu w sztuce swoich czasów. Sławą, do której wzdychał, była sława Salonów. Pomawiano go, że dąży do skandalu; skandal napawał go rozgoryczeniem i bólał. Medale, odznaczenia najpełniej zadośćuczyniłyby jego pragnieniom.

Ta sprzeczność, która w sposób dość paradoksalny ilustruje wprowadzoną w modę przez romantyzm łatwą antytezę: mieszczanin – artysta, była źródłem wielu nieporozumień. Wizerunek Maneta

uległ dziwnemu uproszczeniu. O ile za jego życia wielu ludzi wyobrażało go sobie – ponieważ otoczony był aurą skandalu – jako cygana chciwego niewybrednej reklamy, o tyle inni mieli widzieć w nim później jedynie mieszczaucha przytłoczonego losem, który go przerastał.

Sądy podług wzorca „biały-czarny”, zbyt uproszczone. Wrzawa, jaka towarzyszyła Manetowi, stała się źródłem tego płytkiego uogólnienia pewnych najbardziej jaskrawych cech jego życia. Lecz to, co w czymś życiu najbardziej rzuca się w oczy, niekoniecznie jest jego istotą; jest tylko jego częścią – niejednokrotnie najmniej znaczącą. Życie Maneta jest o wiele mniej jasne, o wiele mniej o c z y w i s t e , niż przywykło się mniemać. W miarę jak się z nim zapoznawałem, ukazywało mi się coraz bardziej napęczniałe treścią, coraz bardziej złożone, bogate w niespodziewane głębie, całe połaci mroku, mnóstwo spraw przemilczanych, mnóstwo spraw zasadniczych.

Nerwowy, popędliwy, trawiony tą podstępą, a nieubłaganą chorobą, która wyniszczyła tyłu wielkich artystów i tyłu wielkich pisarzy ubiegłego wieku, Manet był tym, czym było jego dzieło. „Rewolucjonista mimo woli”? I owszem, tak, w tej mierze, w jakiej człowiek z żalem jedynie godzi się być tym, czym jest, czy też raczej przyjąć na siebie to, co – w sposób nieunikniony – zeń wynika. Manet pragnął sukcesów Cabanela, ale nie mógł malować jak Cabanel. Zżywał się na swój los. Ale ten los nosił w sobie.

Ten jego los właśnie starałem się odszyfrować tutaj. W bibliografii podanej przy końcu książki znajdzie czytelnik wykaz źródeł, z których korzystałem pisząc *M a n e t a*; podobnie jak w pozostałych moich biografjach, starannie wystrzegałem się wszelkiej literackiej fikcji. By bardziej zbliżyć się do mojej postaci, mnożyłem poszukiwania we wszystkich kierunkach. O Manecie wiele zostało napisane; wiele

również zostało napisane o jego współczesnych. Uważałem sobie za obowiązek przeczytać wszystko. Trud niewdzięczny, lecz płodny; wiele znalazłem w książkach z tamtej epoki, dziś zupełnie już zapomnianych.

Również moje poszukiwania źródeł dotąd nie wykorzystanych były szczególnie owocne. W wielkiej mierze zawdzięczam to okazanej mi łaskawie pomocy. Trudno mi znaleźć dość słów wdzięczności dla pana Jean Adhémara, kustosa Gabinetu Rycin Bibliothèque Nationale, który oddał do moich rąk ważne, a nie spożytkowane dotąd dokumenty wszelkiego rodzaju; miało to dla mnie nieocenione znaczenie. Również profesor Henri Mondor zechciał udostępnić mi łaskawie liczne nie publikowane dokumenty dotyczące Mallarmégo i Méry Laurent, szereg listów Maneta do tej ostatniej, jak i listy pisane przez Bertę Morisot do Stefana Mallarmé. Również państwo Jean-Raimond Guérard-Gonzalès, syn i synowa Ewy Gonzalès, oddali do mojej dyspozycji dokumenty, które są w ich posiadaniu, a mianowicie korespondencję Maneta z Ewą Gonzalès, Emanuelem Gonzalès i Henrykiem Guérard, i zeszyt z wycinkami prasowymi młodej artystki; dostarczyli mi również bardzo cennych informacji o Emanuelu Gonzalès i Feliksie Bracquemond. Pani Geneviève E. Ollivier-Troister i pani Annette Troisier de Diaz, córka i wnuczka Emila Ollivier, udostępniły mi *Dziennik* tego polityka, tekst pierwszorzędnej wagi, jeżeli chodzi o pobyt Maneta we Włoszech w 1853. Pani Geneviève E. Ollivier-Troisier zechciała ponadto opowiedzieć mi pisemnie o weneckiej przygodzie Maneta, o której słyszała wielokrotnie od ojca. Pan Louis Rouart był łaskaw odpowiedzieć na wszystkie, często bardzo niedyskretne, moje pytania dotyczące Maneta, Berty Morisot i rozmaitych osób z kręgu tych dwojga artystów. Winien jestem również podziękowania panu Jean Denizet, kierownikowi Działu Archiwów

i Bibliotek Ministerstwa Marynarki, który tak uprzejmie ułatwił mi zbieranie materiałów odnośnie kandydata do Szkoły Morskiej, jakim w pewnym momencie był Manet; panu Michel Robida, który użyczył mi cennych przez swą ścisłość informacji o Izabeli Lemonnier, jego babce; panu Francis Jourdain, który przekazał mi kopię listu Klaudivsza Monet na temat Olimpi. Wszystkim im wyrażam moją gorącą wdzięczność.

H. P.

Część pierwsza

MŁODZIENIEC Z DOBREGO DOMU

(1832-1853)

I. ZEGAR BERNADOTTE'A

Dobrym uczniem może być jedynie dziecię Marii.

Roger Percfitte,

Les Amitiés particulières

(ustami ojca Lauzon, profesora matematyki).

W Paryżu roku 1840 pewien mężczyzna w surducie nienagannie dopiętym i ozdobionym wstążeczką Legii Honorowej przemierza dzień w dzień, o tej samej porze i nigdy nie zmieniając trasy, drogę od ulicy Petits-Augustins¹, na lewym brzegu Sekwany, na ulicę Neuve-Luxembourg² 22, gdzie, na prawym brzegu, mieszczą się biura Ministerstwa Sprawiedliwości.

¹ Obecnie ulica Bonapartego.

² Obecnie ulica Cambon.

Mieszkańcy nadbrzeży, sklepikarze spod arkad przy ulicy Rivoli mogliby nastawiać zegarki podług tego, kiedy on przechodzi, tak jak to robili mieszkańcy Królewca dostrzegając Emanuela Kanta. Przyzwyczajenia filozofa na pewno nie były bardziej regularne od przyzwyczajień tego mężczyzny o twarzy pełnej powagi, o smutnych oczach, którego gęsta siwiejąca już broda rozpościera się na czarnej kokardzie krawatu i którego ruchy, nieodmiennie te same, mają w sobie pewną uroczystą sztywność. Nic nie zatrzymuje jego uwagi. Nic nie potrafi sprawić, by kiedykolwiek zwolnił czy przyspieszył kroku albo zboczył z drogi.

Ten mężczyzna to szef gabinetu Ministerstwa Sprawiedliwości, pan August Manet. Wzorowy urzędnik, bardzo szybko przeszedł szczeble hierarchii administracyjnej. Jeszcze przed upadkiem Karola X

był, mając lat trzydzieści cztery, naczelnikiem wydziału w Ministerstwie Sprawiedliwości. Monarchia Lipcowa również nie odmówiła mu swych łask.

Urodzony w końcu minionego stulecia, czternastego fructidora roku IV ¹, August Manet ma dzisiaj czterdzieści cztery lata. Jak większość współczesnych jednak, przez swą powagę, sposób bycia, godność wygląda na o wiele starszego. Pojęcie wieku jest rzeczą względną. W swych fluktuacjach podlega pewnego rodzaju modzie. Około roku 1840 wystarczyło wyjść z lat młodzieńczych, by uchodzić za starszego pana. W repertuarze teatralnym owych czasów nazywa się „starymi rozpustnikami” trzydziestolatków². Broda nie na darmo odróżnia mieszczanina od sługi; jest samą kwintesencją tego, co godne szacunku. Pan Manet z pewnością bardzo wcześnie stał się „mężczyzną w sile wieku”.

¹ 31 sierpnia 1796.

² Z pierwszej sztuki Emile Augiera, *La Ciguë* (1844), cytuje Jean Robiquet.

Rodzina jego wywodzi się z Ile-de-France i tradycja chce, że od blisko dwustu lat synowie zajmują mniej lub bardziej odpowiedzialne stanowiska urzędowe. Archiwa mówią, że – spośród przodków pana Manet w XVII i XVIII wieku – jeden był pisarzem sądowym, jeden prokuratorem, a jeden sędzią w Epône, małej miejscowości niedaleko Mantes-la-Jolie, które, jak się wydaje, było kolebką rodu Manetów. Spomiędzy innych, w czasach nie tak odległych, wyliczyć można: członka Rady Stanu, podskarbiego w Alençon, skarbnika wojskowego w Calais. Ojciec pana Manet, który zmarł w 1814, ledwo przekroczywszy pięćdziesiątkę, był „prawnikiem” w Paryżu, zanim w czasie rewolucji został merem Gennevilliers, gdzie z pokolenia na pokolenie Manetowie przekazują sobie piękne posiadłości. Obdarzony inicjatywą i dobry administrator, dokonał w tej

miejsowości nie byle czego¹, podjął mianowicie szeroko zakrojone prace odwadniające (z racji bliskości Sekwany Gennevilliers było niezwykle wilgotne; stąd niemal wszyscy Manetowie cierpieli na reumatyzm).

¹ Trochę spóźniony hołd złożono temu Klemensowi Manet w 1899: od tego czasu jedna z ulic Gennevilliers nosi jego imię.

W 1831, przed dziewięciu laty, August Manet poślubił – bez miłości, ulegając ogólnie przyjętym normom postępowania, dlatego że lepiej jest, by urzędnik na tym stanowisku był żonaty – pannę Eugenię Désirée Fournier, o czternaście i pół roku młodszą od niego, która urodziła mu troje dzieci: samych chłopców; byłby wolał dziewczynki, spokojniejsze.

Mieszka z rodziną przy ulicy Petits-Augustins pod piątym, na drugim piętrze domu z obszernym podwórzem i ogrodem wysadzonym drzewami; wejście od ulicy prowadzi przez monumentalną bramę. W domu tym mieszkają inni jeszcze członkowie rodziny, a wśród nich także szwagier Augusta Manet, Edmund Edward Fournier, oficer artylerii i adiutant diuka de Montpensier, i jeden z siostrzeńców Maneta, Juliusz de Jouy, którego głośne sukcesy literackie i teatralne zaprowadziły w 1815 do Akademii Francuskiej.

Manetom powodzi się dobrze. Po śmierci ojca Augustowi Manet przypadły w udziale (ma jeszcze dwie siostry) sześćdziesiąt trzy hektary ziemi i domy na terenie gmin Gennevilliers i Asnières. Dla siebie zatrzymał niedużą posiadłość, dokąd udaje się latem z rodziną; resztę oddał w dzierżawę. Poza majątkiem własnym dysponuje jeszcze majątkiem żony, która wniosła ładny posag. W sumie dochody roczne państwa Manet sięgają co najmniej dwudziestu pięciu tysięcy franków², co stawia ich w rzędzie zasobnego średniego mieszczanstwa.

² Około 6 250 000 w obecnej walucie (62 500 nowych franków).

Państwo Manet prowadzą tryb życia właściwy ich sferze. Dwa razy w tygodniu „przyjmują”. Dla Augusta Manet jest to częstokroć ciężki obowiązek, nic bowiem nie jest dla niego równie uciążliwe jak konieczność, narzucona mu przez stanowisko, zapraszania co pewien czas do swego stołu osobistości oficjalnych. W przeciwieństwie do swego szwagra-oficera nie pochwała, choć w sekrecie, polityki rządu. Nawet z kolegami nie utrzymuje żadnych stosunków towarzyskich – przynajmniej jak może najrzadziej. Dobrze się czuje jedynie w towarzystwie przyjaciół, których ma kilku: pana Defauconpret, tłumacza Waltera Scotta i kierownika Kolegium Rollin (za Pantenonem), pana Pellat, profesora z wydziału prawa, doktora Marjolin. Jeszcze bardziej, być może, ceni sobie stosunki z licznymi duchownymi, którzy nie omijają bynajmniej jego drzwi. Czyż niejaka Agata Manet nie była zakonnicą zgromadzenia „Ave Maria”?

Środowisko państwa Manet jest środowiskiem dość zamkniętym. Później, mając lat siedemnaście, najstarszy ich syn, Edward, od urodzenia przeznaczony do sądownictwa, zdziwi się bardzo, kiedy przypadek zetknie go z synem modystki. „Nie przerażaj się – spiesznie uspokaja matkę – że to modystka, jest to osoba zupełnie nadzwyczajna, a jej syn jest w internacie u Jouffroy, uroczy chłopiec, lepiej wychowany, zapewniam cię, niż wielu spośród nas. Ale swoją drogą przyznam ci się, że pierwszej niedzieli, kiedy mogliśmy zejść na ląd, dosyć dziwnie mi było znaleźć się u modystki.”

Ten najstarszy syn ma na razie dopiero osiem lat. Urodzony w 1832, 23 stycznia o siódmej wieczorem, wyrósł w tym mieszkaniu dość ponurym, które on i jego bracia – siedmioletni Eugeniusz i pięcioletni Gustaw – napełniają gwarem, jak dla pana Manet zbyt donośnym. Półpensjonariusz w zakładzie kanonika Poilou, przy Vaugirard, nudzi się tam śmiertelnie. Nauka nie interesuje go wcale i

spieszno mu tylko, by jak najprędzej wrócić na ulicę Petits-Augustins, pod skrzydła matki, którą uwielbia, do braci i do kuzynów Fournier.

Najmilszym momentem są dla niego wieczory, kiedy wuj Fournier (który jest zarazem jego ojcem chrzestnym) przychodzi w odwiedziny i w towarzystwie najbliższych razem spędzają czas, co zdarza się dość regularnie. Panie haftują lub dobierają włóczki, panowie dyskutują, zaś wuj Fournier – niski raczej i korpulentny, poczciwy grubas o uśmiechniętej twarzy, z małą bródką – wyciągnawszy z kieszeni notesik zabawia się rysowaniem. Jak wielu oficerów artylerii, dla których umiejętność posługiwania się ołówkiem jest koniecznością zawodową, „zważywszy na kreślenie planów fortyfikacji, oblężeń, pozycji nieprzyjacielskich”¹, wuj Fournier ma pasję rysowania. Wykształcony, subtelny, kocha głęboko sztukę, chociaż rzadko porusza takie tematy u szwagra. Edward rzuca natychmiast każdą zabawę i przygląda się wujowi. Sam też odważa się na pewne próby. Z nagłą uwagą słucha rad, poprawia, co źle zrobił, wtajemnicza się w prawidłą perspektywy.

¹ Robert Rey.

Ale czas ucieka. Pan Manet, który nawet okiem nie rzuci na te błahostki, spogląda na duży zegar z kolumnenkami, który między dwoma masywnymi kandelabrami na kominku w salonie odlicza godziny: pora kłaść się spać.

*

Po mianowaniu nowego ministra sprawiedliwości pan Manet opuścił biura ministerialne i zajął stanowisko sędziego trybunału pierwszej instancji departamentu Sekwany. Zmiana, którą przyjął z zadowoleniem: wreszcie jest wolny od ciążących mu serwitutów.

Pan Manet miałby obecnie wszelkie powody do zadowolenia z losu, gdyby Edward, najstarszy syn, nie przysparzał mu troski. Edward nie przykłada się do nauki. Żadnych postępów. Uczeń z niego nie tyle niezdyscyplinowany, co obojętny i wiecznie roztrągniony. Nauczyciele w zakładzie kanonika Poiloup są dla niego zresztą – czyżby dlatego, że jest taki miły? – zbyt pobłażliwi. Przy całej swej sztywności pan Manet nie jest bez serca. Nie chciałby bynajmniej uprzykrzać życia chłopcu. Ale internat wyjdzie mu na dobre. Słowem, choć z żalem, pan Manet postanawia jednak odebrać syna od kanonika i umieścić w internacie kolegium Rollin, u swego przyjaciela Defauconpret.

Edward – ma teraz dwanaście lat – bez radości myśli o życiu, jakie go czeka. Skończą się miłe wieczory z wujkiem Fournier. Odwiedziny w domu dozwolone są tylko we czwartki i w niedziele, a i to będzie musiał okupić je jakimi takimi stopniami.

Prawdę mówiąc, kolegium Rollin przy ulicy des Postes¹, gdzie w październiku 1844 Edward idzie do piątej klasy, nie ma w sobie nic ponętnego. Chociaż jest to jedna z najbardziej „arystokratycznych”² szkół Paryża, ten dawny klasztor augustianek zachował wygląd tego, czym był: domu pokuty, dokąd za monarchii skazywano kobiety na „przymusowe odosobnienie klasztorne”. Sale są niskie, niedostatecznie oświetlone. Nic nie rozwesela oka, ani jedna rycina, ani nawet mapa. Uczniowie tłoczą się „jak śledzie w beczce”³ w ławkach zbyt wąskich, które uciskają klatkę piersiową. Wieczorem kiepskie lampki o chwiejnym płomyku kopcą zatruwając powietrze.

¹ Niegdyś ulica des Pots; dzisiaj ulica Lhomond. Kolegium Rollin znajdowało się na terenie zajmowanym obecnie przez numery od 42 do 54.

² Antonin Proust.

³ Antonin Proust.

Od początku roku szkolnego pan Defauconpret, który polubił Edwarda, stara się podnieść na duchu jego rodziców. „Chłopiec jest słaby w nauce – pisze w swych uwagach – ale wykazuje wielką pilność i spodziewamy się, że da sobie radę.” Że jest słaby, to pewne. Ze wszystkich przedmiotów wlecze się w ogonie klasy. W tłumaczeniu z francuskiego na łacinę, na przykład, na sześćdziesięciu dwóch uczniów nie zajmuje nigdy lepszego miejsca niż czterdzieste drugie, a czasem spada nawet do pięćdziesiątego siódmego. Raz udaje mu się być szóstym w tłumaczeniu z łaciny na francuski – najlepszy rezultat w ciągu całego roku – ale zaraz przy następnym wypracowaniu spada na pięćdziesiąte drugie miejsce¹. Co zaś do słowa pilność, którego używa pan Defauconpret, jest ono co najmniej nie na miejscu. Poza gimnastyką, w której jest bardzo mocny, i poza oczywiście rysunkiem, czymże Edward interesuje się choć trochę? Historią? Czasami można by tak sądzić; najczęściej jednak w trakcie wykładu pana Wallon² Edward czyta coś pod ławką.

¹ Wszystkie stopnie i oceny szkolne przytaczane w tym rozdziale wzięte są z rękopisu znajdującego się w zbiorach zastrzeżonych gabinetu Rycin Bibliothèque Nationale w Paryżu.

² Pan Wallon, wówczas trzydziestoletni, miał następnie, jako deputowany okręgu Nord, odegrać rolę polityczną bardzo krótkotrwałą, ale decydującą w 1875, kiedy opracowywaną była Konstytucja Trzeciej Republiki.

Toteż w swych notach przy końcu roku pan Defauconpret zmuszony będzie przyznać częściowo, że jego pupil nie jest nadmiernie „pilny”. Jego postępy okazały się „w sumie trochę powolne”; zapewne, okazał „sporo dobrej woli”; „zabrakło mu tylko zapału i energii”. Słowem – Edward zostaje na drugi rok.

Pan Manet nie jest chyba zbyt zachwycony. Jakże ten chłopiec, tak bez troski i lekkomyślny, mało jest do niego podobny! Czyżby wrodził się bardziej w Fournierów? Kto wie? Krewni ze strony

żony to ludzie mniej zrównoważeni, bardziej awanturnicy, bardziej impulsywni niż Manetowie. Jeden z braci pani Manet, porucznik kirasjerów, drażliwy i kłótnik, zginął w pojedynku. Jej dziadek, niejaki Delanoue (potomek tych Delanoue, rodem z Poitou, którzy od czasów Henryka III przez cały *ancien régime* byli pokojowcami króla), dorobił się, spekulując w czasie rewolucji, wielkiej fortuny, którą następnie stracił. Jej ojciec... Ale pst! Cóż można powiedzieć o tym zręcznym dyplomacie, który swymi poczynaniami przyczynił się, że księżę de Ponte Corvo, marszałek Bernadotte, stał się dziedzicem tronu szwedzkiego, na który ten żołnierz wstąpił pod imieniem Karola XIV? Cóż można powiedzieć innego niż to, że Bernadotte, dopięwszy celu, odplącił niewdzięcznością temu, który ugruntował jego karierę? Pani Manet była chrześniaczką króla Szwecji – zmarłego przed kilkoma miesiącami, w 1844 – ale cóż otrzymała od niego? Chętnie wylicza: sznur koralu przy chrzcie, a z okazji ślubu ten duży zegar, który wydzwania godziny na kominku w salonie. To wszystko! Bardzo niewiele! Nic! Pani Manet zapomina jednak dodać, że wychodząc za mąż oprócz zegara otrzymała od Karola XIV rentę i sześć tysięcy franków gotówką.¹ Zapomniała również – ale o tym może nie wie – że jej ojciec nie był nigdy dyplomatą.

¹ Około 1500 000 franków (15 000 nowych franków). „Journal des Curieux”, numer specjalny poświęcony Manetowi z 10 marca 1907.

W 1810, w chwili kiedy rozgrywały się wypadki szwedzkie, Józef Antoni Ennemond Fournier², który prowadził uprzednio handel w Hanowerze, a następnie osiedlił się w Goeteborgu, zbankrutował.

² Urodzony w 1762, był synem nadleśniczego w zarządzie lasów w Grenoble.

Wrócił do Francji. Wtedy to właśnie, na skutek okoliczności dokładnie nie wyjaśnionych, Fournier oddał się na usługi Bernadotte'a, by sekundować mu w jego kampanii. Odpowiednio zaopatrzony w pieniądze, wrócił do Szwecji, udał się do Cerebro, gdzie obradował

sejm; wyłonił on dwunastoosobową komisję elektorálną. W pierwszym głosowaniu Bernadotte otrzymał tylko jeden głos. Korzystając, że francuski *charge d'affaires* został odwołany, i nie cofając się przed żadnym oszustwem Fournier podał się za przedstawiciela cesarstwa. Oświadczył butnie, że „Bernadotte jest jedynym księciem krwi, którego wybór cesarz i cała Francja powitałaby z radością”¹. To przesądziło sprawę. Bernadotte uzyskał dziesięć głosów i został wybrany.

¹ Bernard Nabonne, *Bernadotte*.

Czy pan Manet zna te fakty? Jeżeli zdarza mu się myśleć o teściu, którego nigdy nie znał (Ennemond Fournier zmarł w 1824, na siedem lat przed zamążpójściem córki), powiada sobie, że możliwe, iż Edward bardziej niż do rodziny Manetów podobny jest do tego dziadka, bohatera niewiarogodnej historii, o którym z jednej kancelarii do drugiej szły noty gwałtownie mu nieprzychylnie.² Ale pst!... Zegar wydzwaniający godziny w spokojnym domu przy ulicy des Petits-Augustins ma jedynie przypominać o niewdzięczności zmarłego króla dla „dyplomaty”, który wyniósł go na tron.

² W r. 1845 B. Sarrans młodszy wydaje w „Comptoir des imprimeursounis” dwutomową *Histoire de Bernadotte*, w której Fournier nazywany jest „indywiduum bez żadnego tytułu, bez pełnomocnictwa, bez poważania osobistego”, w której mowa jest o „niezbyt chlubnych przodkach tej postaci”, w której wreszcie cytowane są te słowa ministra Stosunków Zewnętrznych rządu cesarskiego: „Nie mogę uwierzyć, by ten osobnik miał nieostrożność twierdzić, że powierzona mu została jakakolwiek misja [...]. W żadnym wypadku rząd [...] nie zniżyłby się do obierania podobnego indywiduum wyrazicielem swych intencji.” Wszyscy niemal biografowie Bernadotte'a mieli wypowiedzieć się bardzo surowo o Fournierze. Rzecz ciekawa, żaden z nich nie wiedział prawdopodobnie, że był on dziadkiem Maneta. Jeżeli chodzi o specjalistów zajmujących się Manetem, nie przyszło im do głowy, by, przez ciekawość, zasięgnąć informacji u tych pierwszych i, przyłączając się do ogółu, konsekrowali legendę o dziadku dyplomacie.

Zostając na drugi rok w piątej Edward traci kolegę, którego przyjaźń stała mu się bardzo droga, syna byłego deputowanego z departamentu Deux-Sèvres, Antonina Prousta¹. Całą piątą klasę przeżyli razem, w tej samej wąskiej ławce. Antonin Proust przeszedł normalnie do czwartej.² Dwaj przyjaciele będą się więc od tej pory widywać jedynie poza godzinami nauki. Będą się też spotykać w niedzielę, kiedy to mają zwyczaj chodzić razem na spacer z wujem Fournier.

¹ Antonina Prousta, którego udział w życiu Maneta będzie bardzo znaczny, nie łączyło żadne pokrewieństwo z rodziną Marcela Prousta.

² W szkołach francuskich kolejność klas jest odmienna; klasa pierwsza jest klasą najwyższą (Przyp. tłum.).

Wuj Fournier, uradowany zdolnościami chłopca do rysunków, jak może, stara się zachęcić go w tym kierunku. Zabiera często dwóch swych pupilów do Vincennes, gdzie stacjonuje, i tam wszyscy trzej szkicują z natury. Albo też prowadzi ich do muzeów, głównie do Luwru.

Luwru ma wówczas dla zwiedzających sensacyjną atrakcję: pięćset obrazów „muzeum hiszpańskiego” Ludwika Filipa. We Francji moda jest wówczas na Hiszpanię. Od czasów Napoleona i nieszczęsnej wojny, którą cesarz prowadził po drugiej stronie Pirenejów, wydarzenia wojskowe lub polityczne, jak ekspedycja z roku 1823, której epizodem najbardziej pamiętnym było zdobycie fortu Trocadero w Kadyksie, albo jak walki karlistowskie, stałe przyciągały uwagę w stronę Półwyspu Iberyjskiego. Pisarze romantyzmu, wznawiając tradycję uświetnioną, przez Corneille'a i Lesage'a, często szukają inspiracji w Hiszpanii, czy to gdy chodzi o Wiktora Hugo, który po *Hernanim*, w 1830, dał w 1838 *Ruy Blasa*, czy o Karola Nodier, który wydał w 1837 *Ines de las Sierras*, czy o Teofila Gautier, którego *Tras los Montes* ukazało się w 1843. Mérimée, który jeszcze w roku

1825 wystąpił ze swym *Teatrem Klary Gazul*, opublikował niedawno *Carmen*. W malarstwie rzecz ma się podobnie. Czyż na ostatnim Salonie płótno Courbета nie nazywało się *Guitarrero*? W 1838 można było nawet sądzić, że narodzi się w malarstwie szkoła francusko-hiszpańska.

Właśnie w roku 1838, z początkiem stycznia, odbyła się inauguracja „muzeum hiszpańskiego”. Przyczyniło się ono w dużej mierze do gwałtownego zainteresowania sztuką hiszpańską, do tej pory tak mało znaną, a która przez sam ten fakt pociąga teraz swą nowością. Dzieła malarstwa hiszpańskiego były dotąd czymś odległym, niedostępnym. Nie było grafików hiszpańskich, którzy popularyzowaliby je w reprodukcjach. Przed tą datą jakież obrazy mistrzów iberyjskich znajdowały się w posiadaniu muzeów francuskich? Szybko dałoby się je wyliczyć. Luwr zgromadził ich dokładnie dwanaście¹. Toteż korzystając z zamętu wywołanego wojną karlistowską Ludwik Filip wpadł w 1837 na myśl, by zlecić baronowi Taylor, amatorowi, znawcy i wielkiemu podróżnikowi – który już w 1831 prowadził z Mehmedem-Ali negocjacje, uwieńczone bezinteresownym przekazaniem Francji obelisku z Luksoru – by zakupił „po cichu” w Hiszpanii tyle obrazów, ile się tylko da. Baronowi Taylor, który otrzymał na te tajemne operacje ponad milion franków, udało się sprowadzić ukradkiem z Hiszpanii, głównie morzem, ponad czterysta dzieł, bardzo różnej wartości zapewne, pośród których wyróżnić można jednak kilkadziesiąt niezwykle interesujących.

¹ Inwentarz z r. 1832.

Obrazy te – uzupełnione zbiorami Anglika Franka Halla Standisha, który w 1842 legował je Ludwikowi Filipowi – wuj Fournier objaśnia siostrzeńcowi. Jakież wrażenie muszą robić na tym

trzynastolatku, nerwowym i skłonny do wzruszeń! W pięciu rozległych obitych czerwienią salach „muzeum hiszpańskiego”, gdzie obrazy ciągną się jeden obok drugiego stłoczonymi rzędami, panuje najgłębsza cisza. Ludzie patrzą skupieni, niejasno przytłoczeni tym mrocznym malarstwem, jeszcze ciemniejszym wskutek złego oświetlenia, ukazującym w brunatnych impastach, poznaczonych pręgami błyskawic, sceny gorączkowe, gwałtowne, ekstatyczne lub okrutne, „męki niewyobrażalne, między innymi kaźń owego świętego, który sam obracając młynek wypruwa własne wnętrze”, cały „koszmar nabożny i wykrzywiony”, „marzenie senne pełne przerażającej tajemnicy”, które „pachnie klasztorem i inkwizycją”¹. Katalog „muzeum hiszpańskiego” szafuje nazwiskami mistrzów. Czy rzeczywiście znajduje się tu dziewiętnaście Velasquezów, osiem Goyi, dziewięć El Greco, dwadzieścia pięć Riber, dwadzieścia dwa Alonso Cano, dziesięć Valdes-Leal, trzydzieści osiem Murillów, osiemdziesiąt jeden Zurbaranów – jest rzeczą bardzo wątpliwą. Ale i tak ileż cudownych kart! Edward przerysowuje kilka szczegółów w szkicowniku. Czy zatrzymuje się dłużej przed niektórymi dziełami, przed *Manolas*² na balkonie Goyi, *Kobietami z Madrytu w strojach majas* tego samego lub przed *Mnichem* Zurbarana? W każdym razie zapamięta je na zawsze.

¹ Jules Breton, *Nos Peintres du siècle*.

² *Manolas* znaczy: madryckie dziewczęta.

Możliwe, że wuj Fournier pokazuje mu również słynne zbiory marszałka Soult, „znakomitego grabieżcy kościołów hiszpańskich”, który zgromadził w swej galerii około dwustu obrazów, a między nimi parę świetnych Murillów i kilka arcydzieł Zurbarana.

W czasie wakacji ta edukacja artystyczna ciągnie się dalej, bądź w Gennevilliers, bądź w Poncelles koło Montmorency, gdzie wuj

Fournier ma posiadłość. Ludzie, pochłonięci jakąś namiętnością, ją tylko widzą. Oddany swojej, ten oficer artylerii nie zważa ani przez chwilę na złe stopnie chłopca, nie zastanawia się, że byłoby może lepiej nie odrywać go od łaciny i od greki, i gdy tylko jest razem z siostrzeńcem, co prędzej wsuwa mu ołówek do ręki. By mógł podciągnąć się w rysowaniu, ofiarował mu *Studia podług Charleta*.

Niedługo zrobi jeszcze więcej. W kolegium Rollin znów rozpoczęła się nauka. Chociaż Edward siedzi w piątej klasie drugi rok, uczy się równie słabo jak w roku poprzednim, wyjąwszy historię, z której udaje mu się raz, w maju, być drugim: „Chłopiec mógłby osiągnąć o wiele lepsze rezultaty, ma dobre chęci, ale brak mu wytrwałości i nie przykłada się do nauki tak, jak można by sobie tego życzyć.” Nie zaprzatając sobie tym głowy wuj Fournier, który obsta-je przy swoim, wpada pewnej niedzieli przy obiedzie na myśl, by doradzić panu Manet zapisanie Edwarda na dodatkowe lekcje rysunków u Rollina.

Co? Na lekcje rysunków! Reakcja pana Manet jest gwałtowna. Ma trzech synów. Od dawna już obrał dla nich drogę. Edwarda i Eugeniusza przeznaczają do sądownictwa, Gustaw zostanie lekarzem, Rysunki! Do czego rysunki przydać by się mogły Edwardowi Manet? To dziecinada i nie chce słyszeć o tym więcej! Edward zrobiłby o wiele lepiej odrabiając starannie lekcje i przykładając się do zadań piśmiennych. Wojskowy – niedawno otrzymał stopień podpułkownika – nie podejmuje dyskusji. Lecz w kilka dni później, głuchy na argumenty pana Manet, udaje się sam do kolegium Rollin i prosi pana Defauconpret, by zapisał Edwarda na lekcje rysunków. Będzie je opłacał z własnej kieszeni.

Leczenie te – Proust również na nie chodzi – nie zachwycają specjalnie Edwarda. Prowadzone są na modłę jak najbardziej akademicką. Kopiowanie odlewów gipsowych albo, częściej jeszcze,

reprodukcji obrazów. Edward ziewa. Jak tylko może, „wymyka się na dziedziniec gimnastyczny”¹. Na temat rysunku i malarstwa ten czternastolatek ma już poglądy sprecyzowane. Na lekcjach pana Wallon przeczytał właśnie pod ławką *Salony* Diderota. „Kiedy odzienie jakiegoś narodu jest nędzne – napisał Diderot – sztuka winna je pominąć.” Edward wskazuje to zdanie Proustowi. „Co za głupstwo – powiada – trzeba być człowiekiem swoich czasów i malować to, co się widzi, nie troszcząc się o modę!”

¹ Antonin Proust.

Jeżeli idzie o niego, na lekcjach rysunków maluje to, co widzi. Zanedbując wskazany do kopiowania gips, portretuje współuczniów. Wkrótce zaraża swym przykładem sąsiadów, Prousta pierwszego. Gniew nauczyciela rysunków budzi czujność opiekuna klasy, który składa pisemny raport panu Defauconpret.

Pan Defauconpret karze miesięcznym usunięciem z lekcji ten brak dyscypliny. Potem zmienia jednak zdanie, wzywa winnych, przemawia do nich „po ojcowsku” i uzyskawszy obietnicę, że „od tej pory wiernie kopiować będą model”, darowuje im karę. Jako dowód skruchy postarają się skopiować „tak dokładnie, jak tylko się da, trzy litografowane postaci podług obrazu barona Gérard, przedstawiającego wejście króla Henryka IV do miłego mu miasta Paryża w 1594”².

² Antonin Proust.

Sprawy przybierają jednak coraz gorszy obrót. Pan Defauconpret musi skapitulować przed oczywistością: Edward, uległy wprawdzie, lecz płochy, nie uczy się lub uczy się źle. Zamiast odrabiać lekcje wypełnia zeszyty rysunkami. Mimo swej pobłażliwości, mimo że bardzo zależy mu, by nie martwić państwa Manet, pan Defauconpret czuje się w obowiązku uprzedzić ich. Pan Manet wybuchła. Edward

musi nadrobić stracony czas, bo jeżeli nie!... Na początek, mimo marnych stopni, przeskoczy w październiku czwartą klasę i pójdzie do trzeciej.

W tym samym czasie Antonin Proust przenosi się z kolegium Rollin do szkoły przy ulicy des Fossés-Saint-Victor. Dwaj przyjaciele spotykają się jednak nadal. Jeśli wuj Fournier ma akurat służbę i nie towarzyszy im do muzeów, składają wizyty z panią Manet. Pani Manet lubi bywać. Obdarzona miłym głosem, chętnie śpiewa w salonach, na przyjęciach, głównie u hrabiny de Sparre, której „poranki” przy placu Saint-Georges ściągają wiele osób. Lecz Edward, zamknięty przez cały tydzień w szkole, jak może najszybciej wycofuje się z tych zebrań, zbyt ceremonialnych, by nie ciążyły jego młodzieńczej niecierpliwości. Woli zerkać nieśmiało – mając piętnaście lat jest nieśmiały jak panienka – na młode kobiety w Tuileryach czy na Polach Elizejskich, które w górnej swej części tworzą w owym czasie „łagodne zbcze porośłe drzewami, prowadzące do ogrodów”¹; przekupnie sprzedają tam kwiaty, ciastka, słodycze.

¹ Antonin Proust.

Edward jest w niewdzięcznym wieku. Nie ma jak wyładować sił. Jego zachowanie pozostawia wiele do życzenia. Mało, że jest gnuśny i niedbały, robi się jeszcze i niesforny. Pan Defauconpret jest coraz wyraźniej niezadowolony; bynajmniej nie ukrywa już swej dezaprobaty, zarzuca Edwardowi, że ma „trudny charakter”. Ustny: „słabo”, piśmienny: „słabo”; tylko z rysunków zasłużył sobie Edward na „bardzo dobrze”. Pan Manet gromi swego pierworodnego. Kiedy wreszcie zamierza okazać skruchę i wziąć się serio do nauki? Już najwyższy czas, żeby pomyślał o przyszłości! Wyobraża sobie może, że takie lenistwo zaprowadzi go na stanowisko w sądownictwie?

Edward bąka coś pod nosem... Co takiego?! Czy pan Manet

dobrze słyszał? I owszem, tak, Edward oznajmia ojcu: nie ma naprawdę żadnego zamiłowania do studiów prawniczych. Chciałby... Pada to niebywale słowo: chciałby zostać malarzem. Pan Manet osłupiał. Zapowiada synowi, że nie chce słyszeć o tym więcej. Ale Edward upiera się przy swoim. Ojciec i syn stają przeciw sobie. Pierwszy grozi, drugi płacze.

Pan Manet, oszołomiony nieoczekiwanym buntem, nie wierzy, by Edward obstawał przy podobnie absurdalnych zamiarach. Dziecina-da! Chłopięce mrzonki! Ach, jakież fatalny wpływ wywarł na siostrzeńca wuj Fournier! To on popchnął go do tych ekstrawagancji! Pan Manet żywi do niego urazę, gotową wybuchnąć lada chwila. By przywołać krnąbrnego syna do rozsądku, pan Manet ucieka się do przyjaciół, do krewnych, do pana Pellat, który jest teraz dziekanem wydziału prawa, do mecenasa Juliusza de Jouy. Serdeczne uczucia Edwarda dla ojca nie wolne są bynajmniej od lęku; chłopiec łka, ale nie ustępuje. Daleki jest od tego. Zapewnia przez łzy, że prędzej ucieknie z domu, niż miałby studiować prawo.

Nie do wiary wprost ten otwarty bunt u chłopca tak nieśmiałego i ostatecznie, jak dotąd, posłusznego i pełnego szacunku. Ojciec nie może ochłonąć z wrażenia. Ale, dobrze! Przetnijmy energicznie ten wrzód. Pan Manet też nie ma zamiaru ustąpić. Jako sędzia, nie z takimi mędrkami potrafi dać sobie radę. Nie ustąpi, a w każdym razie nie ustąpi na jednym punkcie. Skoro Edward uparcie odmawia studiowania prawa, niech więc wskaże natychmiast karierę, która odpowiadałaby jego upodobaniom – oprócz, naturalnie, kariery pacykarza.)

Edward wyjeżdża niekiedy z rodzicami na wilegiaturę nad La Manche, do Boulogne. Morze go ciągnie. Jest świetnym gimnastykiem. Wstąpienie do Szkoły Morskiej byłoby poza tym doskonałą okazją wyrwania się ze znieawidzonego kolegium, skrócenia czasu

nauki. Młodzieniec w okresie dojrzewania, którego ponosi krew, zjeżony w oporze, nie bawi się w namysły. Z miejsca rzuca ojcu, że zostanie marynarzem. Pan Manet, człowiek zasiedziały i domator, wrośnięty w grunt Paryża, jest może trochę zaskoczony, rozczarowany; skoro już nie sądownictwo, po jego myśli byłby jakiś inny wolny zawód; ale nie wysuwa zastrzeżeń. Niech będzie marynarka! Wszystko lepsze niż malarska bohema.

Górną granicą wieku dla kandydatów do Szkoły Morskiej jest lat szesnaście, ukończonych do 1 stycznia danego roku szkolnego. Edward nie może więc zbyt długo zwlekać z przystąpieniem do egzaminu konkursowego. Z końcem roku szkolnego, w lipcu 1847, stanie do niego po raz pierwszy.

Uczeń klasy trzeciej – i to kiepski uczeń – nie ma, rzecz jasna, wiele szans powodzenia, tym bardziej że w nauce jest wciąż tak samo opieszwały. Jak i poprzednio, zaniedbuje przedmioty klasyczne, objęte jednak programem egzaminu, i – z pozornym zapałem – zajmuje się tylko matematyką. Rezultat będzie dalece niewystarczający. Piśmienny: 11 punktów z francuskiego, 9 z matematyki, 7 z łaciny, wobec czego uzna za bezcelowe stawać do ustnego.¹ „Całkowicie zmarnował czas” – zanotuje jeden z egzaminatorów.

¹ Najwyższa nota w szkole francuskiej równa się 20 punktom.

Rodzina nie rozgłasza tego niepowodzenia.² Edward będzie mógł stanąć jeszcze raz do konkursu w lipcu następnego roku. Niewątpliwie, by ułatwić chłopcu przygotowanie się, pan Defauconpret znów pozwala mu przeskoczyć jedną klasę: w październiku 1847 Edward przechodzi do klasy retoryki.

² Aż do tej pory nie było ono znane badaczom Maneta. Dokładne wiadomości, jakie podaję, zaczerpnąłem z Archiwów Biura Historycznego Ministerstwa Marynarki (Wykaz nazwisk kandydatów zdających egzamin wstępny do Szkoły Morskiej. Rok 1847).

Wiele gwałtownych wydarzeń zachodzi we Francji w tym okresie. Złe zbiory w 1845 i 1846 powodują głód, a ten wywołuje wielkie niezadowolenie z Monarchii Lipcowej, której, z drugiej strony, zarzuca się opór wobec jakichkolwiek reform. Mówcy polityczni bez ustanku atakują Guizota, ministra Ludwika Filipa. W lutym 1848 wybuchają zamieszki w Paryżu. Dwudziestego czwartego przy pomrukach rewolucji Ludwik Filip abdykuje. Republika proklamowana jest nazajutrz.

Wuj Founder, wierny rodzinie orleańskiej, składa natychmiast prośbę o dymisję. Pan Manet korzysta z tego, by – potępiając jego krok – poróżnić się z nim. Zerwanie ostateczne – „nie do odrobienia”, powie Fournier¹ – i z pewnością wywołane nie tylko różnicą zapatrywań. Wuj Fournier przeprowadza się z ulicy des Petits-Augustins do Poncelles. Upłyną teraz długie lata, zanim Edward znów spotka się ze swym ojcem chrzestnym?”

¹ List do Edwarda Manet z 1 października 1855.

Stopnie młodzieńca nie nakłoniły prawdopodobnie pana Manet do powściągliwości w stosunku do oficera rysownika. Retoryka: „słabo”; matematyka: „zaledwie dostatecznie”; historia: „zbyt mało się przykłada”. I „bardzo dobrze” z rysunków, bardziej irytujące niż nagana. Uczeń nadal tkwi w swych błędach, nazbyt dobrze znanych. „Nauka i sprawowanie: pod żadnym względem nie stwierdziliśmy poprawy.” Czy wobec tego jest sens, by w tym roku ryzykował ponownie egzamin konkursowy do Szkoły Morskiej? W marcu dowiaduje się, że poczynając od 1849 granica wieku przesunięta zostanie do lat osiemnastu dla tych młodych ludzi, którzy wykażą się półtoraroczną służbą w państwowej marynarce handlowej. Oto wyjście z sytuacji, które dość uśmiecha się Edwardowi; nie wysyła podania o dopuszczenie do egzaminu.²

² Pisano wielokrotnie, że Manet stanął do egzaminu w 1848. Nie odpowiada to rzeczywistości, jak tego dowodzi wykaz imienny kandydatów z tego roku, w archiwum Biura Historycznego Ministerstwa Marynarki.

Z właściwą mu niedbałością w nauce Manet kończy klasę retoryki, a tymczasem niepokój polityczny, który nie przestał nurtować Francji, znów znajduje wyraz w rozruchach. W czerwcu we wschodniej i środkowej części Paryża stają barykady. Edward, w towarzystwie Prousta, nie boi się „oberwać” i zapuszcza się aż na przedmieście Saint-Antoine, by oglądać widowisko tych krwawych dni. Przyjaciele spotykają po drodze nosze, na których leży śmiertelnie ranny arcybiskup Paryża, jego eminencja ksiądz Affre, który usiłował stanąć między wojskami rządowymi a powstańcami.

Jedna po drugiej zapadają nowe decyzje odnośnie przyszłego egzaminu do Szkoły Morskiej. 9 sierpnia zapada postanowienie, że kandydatom wystarczy roczna służba w marynarce, by mogli korzystać z przesunięcia granicy wieku do osiemnastu lat. Następnie, 10 października, dalsze ułatwienie: wolno im odsłużyć ten rok na statku handlowym, a nawet zamiast tego przepłynąć po prostu równik.¹

¹„Bulletin officiel de la Marine”, rok 1848 i *Histoire de l'Ecole navale et des Institutions qui l'ont précédée*, pióra byłego oficera marynarki (Maison Quantin, Paryż 1889).

Jedno jest tylko wyjście z sytuacji, w której znaleźli się, skłócenie ze sobą, pan Manet i jego syn: Edward zaciągnie się na statek. Odpłynie. Czy rzeczywiście ma wówczas szczerzy zamiar zostać marynarzem? Czy nie bardziej myśli o karierze malarza, dla której przeciwstawił się woli ojca i pokrzyżował jego plany? Nie przestaje rysować. Chwilowo jednak najważniejsza jest perspektywa wielkiej podróży. Urzeka go jak obietnica swobody. W walce z ojcem wyjechać to, w oczach Edwarda, rzucić więzy.

Pewien armator z Hawru, który wpadł na pomysł sprytnego wykorzystania dyrektyw ostatniego rozporządzenia ministerialnego, daje młodzieńcom z dobrych domów możliwość wypełnienia w sposób wcale nie tak nieprzyjemny warunku minimum, jaki stawiany jest

kandydatom do Szkoły Morskiej. Na pokładzie jednego z jego statków, „Le-Havre-et-Guadeloupe”, popłyną wraz z kilkoma profesorami za równik, do Rio de Janeiro.¹

Edward zapisał się do odjazdu w pierwszym terminie. Z początkiem grudnia wyjeżdża w towarzystwie ojca z Paryża do Hawru.

¹ Inicjatywa ta doczekała się, raczej surowej oceny. „Ponieważ w czasie tej przyjemnościowej podróży – pisze były oficer, autor *Histoire de l'École navale* – o wiele więcej czasu poświęcano paleniu fajek niż programowi nauczania, nieliczni tylko spośród tych uczniów morza zostali następnie przyjęci; że jednak mogli ubiegać się o przyjęcie aż do osiemnastu lat, spora liczba dostała się ostatecznie do Szkoły.”

II. ZATOKA RIO

Była to owa niepewna godzina, kiedy noc
dobiega końca i kiedy diabeł czyni obrachunki.

André Gide, *Falszerze*.

Zakotwiczony w ostatnim basenie, na wprost pełnego morza, „Le-Havre-et-Guadeloupe” – kapitan: Bessom – czeka tylko na pomyślne wiatry, by wypłynąć.

Na nadbrzeżu tłoczą się stale gapie, którzy przyglądają się praktykantom, ubranym już w przepisowy strój: wełniana koszula, bluza i spodnie płócienne, woskowany kapelusz. Majtek, uzbrojony w szablę i strzelbę, pełni wartę. Pośród gapiów kilka zapłakanych matek.

Edward nie żałuje, że ubłągał swoją, by nie przyjeżdżała do Hawru: bał się chwili pożegnania. Zaraz w sobotę, 2 grudnia, pisze do niej, by ją uspokoić. Nie przychodzi mu to z trudem, gdyż jest zachwycony, „zdziwiony” wygodami, z jakich będą korzystać on i jego koledzy. Normandzki armator doprawdy nie skłamał; dotrzymał wszystkich obietnic, a nawet więcej. Jego żaglowiec jest „wspaniałym” statkiem, „jednym z najwykwintniejszych w Hawrze”, wyposażonym nie tylko w to, co niezbędne, ale w „pewne luksusy”. Znajduje się tu nawet salon z pianinem. Co do wyżywienia, jest obfite i doskonałe: dwa mięsa i deser przy każdym posiłku. I Edward sypia w hamaku! Jest rzeczywiście tylko trzydzieści sześć łóżek, a więc mniej, niż potrzeba dla wszystkich uczniów. Przez pierwsze noce Edward nie może spać, ale przyzwyczai się szybko. Hamak jest jednym z elementów malowniczości, z uroków tej przyjemnościowej wyprawy.

Oprócz uczniów i profesorów „Le-Havre-et-Guadeloupe” zabierze do Rio de Janeiro jednego czy dwóch pasażerów – młodych ludzi – i niewielki ładunek rozmaitych towarów, między innymi serów hollenderskich. Załoga składa się z dwudziestu sześciu ludzi. Czarny *maître d'hôtel* ma oprócz tego pod sobą czterech chłopców okrętowych i dwóch praktykantów przeznaczonych do posługiwania uczniom. „Przemawiają tu do nich kopniakami i pięścią; uczy ich to, wierz mi, diabelnego posłuszeństwa. Nasz *maître d'hôtel* [...] grzmoci ich, ile wlezie.” Uczniowie także mają prawo ich bić, ale gdzieżby z niego korzystali!

„Le-Havre-et-Guadeloupe” nie jest jednak bądź co bądź domem rodzinnym. Oficerowie mimo swej „dobroduszości” okazują się „surowi”. Uczniów uprzedzono, że za jakiegokolwiek wybryki grożą im te same kary dyscyplinarne co majtkom, to znaczy, że zostaną natychmiast zakuci w kajdany. „Zapewniam cię, że każdy się najpierw dobrze zastanowi, nim coś zbroi.”

Ale to tylko przelotne cienie, a i to nawet nie. Edward i jego koledzy uszczęśliwieni, że czeka ich nowe życie, tak całkowicie różne od dotychczasowego, wypatrują z niecierpliwością – niecierpliwością z lekka tylko zaprawioną lękiem – chwili, kiedy wydany zostanie rozkaz odjazdu. Ponieważ pogoda wreszcie się poprawia, ósmego czynione są ostatnie przygotowania. Sprawdza się żagle, a na pokład wciągnięta zostaje łódź przeznaczona do przejażdżek po zatoce Rio. Pozostaje jeszcze tylko załadować wieprze i barany. Statek odpłynąć ma dnia następnego, w sobotę, o wpół do dziesiątej rano.

Tej soboty pan Manet zjawia się rankiem na pokładzie „Le-Havre-et-Guadeloupe”, by pożegnać się z Edwardem. „Byłem bardzo szczęśliwy, że miałem go aż do odjazdu; był taki dobry dla mnie przez cały czas” – pisze z wdzięcznością Edward w liście do swej „kochanej mateczki”. Czyżby ciężko mu było na sercu?

„Le-Havre-et-Guadeloupe” odbija od brzegu. Zebrani na molo gapie żegnają statek, a ten, oddawszy dwa strzały armatnie, które towarzyszą wciągnięciu bandery, pruje ku pełnemu morzu. Matki powiewają chusteczkami. Pan Manet na pewno jest tam również; ten cylinder, który podnosi się w tłumie, to może właśnie jego. Szczęście, że statek mógł odpłynąć dzisiaj, pan Manet zdąży wrócić do Paryża na tak ważne wybory mające odbyć się jutro, w niedzielę, dziesiątego. Człowiek, którego nie lubi, którego ambicji się lęka, wyciąga rękę po stanowisko prezydenta republiki – książe Ludwik Napoleon Bonaparte.

Morze jest spokojne, niebo promienne. Żaglowiec kołysze trochę, ale Edward dobrze znosi kołysanie, dumny bardzo, że trzyma się lepiej niż koledzy, których większość, „przylepiona do burty”, choruje. Jeden z jego kolegów z kolegium Rollin, Maindreville, męczy się strasznie. Edward uśmiecha się z pewną wyższością, z szyderczą pogardą. I to mają być marynarze!

O ósmej wieczorem zadowolony, że i trudno bardziej, z tego pierwszego dnia, dostrzega na horyzoncie światło odległej latarni morskiej. To ostatni znak, jaki daje mu ziemia francuska. Później statek wpływa w noc.

Edward czuje, że teraz jemu z kolei robi się niedobrze. Fala się podnosi, morze jest coraz bardziej niespokojne. Wieje coraz silniejszy wiatr. Limy trzeszczą. Statek skrzypi. Maszty pojękują. Wkrótce burza rozpętuje się na dobre. Edward stracił całą pewność siebie. Teraz jak i innym jemu też serce podchodzi do gardła. Stłoczony wraz z kolegami pod pokładem, w pomieszczeniu zanieczyszczonym wymiocinami dwudziestu chłopców, którzy chwieją się, czkają i, nie mogąc utrzymać się na nogach, tak silne jest kołysanie, wpadają jedni na drugich, Edward zastanawia się, umęczony, „po co on pchał się na ten statek”? Lubił morze, ale nie wyobrażał sobie, że potrafi ono rozszaleć się tak gwałtownie, wznosić takie „góry wody”, które

załamują się w ciemności i biją o pokład z hukiem jakiegoś kataklizmu.

Niestety, nie jest to koniec udręczeń. Szary świt odkrywa przed nimi tylko samotność spienionej wściekle wody; statek tańczy na niej chłostany falami, które to otwierają się pod nim głęboko, to tryskają ku górze olbrzymim płynnym słupem. Ani wieczorem, ani następnej nocy morze nie uspokaja się. Ani nazajutrz, ani jeszcze dnia następnego. Przez kilka dni burza szaleje z taką furją, że załoga musi chwilami związać wszystkie żagle. Popychany przez huragan „Le-Havre-et-Guadeloupe” nie jest już panem siebie. Przy wyjściu z kanału La Manche przeciwne wiatry znoszą go aż na wysokość wybrzeży irlandzkich.

Burza cichnie dopiero piętnastego; z nadejściem nocy wiatr zmienia kierunek. Dopiero wtedy statek może zmienić kurs i, na fali wciąż jeszcze wezbranej, zawrócić we właściwą drogę. Edward powoli przychodzi do siebie. Rozmyśla tęsknie o „ciszy domu rodzinnego” i, wstrząśnięty przebytą próbą, wyznaje, że zawód marynarza całkowicie mu „obrzydł”. Teraz, kiedy pogoda się ustala, uderza go przede wszystkim „monotonia” tej egzystencji. „Ciągłe niebo i woda, ciągle to samo; to idiotyczne.”

Tymczasem jednak ledwo zdążyli wysprzątać, uprać bieliznę osobistą i pościelową, wiatr znów się zmienia i morze znów zaczyna rzucać statkiem. Tak będzie aż do dziewiętnastego, kiedy „Le-Havre-et-Guadeloupe” minie Zatokę Biskajską. „Zadziwiający ludzie! – wykrzykuje Edward mówiąc o marynarzach. – Zawsze zadowoleni, zawsze weseli mimo tak ciężkiej roboty, bo to wcale nie zabawne związać żagle siedząc gdzieś wysoko na rei, która dotyka nieraz morza, pracować dzień i noc, słowem, niezależnie od pogody; zresztą wszyscy oni nie cierpią swego zawodu.” Opinia niewątpliwie nazbyt osobista.

Od chwili odjazdu uczniowie nie otworzyli jeszcze zeszytów.

Nauczyciele chorowali bardziej od nich. Od dziewiętnastego zaczynają się lekcje. Ustala się rozkład dnia. Wstają o wpół do siódmej, kładą się o dziewiątej; przed południem mają matematykę, po południu literaturę i angielski. Edwarda cieszy ta perspektywa pilnej nauki, tak dalece ciąży mu monotonia życia na pokładzie. Morze i niebo! Niebo i morze! Dni rozciągają się, niezmiennie jednakowe, z tą tylko różnicą, że morze raz jest bardziej, a raz mniej spokojne. Żadnej rozrywki. Nic, na co by można popatrzeć. Jedyne drobne wydarzenia, które w tej monotonii narastają do miary nadzwyczajnych wypadków: strzał kapitana do mewy czy nurka, które odleciały daleko od brzegów; nieudana próba połowu tuńczyka; spotkanie z jakimś brygiem portugalskim, który widząc, że „Le-Havre-et-Guadeloupe” zbliża się do niego na pełnych żaglach, jakby go gonił, zaczął uciekać jak niepyszny. Kiedy „Le-Havre-et-Guadeloupe” wciągnął flagę, bryg, uspokojony, pozwolił zbliżyć się do siebie; łódź, do której wsiadł jeden oficer i trzech ludzi z załogi, zabrała listy przeznaczone do Francji i poczęstunek. Poczęstunek przyjęty z wielkim zadowoleniem przez Portugalczyków: „Nieszczęśnicy nie mieli już prawie nic do jedzenia; płynęli z Nowego Jorku; dwadzieścia dwa dni na morzu, z tego tydzień na zwiniętych żaglach; płyną do Porto, od którego my byliśmy tego ranka oddaleni o sto dwadzieścia mil.”

Długie, długie dni, których nudę wzmaga teraz deszcz. Kapitan robi, co może, żeby jakoś rozerwać uczniów. Któregoś wieczora otworzył dla nich parę butelek szampana. Po obiedzie zebrani w mesie oficerskiej śpiewają chórem i kapitan zamierza szkolić ich w śpiewie metodą Wilhema, bardzo podówczas modną. Gwiazdka, wigilia są okazją do „przyjścia-monstre”, które ciągnie się do czwartej rano.

Ciastka, cygara i szampan kapitana pozwalają na chwilę zapomnieć uczniom o ograniczeniach żywnościowych, wprowadzonych od paru dni; ponieważ podróż przeciągnęła się ponad wszelkie

przewidywania, żywności istotnie brak; suchary zastąpiły chleb. Uczniowie są „wściekli”. Ładna mi podróż dla rozrywki, wszystko się zepsuło! Niektórzy, jak Maindreville, nie potrafią zresztą przyzwyczaić się do kołysania i, chorzy, nie wstają z łóżek. Zdrowych maltretują oficerowie. „Zastępca kapitana [...] to prawdziwy brutal, wilk morski, który trzyma ludzi żelazną ręką i wymyśla im od ostatnich.” Wszystko się zepsuło. Byle tylko „Le-Havre-et-Guadeloupe” mógł przybić do brzegów Madery! „Co za przyjemność zobaczyć ziemię! Od tak dawna wdychamy do niej.” 30 grudnia w pierwszych godzinach rannych ukazuje się na horyzoncie górzysta wyspa Porto-Santo, położona o dwadzieścia pięć mil od Madery. „Le-Havre-et-Guadeloupe” na próżno jednak lawiruje; wiatry są przeciwnie. Wieczorem trzydziestego pierwszego wobec braku nadziei, że uda się zawinąć do portu na którejś z wysp, statek podejmuje dalszą drogę do Afryki.

Długie, długie dni. Edward rysuje. W sposób najzupełniej naturalny wrócił do ołówka. Notuje wrażenia, utrwała jakiś ruch, czyjąś sylwetkę, szkicuje głowy kolegów i majtków. Jego szkice wędrują z rąk do rąk. Cóż, nie brak w tym talentu; jest pewne podobieństwo, nawet szarża. Oficerowie, profesorowie, każdy chce mieć swoją „karykaturę”. Sam kapitan dopomina się o nią w prezencie noworocznym, w podziękowaniu zaś zaprasza Edwarda do swego stołu. Często w ciągu dnia Edward wdrapuje się aż na bocianie gniazdo i spogląda na linię horyzontu, która wznosi się i opada, i... co w sobie kryje? Jaki sekret żeglarski? „Sposób malowania nieba.” Czasem znów wymyka się nocą na tył statku i obserwuje grę światła i cienia w brzdach wody. „Le-Havre-et-Guadeloupe” płynie teraz po wodach, wciąż jeszcze wprawdzie burzliwych, ale już cieplejszych. Morze wydaje się czasem fosforyzujące. „Dziś wieczorem – pisze Edward – wyglądało to, jakbyśmy pruli fale ogniste; bardzo to było ładne.”

Solone mięso, woda mdła w smaku. Ach, gdyby tak mogli zarzucić kotwicę u Wysp Kanaryjskich, zaopatrzyć się w świeże mięso, w cytryny! 6 stycznia widzą Santa-Cruz na Teneryfie. Ale i tym razem po daremnym lawirowaniu muszą się oddalić, zostawiając za sobą – z jakim żalem! – to, co wydaje im się rajem, ośnieżony Pico de Teyde i białe, zalane słońcem domy Santa-Cruz.

„Le-Havre-et-Guadeloupe” ma osiemnaście dni spóźnienia. Na szczęście pasaty zaczynają od tej pory pchać żaglowiec, który płynie z szybkością dziesięciu węzłów na godzinę po spokojnym morzu, napotykać od czasu do czasu jakiegoś wieloryba, ławicę latających ryb czy rekiny. Z ustaleniem się pogody podjęte zostały lekcje i ćwiczenia. Rankiem, o świcie – Edward obsługuje fokmaszt – uczniowie zluźniają i napinają żagle. Nauczyciel fechtunku udziela im lekcji. Ale upał robi się nie do zniesienia. Męczy ich pragnienie. Później wiatr ustaje nagle. Cisza; ale to „taka cisza, jaka bywa tylko pod zwrotnikiem”. Żaglowiec przestaje płynąć. Tkwi znieruchomiały pośród oceanu, utkwiony w niebieskim bezkresie. Uczniowie wsiadają kolejno do łódki, żeby przejechać się wokół statku dla rozrywki. Pływanie żaglowcem stanowczo nie jest rzeczą zabawną!

Tylko burza może wyrwać „Le-Havre-et-Guadeloupe” z jego „niemiłego położenia”. Wybucho wreszcie 16 stycznia. Dwudziestego statek dopływa do równika, gdzie – „jest we zwyczaju przekraczać go pod tym samym stopniem” – widać osiem innych statków.

Od dawna już uczniowie oczekują tradycyjnych żartów i uciech, które towarzyszą przepływaniu równika. Na czterdzieści osiem godzin pochłania ich to całkowicie. Po tym „chrzcie bojowym” – „wreszcie jesteśmy marynarzami” – pozostaje już tylko jakieś dwa naście dni drogi do Rio de Janeiro. „Le-Havre-et-Guadeloupe” robi toaletę; odmalowują go. W trakcie inspekcji ładunku kapitan

Bessom spostrzegł, że jego holenderskie sery ucierpiały w czasie podróży: ich skóra straciła barwę. „Pan jest artystą – powiada do Edwarda – więc niech mi pan odświeży te sery.” Edward co prędzej wykonuje polecenie. Nigdy jeszcze nie miał pędzla w ręku. Uzbrojony w niego doskonale się bawi przywracając tym „trupim głowom” ich pierwotny odcień; i bardzo jest kontent z tego, co nazywa swoim „pierwszym malowidłem”.

*

„Le-Havre-et-Guadeloupe” zawija do przystani w Rio w poniedziałek, 5 lutego, po dwóch miesiącach podróży.

Kapitan, oficerowie stale udają się na brzeg, żeby załatwiać formalności, ale uczniom jeszcze nie wolno opuszczać statku. Edward nudzi się i niecierpliw; spogląda na zatokę, na okręty wojenne wszystkich narodowości, które stoją tam na kotwicy, na zielone góry. Pada. Jedyna przyjemność: świeża woda, świeże mięso i świeże owoce. Codziennie dowożą na statek banany, pomarańcze, ananasy.

Uczniowie mieli zejść na brzeg we czwartek; rozkaz zostaje cofnięty. Zatoka Rio budzi zazwyczaj w podróżujących uczucia liryczne; Edward określa ją jako „uroczą” i na tym koniec. „Mieliśmy dość czasu na zachwyty!” – wykrzykuje. Wreszcie w niedzielę uczniowie mogą zejść do miasta.

Niejaki Reboul dał Edwardowi w Paryżu list polecający do państwa Lacarrière z Rio. Najstarszy syn państwa Lacarrière, Juliusz, przychodzi po Edwarda i zabiera go ze sobą do matki na ulicę d'Ouvidor. Kandydat na marynarza zjada tam śniadanie i obiad, bardzo wzruszony serdecznym przyjęciem¹. Po południu zwiedza Rio z nowym przyjacielem.

¹ Bardzo też zaskoczony faktem, że „znalazł się, w sklepie”; pani Lacarrière jest bowiem właśnie tą modystką, o której Edward napisał do matki słowa cytowane w rozdziale pierwszym.

W mieście nie ma jeszcze tych wszystkich urządzeń, które miały następnie tak głęboko przekształcić jego wygląd. Kontrast między pięknem zatoki, wspaniałością otaczającej natury a dziełem rąk ludzkich, które „wydaje się smutne, nędzne, brudne”¹, jest olbrzymi. Rio nie ma kanalizacji. Ulice są wąskie, brukowane kocimi łbami, cuchnące. Ponieważ Brazylijczycy wychodzą niewiele, chyba że dopiero wieczorem, za dnia widzi się przede wszystkim czarnych niewolników. Stanowią oni zresztą znaczną część ludności; handlarze niewolników przywożą ich rokrocznie z Afryki dwadzieścia do czterdziestu tysięcy.² Chodzą boso, bo butów nosić im nie wolno, za całe odzienie mają płócienne spodnie i, ale to rzadziej, bluzę włożoną na gołe ciało. Wśród krzyków i kłótni przeciskają się między towarami, beczkami, które zalegają ulice, zgięci pod ciężarem lub też ciągną dwukołowe wózki, zwane „cabrouets”, których szerokie, pełne koła, „podobne do okrągłego stołu z otworami”³, skrzypią straszliwie.

¹ Max Radiguet, „Souvenirs de l'Amérique espagnole” (Michel Lévy Frères, Paryż 1856).

² Niewolnictwo zostało definitywnie zniesione w Brazylii dopiero w 1890.

³ Max Radiguet.

Edward czuje się jednocześnie urzeczony i zaszokowany tym wszystkim, co widzi w tym mieście „dostyć brzydkim”. Niewolnictwo go oburza. Milicja brazylijska wydaje mu się „bardzo komiczna”. Pałac cesarski to w jego oczach „istna chałupina”. Kościoły wreszcie rażą go nadmiarem złoceń. „Dla Europejczyka o pewnym zacięciu artystycznym”, powiada jednak, miasto to ma „szczególne piętno”. Istotnie, malowniczości mu nie brak, budzi zaciekawienie mieszaniną ludzką, widokiem lektyk i omnibusów ciągnionych przez muły, obyczajami mieszkańców, owych Brazylijek „uczesanych z chińska”, o oczach i włosach „cudownie czarnych”, niemal

wszystkich bardzo ładnych, które – wydane za mąż w czternastym roku życia albo i wcześniej – nie pokażą się nigdy same na ulicy; za dnia cofają się od okna, gdy spostrzegą, że ktoś je obserwuje, ale po godzinie piątej rozsiadają się tam i pozwalają oglądać się do woli.

Istnieje jednak w tym mieście – czy Edward uświadamia to sobie? – jeszcze coś innego „dla Europejczyka o pewnym zacięciu artystycznym”: światło, światło oślepiające, w którym każdy kształt nabiera innej zupełnie ostrości niż pod niebem Paryża, bez tego rozmazania tonów, tych przejść łagodnych, niewyczuwalnych, tego miękkiego stopniowania, w którym rozplywa się linia. Oczy Edwarda napełniają się tymi kolorami, które mocno odcinają się od siebie, tymi cieniami wyraźnymi, brutalnymi, tymi „walorami” położonymi tak, że żadnego tam nie ma miejsca na półtony.

Ach, jakże gra to światło na czarnych ciałach! To one są „kolorrem” miasta, jego dziwnym urokiem. Edwardowi czarne kobiety wydają się „na ogół brzydkie”, nie może jednak oderwać od nich myśli – ani wzroku. Niektóre są nawet „dosyć ładne”, godzi się przyznać. Umieją zresztą „w sposób bardzo kunsztowny układać swoje kędzierzawe włosy”; czasem owijają je turbanem. Ładne? Brzydkie? Niepokoją zmysły młodzieńca, są odpychające i urzekają – poruszają w nim jakieś najgłębsze, ciemne pokłady. Kiedy idą, kołyszac się w biodrach, ich spódnice ozdobione „monstrualnymi falbanami” falują, a zawiązany pod szyją fular unosi się i opada na nagim ciele. Światło lśni na tych hebanowych piersiach, na obwisłych i płaskich piersiach starych Murzynek, i nabrzmiatych, wydanych oczom piersiach czarnych Wener.

*

Zaraz po wyładowaniu zapas serów holenderskich został sprzedany. Mieszkańcy Rio, a przede wszystkim niewolnicy, tak się nimi raczyli, że zjadali nawet skórkę.

W kilka dni później po mieście rozchodzi się niepokojąca wieść o wielu przypadkach choleryny. Władze publikują oświadczenie, które ma uspokoić ludność: chodzi tu jedynie, zapewniają, o zatrucia spowodowane zjedzeniem nadmiernej ilości niedojrzałych owoców. Edward domyśla się jednak prawdy; kapitan Besson także: farba, której sery zawdzięczały tak apetyczny wygląd, była z domieszką ołowiu. Ale cicho, ani słowa! „W handlu dyskrecja jest gwarancją powodzenia. Nie puściłem pary z ust i dobrze zrobiłem – miał opowiadać później Manet – bo od tej chwili kapitan okazywał mi szczególne względy. Nie miał już żadnych wątpliwości, czy mam talent. Był tego pewny.”

Tak pewny, że po daremnych poszukiwaniach w Rio jakiegoś nauczyciela rysunków dla swoich uczniów powierza tę funkcję Edwardowi.

Mimo roli, która bardzo mu odpowiada, Edwarda irytuje zamknięcie, w jakim są trzymani. Przez dwa miesiące postoju w Rio uczniom wolno będzie opuszczać statek tylko we czwartki i w niedziele. Widzieć ład przed sobą, żali się Edward, i nie móc na niego zejść! Czasem, przez cztery lub pięć dni bez przerwy pada deszcz, „a cóż może być nudniejszego jak deszcz na statku?”

W pierwszy wolny czwartek uczniowie urządzają wycieczkę po okolicy, w następną zaś niedzielę znów są w Rio. Jest osiemnasty lutego, niedziela, która otwiera trzy dni karnawału, *intrudes*. Całe Rio się bawi.

*

Niezwykłe widowisko. Młodzi uczniowie z „Le-Havre-et-Guadeloupe” nie wierzą własnym oczom. Kto by przypuścił, że te

Brazylijki, które tydzień temu nawet oka nie pozwalały do siebie puścić, potrafią bawić się tak swobodnie?

Trzymane przez cały rok w surowym rygorze, niemal jak pustelnice, a w każdym razie pod bardzo ścisłym nadzorem, tym gorliwiej korzystają z chwilowego wyzwolenia, jakie przynoszą im te trzy dni świąt. W białych sukniach, z ognistym kwiatem u dekoltu, już od godziny trzeciej stają tej niedzieli w oknie albo na *varandas*, to znaczy w drzwiach, i rzucają w mężczyzn, którzy im się podobają – czarni, rzecz jasna, nie biorą udziału w tych uciechach – woskowe kulki rozmaitego koloru, *limoes de cher*, które pękają sięgając celu, a napełnione są pachnącą wodą. Jest to więcej niż wybór, zaproszenie: każdy mężczyzna tak trafiony ma prawo pocałować w usta kobietę, która weń trafiła. Kobiety również obrzucane są *limoes de cher*, mężczyźni starają się bowiem oczywiście zwrócić ich uwagę i stać się ich wybranymi ofiarami.

Aż do szóstej wieczorem, kiedy kończy się ta zabawa¹ – Edward i jego koledzy używają, co się zowie. „Miałem pełno cytryn w kieszeniach i odrzucałem je, jak mogłem” – napisze Edward do matki nie rozwodząc się zbyt szczegółowo nad tym świętem.

¹ Zwyczaj ten zarzucony zostanie w 1854 ustępując miejsca kawalkadom i pochodom. Początkiem swym sięgał czasów bardzo dawnych. Niektórzy badacze folkloru wywodzą go z mitologii.

Zwinny w ruchach, o rysach delikatnych i młeczej cerze, której naturalna bladeść ogorzała w ciągu tych ośmiu tygodni na morzu, o żywym spojrzeniu i ładnie wykrojonych ustach, uśmiechniętych drwiąco, Edward z pewnością może się podobać. Nie ma wątpliwości, że znęcone jego miękkimi blond włosami i błękitem oczu *señoras* często obierały go za cel swoich cytrynek. I nie ma też wątpliwości, że on sam skwapliwie i z wypiekami na policzkach korzystał z okazji,

by wycisnąć pocałunek na ustach roześmianych Brazylijek.

Ale cóż to? W liście do kuzyna, Juliusza de Jouy, użyje wkrótce, mówiąc o tych samych Brazylijkach, słów gorzkich i jakby nasiąkłych urazą w swej nieświadomej amoralności. „Nie zasługują – powie – na rozpowszechnioną we Francji opinię, która pomawia je o lekkość obyczajów; nie ma większych skromniś i większych gęsi, jak Brazylijki.”

Rzecz w tym, że owe rozpustne obyczaje karnawału w Rio są tylko pozorem. To tylko zwodzenie, wyzywająca gra, w której te kobiety udają przez trzy dni, że uwolniły się od kurateli narzuconej im przez obyczaje ich czasów i miejsca, mimiczne scenki swobody, mające dać jej złudzenie samym wykonawczyniom. Lecz jakiegokolwiek zakusy młodych marynarzy, by zyskać coś więcej, spotykają się z niezawodną odprawą. Stąd złość. Stąd złość Edwarda. Czują się oszukani.

Z warem we krwi, napełniając ulice wrzawą podniesionych głosów, wałęsają się po mieście. W pewnej chwili zjawiają się wieczorem na balu maskowym „wzorowanym – powiada Edward – na balach w Operze”; jest tu także trochę czarnych kobiet, w przebraniu i długich rękawiczkach, ale samo kołysanie się w biodrach wystarczy, by je rozpoznać. Młodzi marynarze nie będą tu długo. Na peryferiach miasta z trzaskiem buchają w jasną noc płomienie zabawy. Wykluczeni z karnawału białych, czarni tańczą ze sobą w rytm muzyki barbarzyńskiej, nieustępliwej, głucho punktowanej głosem bębnów. Petardy eksplodują w żarze, tryskając w niebo tysiącem gwiazd. I nagle Edward i kilku jego kolegów jest tam, pośród tych czarnych ciał rozpasanych we frenetycznym wirze, ciał, którym w mroku akompaniuje regularne klaskanie wielu dłoni.

Wizja z innego świata. O tysiące kilometrów stąd zegar Bernadotte'a

odlicza sekundy w cichym mieszkaniu przy ulicy des Petits-Augustins. Nierzeczywista jest ta noc, której nie ma podobnych? Edward ulega jej pod naporem tej muzyki, która przenika go i rozpłomienia. Tancerze i tancerki ocierają się o niego zadyszani, z wykrzywionymi twarzami. Zapach ich czarnych ciał dociera do jego nozdrzy zmieszany z zapachem kwitnących granatów. Ciała drżą, prężą się, wymykają. Na lśniących od potu nagich piersiach czarnych kobiet płomień ognisk rozpalają błyski...

...Niedługo, kiedy gwiazdy południowego nieba zgasną, Edward, znużony znużeniem dotąd mu nie znanym, dowie się, że pierwszą twarzą, która miała być dla niego wcieleniem miłości, jest podobna nocy twarz jakiejś niewolnicy z Rio.

*

Kapitan Besso« nie pogratulował prawdopodobnie Edwardowi i jego towarzyszom tej niedzielnej eskapady. Udzielając im surowych napomnień, musiał zapewne przedstawiać im niebezpieczeństwo, na jakie narażają się zadając się z czarnymi kobietami w Rio, z których wiele ma syfilis. Czy nie wiedzą, jak groźne są skutki zarażenia, jedna chwila namiętności może potem zepsuć całe życie, przynieść w wiele, wiele lat później straszliwą karę: ogólny paraliż, ataksję...

Karnawał w Rio trwa. Ale uczniowie nie zobaczą go więcej. Kapitan Besson nie chce pozbawiać ich swobody, od tej chwili jednak odbywać będą wycieczki po okolicy. Łodzie zawiozą ich na drugą stronę zatoki, na brzeg przeciwległy do miasta.

Jak gdyby chciał zachować wspomnienie o tej karnawałowej niedzieli, Edward robi tuszem portret jednego z kolegów, Pontillona, w przebraniu pierrota, który gestykuluje tak, jakby podpił sobie

niezgorzej. Rysunek zrobiony jest bardzo żywo, z werwą.¹

¹ Wyjąwszy parę rysunków, które figurują zazwyczaj w katalogach, *Pijany pierrot* jest chronologicznie pierwszym dziełem Maneta.

W tłusty wtorek, ostatni dzień *intrudes*, uczniowie, zamiast do Rio, udają się więc na wycieczkę. Co do Edwarda, wolno mu jest wrócić tam w piątek. Z trzema kolegami i trzema Brazylijczykami spędza w okolicach Rio cały koniec tygodnia, aż do niedzieli wieczorem. Zwiedzają wyspę Paqueta i zapuszczają się aż do dziewiczego lasu na zboczach Tijuca.

Ta przyroda zadziwiająco dzika robi na Edwardzie duże wrażenie. Kolibry fruwać z kwiatu na kwiat. Z drzew oplecionych przez liany zwieszają się orchidee. Pośród traw równie lśniących jak drogie kamienie przesuwają się wolno skarabeusze. Ale niech Edward ma się na baczności! Ta przyroda tak uwodzicielska jest jak czarne kobiety w Rio, które sączą truciznę do rozkoszy, jaką dają. Wszędzie w tym Edenie, ukryte w zieleni i gęstwie, są węże. Budzą tutaj wielki postrach. Postrach zbawienny. Przyczynia się w dużej mierze do zmniejszenia ilości wypadków, nieraz śmiertelnych, których przyczyną są żmije, węże koralowe i grzechotniki. Edwarda uprzedzono o niebezpieczeństwie. Czy był nieostrożny? W każdym razie w niedzielę, kiedy dobiegały już końca te trzy dni nieustającego zachwyty, jakiś gad ugryzł go w lewą stopę.

W największym pośpiechu odwożą Edwarda, cierpiącego okrutnie i z nogą „potwornie” spuchniętą, na pokład „Le-Havre-et-Guadeloupe”. Przez dwa tygodnie nie opuszcza statku.

*

Pada.

Edward, na ozdrowieniu, spogląda skwaszony na zatokę zasnutą

długotrwałym, ponurym deszczem podzwrotnikowym. Jego doświadczenia brazylijskie nie wprawiły go w dobry nastrój. „Nasz karnawał nie był zbyt wesoły – napisał niedawno do brata. – Nie jestem wcale zachwycony moim pobytem w przystani – powiedział jeszcze; i dodał, robiąc może aluzję do kapitańskiego łajania: – Dostyc miałem wymyślań i dokuczania. Toteż nieraz chętnie byłbym zalał robaka.”

Bardziej jednak, niż zalewać robaka, ma przede wszystkim ochotę wrócić do Francji. Ach, Paryż! Domy, ulice, niebo francuskie! Kiedy znów je zobaczy – „Le-Havre-et-Guadeloupe” ma podnieść kotwicę dopiero za miesiąc – we Francji będzie lato, a wraz z nim pora egzaminów konkursowych do Szkoły Morskiej.

Edward wzdycha. Spogląda melancholijnie na zatokę, na góry, na Głowę Cukru, łańcuch Orgaos, Palec Boży, na niebieskawe oddalę szszarzałe teraz od deszczu i zupełnie podobne do tych, jakie oglądał niegdyś w Luwrze z wujem Fournier na obrazach Leonarda da Vinci¹. Szkoła Morska! Marynarka! Co mu dała ta jego egzotyczna eskapada poza bolesnymi śladami na skórze i upokorzeniami, i tą trwogą, która gnębi go czasem na myśl o tamtej niedzielnej nocy? A może koniec końców stworzony jest do równie siedzącego trybu życia jak ojciec? W liście do Eugeniusza uprzedza prędko swoich: „Nie przypuszczam, żebym dostał się w tym roku do szkoły, na statku ma człowiek jeszcze mniej spokoju niż na ziemi...”

¹ Uwaga Louis Piérarda.

III. ZUZANNA

Uczucie, namiętność, ogień, tego trzeba!

To jest wszystko... A szaleństwo?

I jego potrzeba troszeczkę..

Goethe, *Faust*.

Kiedy Edward rozpakował rzeczy po powrocie z Rio – „Le-Havre-et-Guadeloupe” wrócił do Francji 13 czerwca – pan Manet z ciekawością obejrzał laski, które syn ściał dla niego w dziewiczym lesie brazylijskim; ale było coś, co zainteresowało go o wiele bardziej: ilość rysunków przywiezionych przez Edwarda.

Tylko ślepy mógłby nie spostrzec, iż bardziej niż fakt odbycia dalekiej podróży cieszy młodego człowieka fakt, że znalazł się z powrotem przy ulicy des Augustins. Żadnych zwierzeń ze strony Edwarda, żadnej radości, raczej pewien smutek. Opowiada o swojej podróży, ale bez zapału. Przyszły żeglarz? Pan Manet obserwuje syna spod oka sceptycznie i z lekkim niepokojem.

Matka jest wzruszona i w nieokreślony sposób zaalarmowana widokiem syna, który tak zmienił się przez te pół roku. Idąc kotysze się jak marynarz. Zeszczupłał. Z tego siedemnastolatka robi się mężczyzna.

Egzaminy konkursowe do Szkoły Morskiej zaczynają się 5 lipca. Pan Manet zgłosił syna w odpowiednim czasie. Edward nie staje jednak do egzaminu.¹ Ma przecież jeszcze rok czasu, zanim przekroczy granicę wieku... Tak, a poza tym, szczerze mówiąc... Półśłówkami daje do zrozumienia, że marynarka przestała go zachwycać. Tłuc się po świecie, między niebem a wodą, nie, naprawdę nie uśmiecha mu się to wcale. W miarę rozmowy nabiera odwagi, wypowiada się jaśniej. Wydawało mu się przedtem, że ten zawód będzie mu

odpowiadał; bez żadnych ubocznych myśli zamierzał go obrać, ale za mało go znał i nie znał też dostatecznie samego siebie. W ciągu długich dni podróży miał czas się zastanowić.

¹ „Stan nominalny kandydatów... Rok 1849” (Archiwa Biura Hist. Ministerstwa Marynarki).

Miał czas się zastanowić i... Niechaj ojciec nie ma mu tego za złe! Żaden zawód, nigdy, nie będzie go pasjonował poza jednym: zawodem malarza. Kiedy dwa lata temu wyraził chęć zostania malarzem, był jeszcze bardzo młody i bez żadnego doświadczenia. Mogło to wyglądać na kaprys dziecinny. Otóż nie, to nie był kaprys. Och, żałuje głęboko (w jego pamięci ożywa w tej chwili może piekące wspomnienie czarnych tancerek z Rio), że zbuntował się wtedy, nie przedstawił spokojnie swoich pragnień, nie przytoczył żadnych argumentów. Ale czy to było możliwe? Wówczas odczuwał w sobie tylko potrzebę... Teraz już wie, że zadowolenia z życia oczekiwać może tylko w tej mierze, w jakiej zaspokoi tę potrzebę.

Pan Manet słucha, co mówi syn. On także miał czas się zastanowić. W gruncie rzeczy nie ma żadnej nadziei, by Edward zdał kiedyś jakiś egzamin. Nie ma w nim żadnego zainteresowania nauką. Ani nawet książką. Pan Manet kręci głową. Ostatecznie, jeżeli Edward rzeczywiście uważa, że dojdzie do czegoś jako malarz...

Pan Manet zdążył zasięgnąć informacji. Zwrócił się o nie do swego przyjaciela Karola Blanc, owego republikanina, którego rewolucja 1848 wyniosła na naczelne stanowisko w Ministerstwie Sztuk Pięknych. Karol Blanc wyłożył mu, iż wbrew temu, co na wzór *Scen z życia cyganerii* Henri Murgera skłonni są wyobrażać sobie ojcowie rodzin, zawód artysty, o ile ktoś podchodzi do niego w sposób stateczny, jest zawodem poważnym. Jest to zawód trudny, pełen ryzyka, ale daje pracownikom sumiennym korzyści i zaszczyty stosowne do ich zasług. Jest on dzisiaj objęty regulaminem niemal równie

ścisłym jak sądownictwo czy armia. Ze szczebla na szczebel malarze wznoszą się jedni wyżej, drudzy niżej, jedni szybciej, drudzy wolniej w hierarchii artystycznej. Rekompensaty przyznawane im na Salonach – zaszczytne wzmianki, medale trzeciej, drugiej i pierwszej klasy – są świadectwem ich „awansowania” na tej drodze, która najbardziej cenionych prowadzi do Instytutu.

Czy takie są właśnie zamierzenia Edwarda? Czy obierając ten kierunek czyni to z myślą, by zostać kiedyś malarzem poważanym, takim, którego zaszczyca zamówieniami państwo i bogaci nabywcy? Żeby nie było żadnych niedomówień w tym względzie! Nie po to chce zostać malarzem, by mieć pretekst do nieróbstwa, jak tyłu pacykarzy, co klepią biedę, rozprawiają po kawiarniach, biją pięścią w stół wyklinając „mieszczuchów” w imię sztuki, a koniec końców są tylko bandą hultajów?

Edward zapewnia, że jego intencje odpowiadają życzeniom ojca. Przyjemność, jaką mu daje wyrażenie rysunkiem tego, co widzi, stanowi najlepszą gwarancję. Nie chce przesądzać o przyszłości, zbyt wysoko oceniać własnych uzdolnień, ale ojciec może być pewien, że zrobi wszystko, by, po pierwsze, nabyć potrzebnych umiejętności, a następnie, by próbować szczęścia na Salonach. „A więc dobrze! – przystaje pan Manet. – Zgodnie z twoim upodobaniem, studiuj sztukę.”

Pan Manet proponuje synowi, że postara się dla niego u Karola Blanc i u Mériméego, którego zna również – autor *Carmen* jest inspektorem zabytków historycznych – o rekomendację do Szkoły Sztuk Pięknych. Szkoła ta, mieszcząca się o parę kroków od domu państwa Manet, na tej samej ulicy des Petits-Augustins, jest *par excellence* wielką pepinię artystyczną; wykładają w niej członkowie Instytutu. Ale Edward nie pragnie się do niej dostać.

Pan Manet jest zdziwiony. Komuż więc chce powierzyć troskę

o to, by go ukształtował? Szkoła Sztuk Pięknych jest przecież pierwszym szczeblem do dalszej kariery. Tak, ale w tej chwili jeden malarz skupia na sobie spojrzenia większej części młodzieży: Tomasz Couture, który na Salonie w 1847 odniósł triumfalny sukces wystawiając obszerną kompozycję *Rzymianie doby upadku*. Płótno to – porównują je z *Godami w Kanie Galilejskiej* Veronesa, a czasem nawet stawiają wyżej od tego obrazu, którego miejsce, niemal symbolicznie, zajmowało w Luwrze w czasie Salonu w 1847 – przyniosło (trzydziestojednoletniemu podówczas!) Couture'owi, wraz z poklaskiem krytyków i tłumu, złoty medal pierwszej klasy; zakupione za dwanaście tysięcy franków przez państwo, zawisło w roku następnym w Pałacu Luksemburskim. Po tym sukcesie, który postawił go z punktu w rzędzie największych mistrzów epoki, Couture otworzył pracownię, do której spieszą tłumnie uczniowie francuscy i zagraniczni. Ameryka, która klnie się tylko na niego, i Szkoła Sztuk Pięknych w Monachium przysyłają mu swoich najlepszych.

Tomasz Couture nie został jeszcze wybrany do Instytutu. Trochę to nie po myśli pana Manet. Kłopotczy się również, ponieważ Couture uchodzi za artystę bardzo śmiałego, rewolucyjnego niemal. Pan Manet waha się; dyskutuje nad wyborem dokonany przez syna. W końcu jednak przychyliła się do jego pragnień. Ostatecznie, nikt nie może kwestionować wartości Tomasza Couture, malarza wybitnego, o ustalonej opinii, którego najmniejszy szkic zbieracze wydzierają sobie nawzajem.

W styczniu 1850 Edward zapisuje się do jego pracowni.

„...Nico później baron Gros powiedział do mnie: «Jeżeli będzie pan malował tak dalej, zostanie pan francuskim Tycjanem.»”

Niski, pulchny, krótkonogi, o tłustej twarzy, gęstych brwiach i obfitym wąsie, Tomasz Couture peroruje na środku pracowni, odrzucając do tyłu bujne włosy.

Z równym nabożeństwem co inni uczniowie Edward Manet wpatruje się w to bożyszcze sztuki, w tego syna ubogiego szewca z Senlis, który sam oświadcza, że nic nie wie, niczego nie zna, nie ma żadnego wykształcenia, a którego obrazy wydają się niedościgłym wzorem.

Dwa razy w tygodniu Couture przychodzi z ulicy de la Tour-des-Dames, gdzie mieszka, do parterowego lokalu na rogu ulicy Laval¹ i ulicy Pigalle, gdzie każdego ranka jego uczniowie – od dwudziestu pięciu do trzydziestu młodych ludzi – zbierają się, by pracować z żywego modelu. Szybko, z roztargnieniem rzucając szorstkie uwagi poprawia ich szkice; potem każe im przerwać pracę, skręca papierosa i zaczyna mówić.

¹ Obecnie ulica Victor-Masse.

Mówić o jedynej rzeczy, która go na tym świecie interesuje: o sobie, o swoim talencie – „Miłość własna każe mi uważać siebie za jedynego naprawdę poważnego malarza naszych czasów” – o swoich sukcesach, o nauce u barona Gros, o portretach, które zamówili u niego, Couture'a, baronowa d'Astier de la Vigerie, markiz i markiza de Lezay-Marnesia, księżna Soltykow, lub o swym skromnym pochodzeniu i braku wykształcenia, czym chełpi się niemniej niż swoją renomą.

„Miałem dziesięć lat i ledwo umiałem czytać, ale miałem piękne pismo. Pismo było dla mnie rysunkiem. Słowa nie miały żadnego znaczenia; był to po prostu haft mniej lub bardziej obwiedziony; zapominałem często liter. Moje ćwiczenia robiły się przez to nieczytelne. Jeszcze dziś pamiętam żal, kiedy braciszek ze szkoły klasztornej karcił mnie i dodawał opuszczone litery. Miałem to nieszczęście,

że otrzymałem nagrodę za pisanie, na co oświadczone mi (słyszę jak dziś): «To takie osłę boże, co samo napisze, ale przeczytać nie może.»»

Słowa malarza przyjmowane są w ciszy pełnej niezmiernego szacunku. Uczniowie stanowią jego dwór. Wszyscy go podziwiają. Sukces, nagły i olśniewający, upoił twórcę *Rzymian doby upadku*, ale upaja także i tych młodzików. Couture to wrodzony dar malowania, śmiałość, sława i fortuna w młodym wieku. Wszystko, co chcieliby osiąść.

Od chwili kiedy przekroczył próg atelier, Edward Manet gratuluje sobie, że udało mu się dostać do terminu u tego człowieka, który jest wcieleniem malarstwa. Couture, zajadły w robocie – nad swymi *Rzymianami* spędził trzy lata i ma zwyczaj mówić: „Nie dwadzieścia, ale sto razy biorę to samo płótno na warsztat” – zna wszystkie tajniki sztuki. „Nie mam pretensji do fabrykowania geniuszy – oświadcza wyniośle – ale twierdzą, że potrafię wykształcić malarzy znających swój zawód.” Rzemieślnik obznajomiony doskonale z techniką malowania korzysta z możliwości, jakie mu to daje, ze swobodą, która tłumaczy jego opinię śmiałka. Przez krótki czas, po samobójstwie barona Gros w 1835, był uczniem Pawła Delaroche, mistrza stylu oficjalnego – „stylu trubadurowego”, mówi Couture drwiąco – ale zerwał z nim brutalnie. Głosi surową oszczędność szczegółów, niewymuszoność linii, operowanie dużymi płaszczyznami, prostotę tonów, używanie kolorów czystych, kładzenie farby ręką „szczodra a delikatna, o b w o d z e n i e, czernie przezroczyste”¹. Kiedy trzyma pędzel w dłoni, ten pyszałek jest samą pokorą! Głosi również skromność wobec dzieła Stwórcy i powtarza niezmordowanie, że wielkimi imperatywami sztuki są: uparta praca – „znój i utrudzone «uff» świętego Józefa” – i szczerłość: „Szukajcie, błądzcie, ale przede wszystkim nauczcie się być szczerzy.”

¹ Jacques-Emile Blanche.

Manet przesiąka tymi wskazaniem, a sprawdzianem ich słuszności jest dla niego Luwr. Nie oszukał ojca: od czasu kiedy wolno mu zajmować się wyłącznie rysowaniem i malowaniem, pracuje bez wytchnienia, nie poprzestaje na uczęszczaniu regularnie co rano do pracowni Couture'a. Popołudniami chodzi jeszcze do wolnej akademii – model, ale żadnej korekty – którą ojciec Suisse założył w wiekowym domu na wyspie de la Cité, przy nabrzeżu des Orfèvres, a która ma tę dobrą stronę, że jest otwarta od szóstej rano do szóstej wieczorem. Wszędzie, zawsze rysuje. W niedzielę zdarza mu się zapuszczać aż do lasów koło Fontainebleau, by tam obserwować malarzy z Mariette i z Barbizon przy sztalugach.

„Płodny dla Maneta był ten pierwszy kwartał 1850 roku. Stanowił coś więcej niż wtajemniczenie w sztukę malarską. Manet uświadamia sobie, do czego dąży. Malarstwo jest naprawdą jego żywiołem. Porusza się w nim z łatwością, jakiej nie widzimy u żadnego z jego kolegów. Odbija od nich nie tylko elegancją, kontrastującą z niedbalstwem i ekscentrycznym strojem większości uczniów Couture'a i innych pracowni, odbija od nich również swoją aktywnością i nieugiętością przekonań artystycznych. Zgodny pod każdym innym względem i niewiele przywiązujący do czegokolwiek wagi, nie ustąpi ani na krok, gdy tylko chodzi o malarstwo.” Daremnie byłoby przeciwstawiać mu własne zdanie; na tym punkcie nie znosi sprzeciwu. Jego przekonania są „ostateczne, nieodwołalne”¹. Dochodzi do nich szybko.

¹ Antonin Proust.

Częste i gorące dyskusje toczą się w pracowni i poza pracownią, w kawiarniach, gdzie uczniowie Couture'a przeciwstawiają się uczniom Franciszka Picot, chwały Instytutu, którego pracownia na

równi z pracownią Couture'a cieszy się wówczas w Paryżu największym powodzeniem. Ale Manet, choć nie szczędzi ironicznych prztyczków uczniom imię Picot, zaczyna już nie zgadzać się również z Couture'iem. Nie znaczy to, by Couture stracił w jego oczach swój prestiż. Ale ten prestiż przestał olśniewać. Minęło zaledwie pół roku, a Manet nie waha się już krytykować „pryncypała”.

Manet nie chce malować dlatego, że ma „coś do powiedzenia”, że ambicją jego jest ilustrować olbrzymimi płótnami jakieś epizody ze starożytności czy z mitologii. Chce malować, ponieważ kolory, kształty sprawiają mu niewymowną rozkosz. Ta rozkosz czysto wzrokowa, która rozstrzygnęła o jego powołaniu, rozstrzyga o jego reakcjach. Manet kieruje się nie myślą, lecz przede wszystkim instynktem, nie rozumuje, a jeśli już, to nie idzie w swych refleksjach zbyt daleko. Czy mógłby? Jego umysłowość jest bardziej żywa niż głęboka. Żyje tylko okiem. Niestety urodził się w czasach, kiedy oficjalne malarstwo zakrzepło w jałowym dogmatyzmie, w służalczym szacunku dla form, które uznano za doskonałe i które stanowią ideał piękna. Sztuka przestała być twórcza, jest naśladownictwem; ściśle podporządkowana pewnym kanonom, jest już tylko bezdusznym formalizmem wykluczającym autentyczność wizji. Trzeba malować nie to, co się widzi, ale to, co przyjęte jest widzieć. Wyjąwszy kilku malarzy usuwanych w cień lub zwalczanych, z których najznamienszym jest Delacroix – „jest w nim – powiada Couture – coś z tytana i coś z małpy” – prawda natury i wewnętrzna prawda artysty przestały być udziałem malarstwa. Zuchwalstwa autora *Rzymian* dotyczą jedynie pewnych konwencji w technice malowania. Nie odnoszą się w żadnym wypadku do spraw zasadniczych. I Couture także, jak inni, maluje podług bezosobowego ideału, który jest prawem epoki. Dlaczego woli modele chude od modeli grubych? „Bo w

pierwszym przypadku można przestudiować budowę i dodać wszystko, co się chce, a tymczasem w drugim – ciało skrywa wszystko i nie wiadomo, ile trzeba o d j ą ć.”

Manet waha się, rozdarty między bezwzględne nakazy Couture'a a wymagania własnego oka. „Szlachetne tematy” działają mu na nerwy. Życie woła go – to, które przelewa się przez ulice, objawia w ruchach i pozach nie komponowanych. Zamykać się jak malarze historyczni „wśród modeli, kostiumów, manekinów i akcesoriów”, gdy tymczasem jest „tyle rzeczy żywych do malowania” – wydaje mu się po prostu błżeństwem. Rzymianie? Pfi! Z drugiej zaś strony, pobyt w Brazylii zaszczerpił w nim upodobanie do tonów śmiałych. Nazywa „cackaniem się” i „pichceniem” nadmiar półtonów, stanowiących przejście od cienia do światła, nie pojmuje jednak lub też nie pojmuje dość jasno, że bezosobowe widzenie nie pozwala na szczerść środków wyrazu i w sposób nieunikniony prowadzi do malarstwa „wylizanego”.

Impulsywny i kpiący Manet wcale nie stara się ukrywać, co myśli. W miarę jak upływa tydzień za tygodniem, coraz otwarciej staje okoniem., Opowiada – lubi czasem poszarżować – że kiedy przyszedł do pracowni po raz pierwszy i dano mu do kopiowania jakiś odlew, obracał go na wszystkie strony: „Do góry nogami wydawał mi się bardziej interesujący.” Koledzy śmieją się. Lubią żarciki tego wesołego i dowcipnego chłopca, który mimo swych egzotycznych przygód, skłonności do szyderstwa i sarkastycznego persyflażu ma w sobie jakąś naiwną świeżość. Jest bardzo dziecinny, „wszystko go dziwi i wszystko bawi”¹. Nie znaczy to jednak, że humor i łatwość współżycia dopisują mu zawsze. Ma wyraźne przeskoki nastroju. Ale wybaczą mu to. Nikt nie może odmówić mu uroku i wielu jest pod jego wpływem. Zwłaszcza, że na dodatek ma gest i daje się „naciągać”.

¹ Antonin Proust.

*

Włosy blond, mleczna cera, pełne policzki, oczy jak z porcelany, zdrowe i jędrne ciało Flamandki, małe, zwinne ręce, przebiegające po klawiaturze: Zuzanna Leenhoff ma dwadzieścia lat.

Córka organisty z Zalt-Bommel, miasteczka położonego na drodze z Bois-le-Duc do Utrechtu, Holenderka ta, wyśmienita pianistka, utrzymuje się dając lekcje muzyki.

W oznaczone dni przychodzi na ulicę des Petits-Augustins i uczy gry na fortepianie Maneta i jego brata Eugeniusza.

Z chełpliwym bezwstydem młodości uczniowie, u Couture'a, opowiadają przy każdej okazji o swoich przygodach miłosnych. Manet trzyma język za zębami. Nie pisał ani słówkiem o swojej miłości z Zuzanną.

Miłość ukradkowa.

Między jednym a drugim seansem w pracowni Manet – pozwolenie, by wyjść wieczorem, mógłby dostać od ojca tylko wyjątkowo – odwiedza Zuzannę w jej mieszkaniu przy ulicy de la Fontaine-au-Roi, w dzielnicy la Courtille.

*

Pewnego wrześnieowego dnia Manet spotyka przypadkiem Antonina Prousta, którego od dawna stracił z oczu.

Antonin Proust, któremu przyszła chęć – zwykły kaprys – studiować malarstwo jako amator (zamożny z domu, nie musi troszczyć się o wybór zawodu), poczynił właśnie pewne kroki, by dostać się jako uczeń do malarza Ary Scheffera. Manet wzruszony, że odnalazł przyjaciela, odwodzi go od tego zamysłu i prowadzi ze sobą do Couture'a.

Obaj młodzi ludzie szybko wracają do dawnych przyzwyczajień. Znow są nierozłączni.

Proust zauważa z przyjemnością, jak bardzo Manet – ma dziewiętnaście lat – zrobił się przystojny. Krótka blond broda łągodzi teraz jego rysy, twarz rozświetlają oczy małe i bardzo ruchliwe. Czoło ma „już odkryte”, ale jedwabiste, dość długie włosy układają się nad nim naturalnie. Na darmo Manet przesadnie kołysze się w biodrach, idąc, i zaciąga z przedmiejska, „nie udaje mu się być wulgarnym”. Zniknęła morska ogorzałość. Cerę znow ma „białą i matową”. Naprawdę, czarujący chłopiec! Żadnej miłości? Zażyłość między Manetem i Proustem nigdy jeszcze nie była tak głęboka. Ale podobnie jak innym kolegom i Proustowi również Manet nie zwierza się na temat ładniutkiej Zuzanny.

Jak niegdyś z wujem Fournier, Manet i Proust zwiedzają muzea. W Luwrze – jaka szkoda! – nie ma już „muzeum hiszpańskiego”; Ludwik Filip, bardzo zręczny w kierowaniu swymi interesami, zabezpieczył je przezornie jako dobro osobiste, którego zwrotu zażądał po abdykacji, i teraz właśnie dobiega końca restytucja poszczególnych obrazów jego rodzinie.¹ Mogą jednak pójść jeszcze do galerii marszałka Soult.² Choć nie tak bogato reprezentowane w Paryżu jak niegdyś, malarstwo hiszpańskie nadal urzeka Maneta. Półwysep iberyjski żyje w jego myśli. Obrazem, który na Salonie 1851 budzi największy jego entuzjazm, jest „kartka hiszpańska” Alfreda Dehodencq: *Walka byków*³.

¹ „Muzeum hiszpańskie” rozproszone zostało w Londynie w 1853.

² Ona również miała wkrótce zniknąć (1852).

³ Znajduje się obecnie w muzeum w Pau.

Jednak Couture zaszczeplił w Manecie inne jeszcze gusta. Zaraził go swym podziwem dla mistrzów włoskich. Manet zachwyca się

prymitywami, Tintorettem, Tycjanem, którego „nasycone światłem cienie” przypominają mu prawdopodobnie Brazylię.

Każde płótno jest dla niego poszukiwaniem. Usiłuje – z trudem – pogodzić to, co objawiają mu obrazy w muzeach, z tym, czego uczy go Couture i o czym dowiaduje się od własnych oczu. Niecierpliwi się, uważa za głupotę małe dyskusje pracowniane, dysputy między uczniami Couture'a i uczniami Picota. „Jaki to wszystko ma związek z naturą?! – rzuca w pasji. – O co idzie? Picot jest członkiem Instytutu, Couture nie. Ale mógłby być. To zależy od pół tuzina gości, którym składa się mniej lub więcej wizyt. Ale co nas to może obchodzić?” Dochodzi do tego, że kwestionuje celowość nauczania artystycznego w tej postaci, w jakiej jest ono wówczas wszędzie uprawiane. „Nie wiem – powiada klnąc – po co ja tu jestem! Wszystko, co mamy przed oczami, jest śmieszne. Światło jest nieprawdziwe, cienie są nieprawdziwe. Kiedy przychodzę do pracowni, wydaje mi się, że wchodzę do grobu. Rozumiem, że nie można kazać rozbierać się modelowi na ulicy, ale istnieją pola i, przynajmniej latem, można by studiować akt na wolnym powietrzu, jako że akt jest podobno pierwszym i ostatnim słowem sztuki.”

W każdy poniedziałek, kiedy ustala się pozę modela na cały tydzień, Manet użera się z nimi.

Modele Couture'a są to modele zawodowi bardzo znani, jak Gilbert, jak Bokowski, którego nazywają Tomasz-Niedźwiedź, ponieważ doskonale naśladuje pomruki niedźwiedzia, i który, cygan nieumarogodny, od czasu splądrowania pałacu w lutym 1848 obrał sobie mieszkanie w apartamentach królewskich w Tuilériach, jak wreszcie sławny Karol Alix Dubosc, który ma za sobą blisko pół wieku pozowania, był ulubionym modelem najznamienitszych malarzy swoich czasów: Davida, Grosa, Géricaulta i, oczywiście, Couture'a, któremu

pozował do rozmaitych postaci w *Rzymianach doby upadku*.

Modele robią to, co zawsze kazano im robić. Pięknie i dobrze zbudowani, godni dłuta choćby i Michała Anioła, ustawiają się na podium w korzystnych pozach, wypinają pierś, naprężają mięśnie, sztywnieją podług teatralnych wskazań akademickiej konwencji. Manet z trudem znosi tę emfazę, do gruntu fałszywą. „Czy pan nie może być naturalny? Czy tak pan stoi, kiedy pan kupuje pęczek rzodkiewek u zieleniarki?”

Urażeni tymi przytykami modele zacinają się w uporze. Dumni, że pozowali mistrzom, głęboko przekonani o swojej ważności i o tym, że są wielkimi służebnikami sztuki, z całym poświęceniem oddają się swemu zadaniu. Ciągłe przebywanie w pracowniach pozwoliło im otrząść się nieco z malarstwem i nie krępują się w wygłaszaniu sądów. „Coś ten pański gość nie bardzo wychodzi” – rzuca temu czy owemu z uczniów Dubosc, który w czasie przerwy, z fajką w zębach, ma zwyczaj podchodzić od sztalug do sztalug i przyglądać się pracom. Jest nago, włożył tylko buty i wsunął monokl, ale nikomu nie chce się śmiać. „Byle tylko dzisiaj Dubosc uznał, że robota i d z i e !”

Niezmordowany, gotów do póź najbardziej męczących, seans za seansem, Dubosc, tą pracą i wyrzeczeniami – mieszka w norach, które, podejrzliwy i nieufny, opuszcza jedną po drugiej – dorobił się fortuny. Lecz ten człowiek mało sympatyczny, gderliwy, twardy, nieubłagany, gdy chodzi o ściąganie należności, którego wszyscy mają za „starego kutwę, łasego tylko na pieniądze”, nosi w sercu ukryte przywiązanie. Wydaje się nieczuły, ale to dlatego, że każdy widzi to tylko, co on pokazuje: skorupę. Pracownie są całym jego życiem. Spogląda okiem dziadka na młodych ludzi, którzy do nich uczęszczają. Uważa ich jakby za swoje dzieci; gnębi go, że wielu skazanych jest na długoletnie biedowanie. Z początku oszczędzał z

obawy, że kiedyś może znaleźć się w potrzebie, teraz gromadzi kapitał w nadziei, że kiedyś ulży potrzebie tych młodych; zazdrośnie kryjąc swój sekret zamyśla złoto, które nagromadził, przekazać Instytutowi, by młodzi malarze i rzeźbiarze co roku otrzymywali stypendia.¹

¹ Zmarł w 1877, pozostawiając 180 000 dawnych franków (około 45 000 000 franków w obecnej walucie – 450 000 nowych franków). Aktu darowizny dokonał 22 lipca 1859. Wspomnienie o tym ciekawym człowieku przekazał nam G. Crauk, *Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle* (Calmann-Lévy, Paryż 1900).

Toteż uwagi Maneta dotyczą go do żywego, nie tylko w jego godności zasłużonego modela, ale i w uczuciach, które tak stara się ukryć. Prężąc się z uporem w bohaterskiej pozie: „Z ust pana Delarochy słyszałem same tylko pochwały – powiada któregoś poniedziałku do Maneta – i trudno mi znieść krytyki od takiego młodzika jak pan.” – „Ja nie pytam pana o zdanie pana Delarochy – tnie Manet, jak biczem – ja panu wyrażam moje własne.” Duboscowi zapiera dech; po chwili replikuje drżącym głosem: „A jednak, panie Manet, dzięki mnie niejedną namalował płótna, które zaprowadziły go do Rzymu.” – „Nie jesteśmy w Rzymie i nie wybieramy się tam – odpala Manet. – Jesteśmy w Paryżu; zostańmy już tutaj.” Doprowadzony do ostateczności, Manet wychodzi trzaskając drzwiami. „Z takim mułem nic nie poradzisz!”

Skoro tak jest, woli już przebiegać ulice, chwycić w locie to, co widzi, notować w swym bloku ulotne impresje, „jakieś nic, czyjś profil, czyjś kapelusz”². Otwierając jego szkicownik koledzy wykrzykują czasem: „Powinieneś to dokończyć!” Manet parska śmiechem. „Bierzesz mnie za malarza historycznego?”

² Antonin Proust.

„Malarz historyczny” stanie się odtąd dla niego rodzajem ostatecznej zniewagi.

Byłoby bardzo dziwne, gdyby te zaczepki nie doprowadziły w końcu do zatargów z samym Couture'em. Tak też się dzieje. Ktoś niezycziwy – albo też dla przechwałki – powtórzył „pryncypałowi” komentarze Maneta; a może Dubosc się poskarżył. Couture piorunuje.

Pobłaża temu uczniowi, w którym od początku zresztą wyczuwał brak dyscypliny. Krytykuje go często i tym gwałtowniej, im bardziej pociąga go ten chłopiec tak błyskotliwy i z pewnością bardzo uzdolniony, a jednocześnie impetyk, wartogłów i postrzeleniec. Łatwość, szybkość jego pociągnięć pędzlem stanowi mimo wszystko przyjemną odmianę wobec tej uległości, tyleż pełnej szacunku, co świadczącej o nieuleczalnej miernocie tych bezbarwnych młodzieńców, których gromi rzucając im z wysoka: „Każdy z was usiłuje być małym Couture'em, jakby to warto było złamanego grosza być tylko małym Couture'em!”

Couture staje się jednak coraz bardziej zgrzybliwy. Należy do kategorii ludzi, którzy mają dość charakteru, by stawić czoło najgorszym przeciwnościom, nie dość jednak, by oprzeć się powodzeniu, tej rzeczy straszliwej, która sprawia, że tak łatwo dajemy się oszukiwać zarówno innym, jak i sobie. Pochwalny liryzm zachwytów w 1847 odciął go od ludzi. Świat cały skurczył się do niego samego. Zamiast starać się, by wybaczone mu jego powodzenie, Couture zamknął się w wyniosłym odosobnieniu i wszystko, co nie jest bałwochwalczym uwielbieniem, przyjmuje jak zniewagę.

Nieokrzesany, szorstki, nie usiłuje poprawić swych manier ani powściągnąć języka; chętnie folguje mu jeszcze bardziej. Nie brak mu humoru, ale ten humor obraca się często w zjadliwe szyderstwo. Patrzy z wysoka na swych kolegów, odmawia im talentu i gardzi ich przyjaźnią, jeśli ta nie opiera się przede wszystkim na ślepej wierze w jego geniusz. Ma wielu admiratorów i równie wielu wrogów. Bardziej niż jego talent zajmują ludzi jego próżnostki. Jest przedmiotem

plotek i docinków; powiadają, że nie pokazuje się uczniom inaczej, jak w wieńcu laurowym; krąży o nim wiele zabawnych historyjek, które go ośmieszają.

Couture cierpi, zżyma się, zarzuca ludziom niewdzięczność, boczy się, wyrzeka. Co gorsza, wydarzenia przybierają obrót dla niego niekorzystny. Rewolucji 1848 zawdzięczał zamówienie na duży obraz o *Zaciągu ochotniczym*. Praca podobała mu się. Cóż z tego! Z chwilą gdy prezydentem republiki obrany został książę Ludwik Napoleon Bonaparte, sytuacja zmieniła się i zamówienie cofnięto. W ostatnich tygodniach podjął się ozdobienia kaplicy Matki Boskiej w kościele Świętego Eustachego. Ale bez entuzjazmu. Nie zachwyca go to. Skarży się: „Witraże, na których przedstawieni są święci odziani w szaty mocno czerwone, mocno zielone i mocno żółte, przepuszczają światło jak przez aptekarskie słoje i przy takim trzeba malować.”

Pracownia staje się dla niego prawdziwym schronieniem. Tam przynajmniej, sam pośród uczniów, może nadal popisywać się sobą, znaleźć odpoczynek w zawsze pełnym aprobaty szacunku tej trzydziestki.

Wybucha więc, unosi się na Maneta. „Kiedy ktoś kwestionuje wartość swego profesora, najprostszą rzeczą jest, by go zmienił.”

Manet nie każe sobie tego powtarzać. Zbiera manatki i znika

*

Zerwanie jest tylko przejściowe.

Powiadomiony o zajściu pan Manet łaje syna. Niech tylko Edward znów nie zaczyna, dobrze? Ma natychmiast przeprosić Couture'a!

Manet robi, co mu kazano. Niezależnie od tego, co myśli, co powiedział o Couturze, nie zamierzał bynajmniej rzucić mu wyzwania,

a tym bardziej odmawiać autorytetu. Nie przypisuje swojej krytyce większego znaczenia. Trochę w tym było zrozumiałości, trochę zniecierpliwienia, nieposłuszeństwo bardziej instynktowne niż wyrozumowane, tak, na pewno tylko to. Ale żeby miał się buntować? Och, skądże! Zbyt rad jest z pochwał Couture'a.

Zawstydzony wraca do pracowni i zapewnia o swej dobrej woli. On sam najbardziej jest zaskoczony sytuacjami, w jakich stawiają go nagle jego niespodziewane postęпки. Brazylijskie tarapaty powinny były być mu ostrzeżeniem, uświadomić jego beztrosce, że życie nie jest takie gładkie. Lecz nie! A poza tym...

Fakt, że tak skwapliwie posłuchał rozkazu ojca i poszedł prosić o przebaczenie Couture'a, tłumaczy się tym, iż inne zmartwienie – o wiele poważniejsze i bardziej palące – gnębi go teraz: od kwietnia Zuzanna Leenhoff jest w ciąży.

Co postanowić? Opuścić tę dziewczynę? Wątpliwe, czy taka myśl choć na chwilę mogła mu zaświtać. Zresztą kocha Zuzannę. W takim razie niech ją poślubi. Manet wie jednak z góry, że ojciec potępi ten mezalians: nigdy nauczycielka muzyki, panna bez grosza, nie zostanie uznana za synową. Więc co robić? Walczyć mimo wszystko, zdobyć się na odwagę, stawić czoła ojcu i starać się wymóc na nim to trudne przyzwolenie? Niestety, mimo jego dezynwoltury podobne zuchwalstwo nie leży bynajmniej w naturze Maneta. A jeżeli ojciec zabroni mu widywać Zuzannę, pozbawi go środków do życia, oddali z Paryża? Zuzanna utrzymuje się tylko lekcjami, które teraz musiała przerwać. Trudno udzielać lekcji muzyki w przyzwoitych domach będąc w szóstym miesiącu. Wkrótce potrzeba jej będzie więcej pieniędzy. Dziecko będzie nowym ciężarem.

Manet woli lawirować. Jesienią zwierza się matce. Ich rozmówki na stronie pozostają w całkowitej tajemnicy. Pani Manet popłakała pewno trochę. Ale jest dobra, wyrozumiała. Kocha tego rozwichrzonego dwudziestolatka, w którym pokłada ślepą wiarę matek! Radzi

mu zapewne, by działał na zwłokę, nic nie mówił. Później, jak dojdzie już do czegoś, łatwiej będzie nakłonić ojca, by przystał na to małżeństwo. A na razie będą pomagać po kryjomu młodej dziewczynie.

Tymczasem dochodzi do wydarzeń grudniowych. Drugiego księżę prezydent Ludwik Napoleon Bonaparte dopuszcza się zamachu stanu. W ciągu niewielu dni udaje mu się złamać opozycję. Wojsko patroluje ulice, burzy barykady, które tu i tam się pojawiły, i pluje ogniem na podejrzane zbiegowiska. Jak w 1848, Manet nie może oprzeć się chęci przyglądania się temu, co się dzieje. Czwartego po południu udaje się z Proustem na bulwary. Źle na tym wychodzi. Najpierw na ulicy Laffitte obaj przyjaciele o mało nie giną pod kopytami szarżującej kawalerii. Życie zawdzięczają jedynie jakiemuś sprzedawcy obrazów, który uchylił dla nich drzwi swego sklepu. Nieco później, na bulwarze Poissonnière, leżąc na płask na jezdni są świadkami ostrzeliwania z armat sklepu Sallandrouze'a. Zatrzymani, odstawieni są na posterunek. Zostają jednak zwolnieni i odprowadzeni do przyjaciół, którzy mieszkają w tych stronach.¹

¹ Wspomnienia Antonina Prousta.

Kiedy znów zapanował spokój, miastu nie pozostaje nic, innego, jak policzyć i rozpoznać swych zabitych. Ofiary nie zidentyfikowane zebrano na cmentarzu Montmartre. Cała pracownia Couture'a udaje się tam. Po chwiejących się deskach Manet i jego koledzy przechodzą przed rzędem pięciuset czy sześciuset trupów „ułożonych na słomie”², których tylko głowy są widoczne. Widok straszliwy. Ponure niebo grudniowe zwisa ciężko nad tą sceną. Chwilami rozlega się czyjś rozdzierający krzyk, ktoś poznał swego przyjaciela, krewnego, brata czy ojca. Manet, wstrząśnięty, rysuje coś paroma pociągnięciami...

² Antonin Proust.

Powiadomiona o ciąży córki, matka Zuzanny przyjechała z Holandii do Paryża. Tajne narady. Przede wszystkim trzeba ratować pozory, oszczędzić dobre imię Zuzanny, a jednocześnie zmylić drogę ewentualnym podejrzeniom pana Manet, jego niedyskretnym dociekaniami. Zostają podjęte odpowiednie kroki. Dziecko – chłopiec – rodzi się 29 stycznia 1852. Manet ogranicza się do dania mu swego imienia; jako ojciec figuruje fikcyjny pan Koëlla; w urzędzie stanu cywilnego dziecko wpisane zostaje jako: „Koëlla, Leon Edward, syn Koëlli i Zuzanny Leenhoff”.

Tyle, jeśli chodzi o obowiązki urzędowe. Lecz tylko w księgach merostwa Zuzanna przyznaje się do macierzyństwa; na użytek codzienny wymyśla się bajkę. Dziecko uchodzić będzie nie za syna, lecz za jej brata, najmłodszego syna pani Leenhoff, która ma jeszcze czworo dzieci, w tym dwóch małych chłopców, dziesięcioletniego Ferdynanda i siedmioletniego Rudolfa. W oczach wszystkich Leon Edward Koëlla będzie więc Leonem Edwardem Leenhoff.

Narzuca się konieczność przeprowadzki. Obie kobiety wprowadzają się do Batignolles, na ulicę Saint-Louis¹. Dom ten, bardziej niż dom ojca, będzie odtąd dla Maneta prawdziwym ogniskiem rodzinnym. W godzinach wolnych prowadzi tam życie „prawie małżeńskie”².

¹ Obecnie ulica Nollet.

² Adolphe Tabarant. Usiłowano nieraz zaprzeczać, jakoby Leon Edward Koëlla był synem Maneta. Teza absurdalna z punktu widzenia ustalonych faktów i dająca się poza tym utrzymać jedynie w oparciu o szereg nieprawdopodobieństw psychologicznych.

*

Pośród uczniów szkół malarskich zaczyna opromieniać Maneta pewna sława. Słyszy się często: „Jest u Couture'a niejaki Manet, który ma pierwszorzędną płótna, ale wojuje z modelami.”

Manet na krótko tylko potrafił się powściągnąć. Ledwo burza ucichła, ulega znów wrodzonej skłonności do gniewnych lub szyderczych uniesień. Znowu dochodzi do kłótni z modelami.

Nie ze wszystkimi. Piękna Nina Faillot wzrusza go. Drżącym z wrażenia pędzlem robi kilka studiów, w których troszczy się jedynie o to, by oddać radość swych oczu i zmysłów.

Te studia, w swym charakterze bardzo już osobiste, narażają go oczywiście na cierpkie uwagi Couture'a. Couture coraz gorzej znosi niezawisłość Maneta. Przy najmniejszym odchyleniu karci go natychmiast ostro. Jest w tym Manecie, czuje to, jest tego coraz pewniejszy, autentyczny temperament malarski; i to mu się podoba i nie podoba zarazem. Jakimż wypoczynek są miernoty! Gdyby chociaż ten chłopak podporządkował się ściśle naukom, jakich mu się udziela. Ale Couture wyczuwa w nim opór i nie darowuje mu niczego, najmniejszej drobnostki. „Nie chcę, by powiedziano, że wychodzą ode mnie ignoranci i partacze.”

Ryzykiem byłoby twierdzić, że Manet stara się złagodzić te napięte stosunki. W pracowni otoczony jest zawsze kręgiem kolegów. Fakt, że go słuchają, że komentują każdy jego gest, pochlebia mu i tym bardziej skłania do folgowania swym skłonnościom.

Wiosną 1853 Couture zaprasza uczniów na wypoczynek, pieszą wędrowkę z plecakami wzdłuż wybrzeża normandzkiego, poczynając od Sainte-Adresse. Będą się zatrzymywać tam, gdzie przyjdzie im ochota; każdy obserwować będzie bacznie naturę, morze, brzeg morski i malować to, co zechce. Projekt bardzo miły. Niestety! Ta wycieczka, która mogłaby w gruncie rzeczy stanowić okazję do

zbliżenia między Manetem a Couture'em, pogłębia jeszcze rozdźwięk między nimi. Wszystko staje się dla nich pretekstem do dyskusji. Ścierają się co chwila. W bliskim współżyciu, do którego ta podróż jest okazją, Couture przekonuje się pewno zresztą o wpływie Maneta na kolegów i czuje się tym dotknięty.

Wracają do Paryża. Modelem w pierwszym tygodniu jest kobieta, Ruda Maria. Manet maluje ją z takim zacięciem, że zyskuje poklask całej pracowni. Tym razem Couture będzie musiał skłonić głowę. W oczekiwaniu na jego przyście ustawiają płótno w najlepszym oświetleniu, na ukwieconych sztalugach.

Zjawia się Couture. Już od progu widzi płótno, ale odwraca się, jakby go nie dostrzegł.

Poprawia studia wszystkich uczniów, zanim wreszcie dojdzie do studium Maneta. Nieruchomiejąc wówczas przed ukwieconymi sztalugami, powiada szorstko: „Więc nigdy nie zdecyduje się pan robić tego, co pan widzi?” Manet podskakuje. Tego mu za wiele. „Robię to, co widzę, a nie to, co inni chcieliby, żebym widział – wypala prosto z mostu. – Robię to, co jest, a nie to, czego nie ma.” – „W takim razie, mój przyjacielu – mówi Couture wolno i wyraźnie – skoro zamierza pan przewodzić nowej szkole, niechże ją pan stworzy gdzie indziej.”

Manet znika.

Nazajutrz nowy incydent. Jest to dzień, kiedy pan Manet miewa na obiedzie kolegów z sądu. Jeden z nich rozbawiony zapewne faktem, że najstarszy syn czcigodnego pana Manet kieruje się na pacykara, pyta nagle Edwarda ironicznie: „Zajmuje się pan malarstwem. Czy pan ma talent?” Edward wybucha. „A pan ma talent?!” Przywołując syna do porządku pan Manet odsyła Edwarda do jego pokoju, dokąd udaje się sam po obiedzie. „Powinieneś wiedzieć – mówi do

niego surowo – że aby być artystą, trzeba mieć talent; pytanie, z którym zwrócono się do ciebie, było więc zupełnie naturalne, a twoja odpowiedź była niestosowana, ponieważ nie trzeba mieć talentu pracując w sądownictwie.” – „Ależ, ojcze – replikuje Manet – praca w sądownictwie nie wyklucza dowcipu.”

„Doprawdy nie mam szczęścia!” – wyrzeka Manet. Chciałby wrócić do łask u Couture'a, ale Couture wciąż jest na niego zagniewany. Pan Manet postanawia poprosić o spotkanie twórcę *Rzymian* i, nie bez trudu – kiedyż wreszcie Edward ustatkuje się? – udaje mu się go rozchmurzyć.

By uczcić powrót Maneta do pracowni, Proust i paru jeszcze kolegów zapraszają go na poncz do restauracji „Pigalle”. Trudno przypuścić, by tego rodzaju inicjatywa miała do reszty ułagodzić Couture'a.

*

Manet tak często słyszał od Couture'a o mistrzach włoskich, dzieła tych, których zna, dały mu tyle przeżyć, iż chciałby bardzo dowiedzieć się o nich więcej. Marzy o muzeach Florencji, Wenecji i Rzymu. We wrześniu ojciec dostarcza mu środków na kilkutygodniowy pobyt we Włoszech z Eugeniuszem, który ma teraz blisko dwadzieścia lat i studiuje prawo.

Edward i Eugeniusz zatrzymują się najpierw w Wenecji, w obierzy, gdzie mieszkał niegdyś malarz Leopold Robert; jest to *locando*, „Cattaneo”, koło teatru „La Fenice” na *corte* Nienelli. W dwa czy trzy dni później spotykają tam ze zdziwieniem jednego ze znajomych, adwokata Karola Limet, któremu towarzyszy kolega, Emil Ollivier, mimo młodego wieku mający już za sobą pewną przeszłość: jako dwudziestotrzyletni, w 1848, odegrał rolę polityczną w Marsylii, swym mieście rodzinnym.

Czterej Francuzi zwiedzają razem Wenecję, muzea, kościoły, pałace. Emil Ollivier, którego rozplómienia namiętna miłość do Włoch i rzeczy włoskich, służy za tłumacza; Manet zaofiarował swoje usługi jako przewodnik artystyczny.

Jego ulubieni malarze weneccy nie mają niestety szczęścia podobać się Ollivierowi, który jest mistykiem. „Cóż za brak tego, co idealne! Cóż za materializm!” – wykrzykuje młody adwokat.

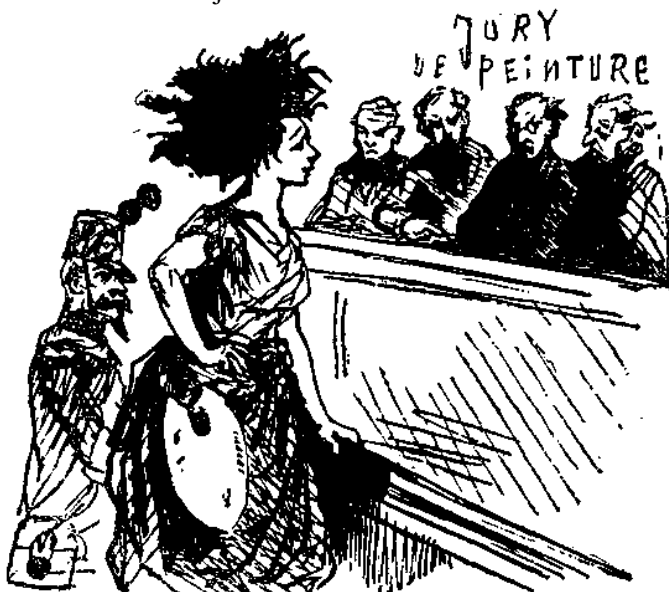
Wenecja dźwiga w tym czasie jarzmo austriackie. Pałace stoją pustką. Ani jeden gondolier nie śpiewa. Ollivier jest zgnębiony. „Do moich smutków osobistych – pisze wieczorem w swym *Dzienniku* – dochodzi smutek całego narodu. Chciałbym śmiać się z moimi beztroskimi towarzyszami, a często połykam łzy.”

Manet nie snuje takich melancholijnych rozmyślań. Z nich czterech on jest na pewno najbardziej wesół i beztroski. Napełniać oczy barwami mistrzów weneckich i światłem nieba, pływać gondolą po kanałach, kąpać się na Lido – czyż życie nie jest rozkoszne, rozpluwające się w ustach i smakowite jak lody, których kosztować będzie wieczorem na placu Świętego Marka, słuchając austriackiej orkiestry? Nie myśląc o niczym innym, rozkoszuje się chwilą.

Zapominając o Zuzannie uganiania się za weneckankami. W domu naprzeciwko *locandy*, po drugiej stronie kanału, zauważył młodą blondynkę, niezwykle piękną, która zawsze niemal pracuje przy oknie, „pochylona nad niewidoczną robotą”. Manet zapamiętuje się w kontemplacji tej twarzy delikatnej i łagodnej jak twarz Madonny. Z pomocą Emila Ollivier, który podsuwa mu słowa włoskie, wypisuje wielkimi literami: „*Ti amo da disperato*” („Kocham cię jak desperat”), na dużym kawałku kartonu, który wyciąga w stronę dziewczyny. Tamta uśmiecha się, zdaje się jak najlepiej przyjmować te oświadczenia. Manet sporządza natychmiast nową wywieszkę:

„*Andar in gondola?*” („Popłyniemy gondolą?”). Nowe uśmiechy; z drugiej strony kanału wyrażono zgodę. Manet zaopatrjuje się co prędzej w słownik włoski i pędzi po schodach.

Wraca z nosem na kwintę: zamiast piękności, której się spodziewał, którą zapowiadała promienna twarz, co znalazł? Straszliwie pokręcone ciało żalostnej kaleki.



MALARSTWO WSPÓŁCZESNE PRZED TRYBUNAŁEM

– Wzywam oskarżoną, aby nie pokazywała się więcej z takim rozwianym włosiem... Nazwisko? – Malarstwo. – Czy oskarżona nie ma żadnych imion? – Nie, panie przewodniczący. – Ani parantel? ¹ – Nie, panie przewodniczący. – Doskonale, jury uwzględni szczerą oskarżoną.

¹ W oryg. „qualité”, co znaczy jednocześnie wartość, pochodzenie szlacheckie.

Część druga

SALON CESARZA

(1854-1863)

I. CHŁOPIEC Z WIŚNIAMI

Wszystko było takie dziwne, takie różne
od tego, czego oczekiwał!

Tołstoj

Nie tylko same Włoszki absorbują Maneta w czasie jego podróży. Wszędzie, dokądkolwiek kierował kroki, nie przestawał, z ołówkiem czy pędzlem w ręku, stawiać pytań dziełom mistrzów – wszystkich: tych, których podziwiał, jak i tych, których mniej ceni. Zatrzymywał się zarówno przed *Stanzami* Rafaela w Watykanie, jak przed freskami Fra Angélico w klasztorze San Marco i Ghirlandaja w kościele Santa Maria Novella. Spędził dwa miesiące we Florencji i w galerii Uffizi skopiował na desce *Głowę młodzieńca* Filippino Lippiego i *Wenus z Urbino* Tycjana.

Czego szukał Manet w tym dialogu z mistrzami? Przede wszystkim oczywiście nauki, jakiej udzielają każdemu, kto ich się radzi, ale z pewnością także i oparcia na ich wielkim przykładzie. Mniej lub bardziej świadomie – raczej mniej niż bardziej – domagał się od nich, by potwierdzili prawdziwość jego własnej wizji. Prosił ich, by go podtrzymali, dodali mu odwagi, upewnili. Konfrontował z nimi własną osobowość. A jednak, w ich obliczu, z niczego w sobie nie zrezygnował. Jego kopie są nie dosłowną reprodukcją, lecz przez swą gwałtowność, przez śmiałość pociągnięć niemal transpozycją. Jeżeli – co jest bardziej niż prawdopodobne – Couture widział je, z pewnością ich nie pochwalił. W kopii *Wenus z Urbino* musiał uderzyć go

podejrzany prozaizm: widziana oczami Maneta *Wenus* jest bardziej kobietą niż boginią.

Zawsze ta sama u Maneta niemożność podporządkowania się kanonom, nagięcia do pewnych konwencji. Zawsze to samo urzeczenie życiem, które ciągnie go na ulice i każe mu porównywać do *Wenus* zwykłe kobiety.

W pracowni Couture'a, dokąd powrócił, udało mu się przekonać jednego z modeli, Gilberta, by pozował z prostotą. Więcej, przekonał go, by nie zdejmował ubrania. Tak więc uczniowie będą mogli pracować podług modelu, który, wreszcie, będzie naturalny..

Pech chce, że któregoś dnia Couture zjawia się niespodziewanie w pracowni w towarzystwie Raffeta. Widząc modela ubranego, najpierw traci mowę, a później wybucha: „Czy płacie Gilbertowi, żeby nie był nago? Czyj to głupi pomysł?” – „Mój” – odpowiada Manet. Wówczas Couture, z politowaniem: „Mój biedny chłopcze, nie będzie pan nigdy niczym więcej jak Daumierem swoich czasów.”

Manet powstrzymuje się od odpowiedzi. Raffet podchodzi do niego zresztą, spogląda na jego płótno i chwali; te gratulacje są równie miłe dla Maneta, jak upokarzająca była dla niego uwaga Couture'a. Po drodze do paszteciami Pavarda, przy ulicy Notre-Dame-de-Lorette, gdzie mają zwyczaj jeść z Proustem śniadanie, pomstuje na Couture'a. „Daumierem swoich czasów! Ostatecznie – konkluduje – nie gorsze to niż być tych czasów Coypelem!”

*

Od powrotu z Włoch Manet pilnie kopiuje mistrzów. Ustawia sztalugi w Luwrze przed *Autoportretem* Tintoretia („Jeden z najpiękniejszych portretów na świecie” – mówi), przed Tycjanami: *Jupiter i Antiope*, *Najświętsza Panna z białym królikiem...* Nie przywiązuje

wagi do tych kopii, rozdaje na prawo i lewo lub niszczy.¹ Są dla niego jedynie sposobem wypytywania swych wielkich poprzedników; tylko ich odpowiedź się liczy.

¹ Zachowało się ich w sumie około dziesięciu.

Ze wszystkich stron szuka rad i wskazówek. Następnego dnia po wizycie Raffeta w pracowni wybiera się do niego z Proustem, by podziękować za pochwały. Raffet bierze obu przyjaciół do Luwru, później do Pałacu Luksemburskiego. W tym ostatnim muzeum płótno Delacroix *Łódź Dantego* nasuwa Manetowi pewną myśl, którą natychmiast dzieli się z Proustem, gdy zostali sami. „A gdybyśmy tak poszli do Delacroix? Pod pretekstem, że chcielibyśmy go prosić o pozwolenie skopiowania *Łodzi*?”

Projekt nie oczekiwany: Manet nie zachwyca się sztuką Delacroix. Absolutnie nieromantyczny, Manet, który nie znosi w malarstwie ruchu, który – od zawsze – lubi tylko tematy spokojne, czuje się o sto mil od dynamizmu, gorączki, kolorytu – zbyt bogatego i zbyt, jak na jego gust, wibrującego – Delacroix. Ale jeśli nawet Delacroix nie urzeka go, to go intryguje. Jakże mógłby pozostać obojętny wobec tej wirtuozerii, tej delikatności pociągnięć, całej tej poezji plastycznej, która porusza go wbrew woli?

Manet i Proust, którzy u Pavarda siadają często przy jednym stole z Henri Murgerem, powiadają go o swym projekcie. Autor *Scen z życia cyganerii* ostrzega ich. „Delacroix jest zimny” – powiada.

Delacroix ma teraz pięćdziesiąt sześć lat i dotąd nie udało mu się rozbroić swych przeciwników. Siedem razy kandydował do Instytutu, bez skutku. Mały, chudy, jeden kłębek nerwów, ten samotnik o arystokratycznych manierach przyjmuje młodych ludzi z właściwą sobie wyrafinowaną uprzejmością i dystansem. Wypytuje o ulubionych malarzy i zachęca gorąco, by studiowali Rubensa, „tego Homera

malarstwa”, „tego ojca zapału i entuzjazmu”, który swą sztuką „za-
ćmiewa wszystko, nie, jeśli ktoś chce, doskonałością tej czy innej
partii, ale tą utajoną siłą, tym życiem duszy, które są u niego wszę-
dzie”¹. Trzeba „ogłądać Rubensa, czerpać natchnienie z Rubensa,
kopiować Rubensa”. Rubens jest „bogiem”.

¹ Kilka miesięcy przedtem Delacroix wyraził ten pogląd w swym *Dzienniku* (20 października 1853).

Rubens? Manet jeszcze mniej rozumie Rubensa niż Delacroix. Pasja, elokwencja antwerpijczyka odpychają go. „To nie Delacroix jest zimny – powiada do Prousta wychodząc – to jego doktryna jest lodowata. Mimo wszystko kopiujemy *Łódź*. To jest coś.”

Manet zmusza się do dwóch kopii tego obrazu. Prędko jednak wraca do swych artystów ulubionych, a mianowicie do Hiszpanów, do Velasqueza.

Już jako cesarz, Napoleon III poślubił w styczniu 1853 piękną Eugenię de Montijo, która przez ojca, hrabiego de Montijo i de Teba, należy do starej szlachty hiszpańskiej. Bardziej niż kiedykolwiek Hiszpania jest we Francji w modzie.

W Luwrze, gdzie stłoczone jedno obok drugich sztalugi kopistów stoją we wszystkich salach, które regularnie każdego popołudnia zapełniają się uczniami szkół malarskich – poczynając od godziny pierwszej nie ma co liczyć na dobre miejsce – do malarzy z Półwyspu cisną się tłumy. Manet sadowi się naprzeciw Velasqueza i pracuje nad kopią *Infantki Marii Małgorzaty* – zadanie niełatwe! – i *Małtych jeźdźców*. „Och, to się nazywa malować bez zawieszistych sosów!” – wykrzykuje. Wbrew ówczesnemu przekonaniu, *Mali jeźdźcu* są nie Velasqueza, lecz del Mazo, ale to nie ma znaczenia! Wrażenie, jakie obraz robi na Manecie, jest to samo.

W roku 1855 Manet będzie miał możliwość obejrzenia dużego zbioru malarstwa wszelkiego rodzaju. Napoleón III, który na

zewnątrz rozpoczął swą politykę prestiżu od wojny krymskiej, zaraz niemal po dojściu do władzy powziął myśl, by olśnić opinię europejską: jedyna dotąd Wystawa Powszechna odbyła się w 1851 w Londynie; Napoleon III postanawia, że następna odbędzie się w Paryżu. Otwarcie następuje 15 maja.

Wystawa jest przede wszystkim aktem wiary w postęp nauki i przemysłu, którym ludzie zawdzięczać będą wszelakie dobrodziejstwa materialne i duchowe. Na Polach Elizejskich, w miejscu dawnego placu Marigny, wzniesiono w stylu londyńskiego Crystal Palace – żelazo i szkło – olbrzymi budynek długości dwustu pięćdziesięciu metrów, w którym dziennikarze widzą „zarys świątyni przyszłości”¹: Palais de l'Industrie. Nie znaczy to jednak, by zapomniano o sztuce. Zaproszono artystów z całego świata, by przedstawili swe dzieła w pałacu zbudowanym specjalnie dla nich między ulicą Montaigne i ulicą Marbeuf. Nigdy jeszcze podobna ilość obrazów pochodzących, oprócz Francji, z najrozmaitszych krajów – z Wielkiej Brytanii, Belgii, Prus, Holandii, Szwajcarii, Hiszpanii, Portugalii, Ameryki – nie została zebrana naraz. Wystawiono pięć tysięcy dzieł.

¹ Adolphe Guérout w „La Revue philosophique et religieuse” ze stycznia 1856.

Manet błąka się godzinami po tym pałacu, gdzie ma możliwość uzmysłwić sobie, co to jest malarstwo jego czasów i jego główne kierunki, klasycyzm Ingresa i romantyzm Delacroix. Wystawa stanowi apoteozę pierwszego, który, reprezentowany ponad czterdziestoma płótnami, dominuje z bardzo wysoka nad innymi. Zostaje mu przyznany medal honorowy, a krytyka intonuje na jego cześć hymny pochwalne: Teofil Gautier ukazuje go „na szczytach sztuki, na tym złotym tronie o podnóżku z kości słoniowej, na którym zasiadają, uwieńczone laurem, uświęcone sławy, dojrzałe do nieśmiertelności”. Delacroix, którego trzydzieści pięć obrazów zdobi wielki hall, nie

sięgnął jeszcze, jak się wydaje, tych „szczytów”. „Ingryzm” triumfuje. Triumfuje w mistrzowskim twórcy *Łaźni tureckiej*; triumfuje również w tych malarzach, którzy, mniejsze lub większe mając po temu prawo, podają się za jego uczniów i zgarniają dla siebie niemal wszystkie nagrody. Jedna z nich – pierwszy medal – przypada Couture'owi, który wystawił swoich *Rzymian doby upadku* i drugie płótno, *Sokolnik*; ale Couture obruszył się, kiedy zaproponowano mu ten medal, i uważając go za wyróżnienie „niższego rodzaju” odmówił przyjęcia.

Mistrz realizmu, Gustaw Courbet, także nie jest zadowolony. Jury przyjmujące obrazy na wystawę uznało za stosowne odrzucić dwa jego płótna, do których jest najbardziej przywiązany: *Pogrzeb w Omans* i *Pracownię*. Courbet – równie próżny co Couture i zapalczywy – z miejsca kazał, rzecz niesłychana, wystawić dokładnie naprzeciw Pałacu Sztuk Pięknych, przy ulicy Montaigne pod 7, własny pawilon, którego inauguracja odbyła się pod koniec czerwca: „Realizm. Wystawa i sprzedaż 40 obrazów i 4 rysunków z twórczości p. Gustawa Courbet.”

Manet idzie tam. Ale nie czuje się bardziej realistą niż romantykiem. Społeczne intencje Courbeta, które dyktują mu wiele tematów, są Manetowi całkowicie obce: dla niego malować nie znaczy nic innego jak tylko malować. Co jest warte malarstwo Courbeta? Posiada olbrzymie walory. Ale!... „Tak, to jest bardzo dobre, *Pogrzeb*. Mało powiedzieć: bardzo dobre, to jest najlepsze ze wszystkiego. Ale, między nami mówiąc, to jeszcze nie to. Za czarne.”

Klasycyzm, romantyzm, realizm: ogniwa nie kończącej się historii... Manet duma. Później, poprawiając przytknięciem palców cylinder, bardzo wysoki – oznaka elegancji – w którym chodzi teraz, kieruje się swym elastycznym krokiem w stronę Bulwaru – bulwaru

des Italiens – w stronę tarasu kawiarni Tortoni lub kawiarni Bade.

Po ulicach krążą nowe omnibusy z nadbudową, zwaną *imperialem*, wprowadzone do użytku z okazji Wystawy. Paryż zmienia oblicze. Hausmann, prefekt departamentu Sekwany od 1853, przebija ulice, wyburza i niweluje dzielnice, obsadza drzewami skwery. Przemysł prosperuje. Handel rozwija się. Dygnitarze i uprzywilejowani reżimu, obrotni dorobkiewiczze, bogaci cudzoziemcy rywalizują ze sobą w rozrzutności. Fortuny całe idą na stroje i biżuterię. Krynoliny są coraz szersze, a moda przybiera je mnóstwem ozdób z jedwabiu, mory czy atłasu. Dwór daje przykład przepychu. Paryż przemienia się w siedlisko uciech. Galanteria jest w nim królową. Pojawia się nowa kategoria kobiet, którą Aleksander Dumas syn, w sztuce, której premiera odbyła się w marcu, nazwał „półświatkiem”.

Z laseczką w ręku Manet miesza się na Bulwarze ze złotą młodzieżą.

*

Pod koniec września Manet dowiedział się o śmierci jednego z dzieci wuja Fournier: zmarły miał dwadzieścia cztery lata; był porucznikiem artylerii; zginął w oblężeniu Sewastopola.

Ojciec Edwarda nie pogodził się ze szwagrem; dysputy pieniężne w związku ze spadkiem po babce Delanoue, w 1851, zaostrzyły jeszcze wzajemne stosunki. Manet wraca myślą do tych odległych czasów, kiedy próbował rysować pod okiem wuja Fournier. Czyż to nie on właśnie rozbudził w nim ukryte zdolności, objawił go samemu sobie? Nie może oprzeć się wzruszeniu i wbrew ojcowskim zakazom wymyka się dyskretnie do Ponceles, by powiedzieć wujowi Fournier,

jak bardzo współczuje mił w jego nieszczęściu.

W kilka tygodni później, 4 listopada, w kościele reformowanym w Batignolles (Zuzanna jest protestantką), pastor chrzci syna Maneta.

Manet jest ojcem chrzestnym; Zuzanna matką chrzestną.

Uroczystość, o której nikt, oczywiście, nie został powiadomiony.

*

Manet ma wrażenie, że – u Couture'a – drepcze w miejscu. Już od przeszło sześciu lat pracuje w jego atelier. Opanował „zawód”, rzemieślniczą podstawę sztuki. To nie bagatela, powinien być za to wdzięczny. Ale musi iść dalej. Czego więcej mógłby nauczyć go teraz twórca *Rzymian*? Niczego. Od Wielkiej Nocy 1856 Manet opuszcza pracownię. Odtąd będzie pracował sam.

Manet zaprzyjaźnił się z pewnym młodym człowiekiem, o trzy i pół roku starszym od niego, bogatym arystokratą, który zajmuje się malarstwem, hrabią Albertem de Balleroy. Fircyk ten, z monoklem w oku, maluje sceny z polowań z chartami. Dwukrotnie już, w 1853 i w 1855, miał zaszczyt wystawiać na Salonie. Proponuje Manetowi, by korzystał z jego pracowni przy ulicy Lavoisier, w dzielnicy Madeleine. Propozycja zostaje przyjęta.

Pracownia – lokal na parterze – jest bez żadnych luksusów. Piętnastoletni chłopak, Aleksander, utrzymuje w niej jaki taki porządek, myje pędzle i czyści palety. Manetowi wystarcza to całkowicie. Chwilowo pragnie przede wszystkim wiedzieć, czego chce. Pełen jest wątpliwości. Nęka go niepokój. Nagle zapala się – później, równie nagle, ogarnia go zniechęcenie. Wydany na pastwę najzupełniejszej niepewności błądzi po omacku to tu, to tam, próbuje rozmaitych dróg. Nic go nie zadowala.

Ambicją jego jest zostać jednym z tych artystów otoczonych podziwem, których nazwiska wszyscy powtarzają i którzy są ulubieńcami marszandów; jednocześnie zaś nie może nic na to poradzić, że malarze cieszący się tymi przywilejami wywołują w nim pogardę. „Pierwszym warunkiem zachowania spokoju ducha przez artystę – powiada do Prousta – jest nie przechodzić nigdy ulicą Laffitte albo, jeśli musi tamtędy przechodzić, nie spoglądać na wystawy marszandów.” Bardziej jeszcze niż przedtem krytykuje Couture'a, ale utrzymuje z nim nadal stosunki i uznanie tamtego byłoby dla niego szczęściem.

Jest skłócony wewnętrznie, nieswój. W poszukiwaniu jakiegoś uciszenia, jakiejś prawdy postanawia wybrać się w nową podróż połączoną ze studiami. Przez Hagę, gdzie kopiuje *Lekcję anatomii* Rembrandta, i Amsterdam udaje się do Niemiec i do Europy wschodniej; zatrzymuje się w Cassel, Dreźnie, Pradze, Wiedniu i w Monachium i zwiedza tam długo wszystkie muzea. Następnie, ledwo wrócił do Paryża, wyrusza natychmiast znów do Włoch, do Florencji i Wenecji.

Mimo wychowania, jakie otrzymał w domu, Manet jest pod względem wiary całkowicie obojętny. Jednak oglądane w muzeach włoskich obrazy o inspiracji religijnej robią na nim tak silne wrażenie, że po powrocie do Paryża zabiera się do dużego płótna przedstawiającego *Jezusa i Magdalenę*. Kto wie, marzy może, iż przedłoży je jury Salonu. Ale próba nie wiedzie się. Po dwóch studiach Chrystusa: *Chrystus z trzcina* i *Chrystus z motyką*, porzuca ten zamysł.

Swego *Chrystusa z trzcina* podarowuje pewnemu młodemu księdzu, preceptorowi diuka de Massa, księdzu Hurel, który bywa u jego rodziców. Ksiądz ten ma ambicje malarskie i zna wielu artystów; przychodzi często na ulicę Lavoisier oglądać płótna, które Manet i Balleroy mają na warsztacie. Jest to człowiek bardzo kulturalny, delikatny w obejściu, o subtelnych rysach i stanowczym spojrzeniu.

Wesoły z natury, nie boi się żartów i nie obrusza się na swobodę słowa. Manet dość wysoko ceni jego towarzystwo. Może to on właśnie nakłonił go, by spróbował malarstwa religijnego.

Ta nieudana próba nie podnosi na duchu Maneta, którego dręczy głuchy niepokój. Pragnąłby życia łatwego, drogi bez przeszkód, a wszystko w jego egzystencji jakby naumyślnie się komplikuje. Ojciec cierpi na reumatyzm, choruje. Podsyca to w Manecie niejasne wyrzuty „sumienia. Jakże pragnąłby sukcesu! Sukces byłby spłaceniem długu. Później, przypuszcza, wszystko byłoby już proste. „Zastanawiam się, dlaczego tobie tak uparcie zależy na tym, by spodobać się Couture'owi” – powiada do niego Proust. Pochwały, słowa uznania ze strony Couture'a dodałyby Manetowi odwagi, byłyby rękojmnią jakiejś pewności. Cokolwiek by mówił i robił, Manet zbyt przesiąkł naukami twórcy *Rzymian*, by mogło być inaczej. Gdzież zresztą znalazłby inne oparcie? Jest bardziej prózny niż dumny i chociaż ściera się z Couture'em, nie umiałby się bez niego obejść. Uważa się bardziej za „syna pana Manet” niż za Maneta. Nie wie, że jest Manetem.

Można by rzec, iż są w nim różni ludzie: żwawy elegancik, który śmieje się, żartuje i popisuje dowcipem w towarzystwie bezczynnych młodzieńców na Bulwarze; chłopiec posłuszny ojcu i pozornie tak stateczny, który wraca co dzień o oznaczonej porze do domu, na ulicę Clichy¹; potajemny kochanek Zuzanny i ojciec nie przyznający się do ojcostwa; niecierpliwy uczeń Couture'a, który marzy o medalach, odznaczeniach, Instytucie; i Manet – ten nieznan – poszukiwacz trwożny i milkliwy, którego wymagające oko nie godzi się widzieć tak, jak inni widzą...

¹ Państwo Manet przenieśli się w 1852 z ulicy des Petits-Augustins (która wtedy właśnie przemianowana została na ulicę Bonapartego). Przez dwa czy trzy lata mieszkali na ulicy du Mont-Thabor pod szóstym, a w 1855 przeprowadzili się na ulicę Clichy 69.

Co dzień bywa w Luwrze. Przez resztę dnia pracuje przy ulicy Lavoisier; maluje kilka portretów, a między innymi portret Antonina Prousta potraktowany w duchu estetyki Couture'a, i żartobliwy autoportret z ironicznym podpisem: *Przyjaciół*.

Wszystko, co robi, kopie i dzieła własne, przedkłada Couture'owi. Stara się go zadowolić, stosuje się do jego zaleceń. Ale Couture jest nieugięty. Od czasów Wystawy w 1855 – „tego kielicha goryczy” – jego mizantropia jeszcze się pogłębia, jeszcze przybiera na ostrości. Przez chwilę, jesienią 1856, myślał już, że los zacznie się do niego uśmiechać. Rząd cesarski powierzył mu dekoracje dużej wagi. Zaproszony na dwór, brał udział w polowaniach w Compiègne i od tej pory znów zaczął robić wrzawę wokół siebie. „Śniadanie i obiad jadałem zawsze w towarzystwie Jego Cesarskich Wysokości.” Znów stał się przedmiotem kpin, jeszcze bardziej bezlitosnych. Pykając fajkę, otoczony obłokiem dymu, krytyk sztuki Teodor Pelloquet opowiadał po knajpach, że słyszał od ten-tego i od tamten-tego (Pelloquet nigdy nie pamiętał nazwisk), że Couture nie zasiada obecnie przed sztalugami inaczej jak w „trykornie z galonami, zielonym stroju à la Ludwik XV, z nożem myśliwskim u boku i w olbrzymich butach ze sztylpami”¹. Z początkiem 1857 „Le Figaro” prowadzi kampanię przeciwko niemu. Z wyjątkiem jednego, zamówienia zostają cofnięte.

¹ Firmin Maillard, *Les Derniers Bohèmes*.

Rozgoryczony, Couture na powrót zamyka się w swej samotności. Manet? Co, Manet? Nigdy nie wykorzysta swych zdolności; pozostanie na zawsze w połowie drogi, nie dostąpi nigdy wielkiej prawdy sztuki. Siecze młodego człowieka uwagami. Manet odcina

się. Co chwila wybuchają między nimi kłótnie.

Lokal przy ulicy Lavoisier rozbrzmiewa ich echem. Wszyscy w paryskich pracowniach wiedzą o spięciach między Manetem a jego dawnym mistrzem. Zawiedzeni uczniowie Couture'a i Picota, hałaśliwi młodzi malarze zachodzą na ulicę Lavoisier. Głośnie rozmowy. Drwiny. Wyzwania. Manet pragnąłby zgody z Couture'em, a tymczasem przyciąga do siebie niespokojne duchy.

*

Jednym ze znajomych państwa Manet jest adiutant marszałka Magnan, major Hipolit Lejosne z gwardii cesarskiej.

Ze swym wąsem i spiczastą bródką à la Napoleon III, „major” – jak go nazywają – jest trochę podobny do cesarza. Podobieństwo zwodnicze. Wbrew funkcji, jaką pełni, Lejosne żywi zdrową niechęć do reżimu i do autokraty z 2 grudnia, z którego szydzi wierszem:

Profil miał Karagheza, twarz nocnego ptaka...¹

¹ Wszystkie wiersze, których tłumacza nie podano w odnośnym przypisie, przełożył Włodzimierz Lewik. (K a r a g b e z – odpychająca marionetka teatru tureckiego.)

Ten wojskowy-republikanin, którego bożyszczem jest Hugo, w wolnych chwilach istotnie zaleca się do Muz. Wieczorami czyta Wergilego lub układa okolicznościowe sonety. Gorący miłośnik sztuki i literatury, gorliwy obrońca „wartości” nieoficjalnych, gromadzi w swym salonie przy ulicy Trudaine pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, najchętniej niekonformistów, utalentowanych lub dowcipnych. Manet, który bywa tam czasem z Balleroyem, spotyka u niego Barbey d'Aureville, Konstantina Guys, Pawła Meurice (z kręgu Wiktora Hugo), fotografa Na-dara, grafika Feliksa

Bracquemond... Któregoś wieczora 1858 major przedstawia Maneta mężczyźnie o twarzy bez zarostu, ustach posępnych, oczach bardzo czarnych, palących, magnetycznych, w których eter i opium błyszczą dziwną gorączką, autorowi *Kwiatów złota*, książki wykletej, która w ubiegłym roku zaprowadziła go przed sąd, Karolowi Baudelaire.

Wyszukany w ubiorze, umalowany, o dłoniach małych i bardzo wypielęgnowanych, Baudelaire ma na sobie krótki niebieski surdut ze złotymi guzikami, duży wykładany kołnierz nieposzlakowanej bieli i szeroką czarną kokardę pod szyją – swój „strój zgilotynowanego”, jak powiadają Goncourtowie.

Mimo różnicy wieku – Manet ma dwadzieścia sześć lat, a Baudelaire trzydzieści siedem – między malarzem i poetą od razu rodzi się sympatia. „Ma na sobie powłokę – powiada Manet o Baudelaire, robiąc aluzję do jego makijażu – ale jaki geniusz pod tą powłoką!” Co do Baudelaire'a, tego wzrokowca, tego czciciela obrazów, tego poety, którego pierwszą podpisaną publikacją był, w 1845, *Salon*, wystarczyło mu popatrzeć uważnie na prace Maneta przy ulicy Lavoisier, wystarczyło objąć malarza swym spojrzeniem jasnovidza, tym spojrzeniem „ponad i pod przenikającym, niemal somnambulicznym”¹, by rozpoznać, kim jest Manet.

¹ Barbey d'Aureville, „Le Gaulois” z 3 lipca 1872.

Podoba mu się w nim nie tylko werwa, dbałość o strój, wytworność, jego wstręt do tego, co pospolite i niechlujne w cyganerii. Nie zatrzymując się na pozorach wyczuwa w nim wewnętrzną udrękę. Dochodzi do ukrytych stref tej wrażliwości, która nie zna jeszcze samej siebie i szuka środków wyrazu. A może wyczuwa też, domyśla się bliższych, intymnych między nimi oboma podobieństw. Podróż do Rio – o której przy stole państwa Manet tak starannie unika się teraz wszelkiej wzmianki – ma swój odpowiednik w życiu Baudelaire'a: w

młodości poeta, zbuntowany przeciw swoim, musiał wypłynąć na morze; żeglował w stronę wyspy Mauritius i wyspy Bourbon. I on także zna czarne ciało. „Czarownico z hebanu, poczęta w pomroce”¹: jest kochankiem – związek burzliwy, w ciągłych zerwaniach i pojednaniach – z Mulatką Jeanne Duval. I w poecie także syfilis dokonuje zdradziecko swego dzieła. Od kilku miesięcy odczuwa bóle nóg, brzucha; chodzi z trudem; chwilami brak mu tchu...

¹ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, wiersz *Sed non satiata*, przełożył Mieczysław Jastrun (Przyp. tłum.).

Poprzez tę grę analogii, w których objawia się jakieś pokrewieństwo nieokreślone, ale mocniejsze i głębsze od rozbieżności zewnętrznych, rodzi się przyjaźń.

Czy Maneta nie przeraża to zbratanie zbyt spontaniczne, zarówno z jednej, jak i z drugiej strony, by nie miało płynąć z tego, co w nich obu najistotniejsze? Namaszczony jak oficjant, uroczysty jak kapłan – oficjant sataniczny, kapłan czarnych mszy – Baudelaire jest wizerunkiem skandalu. Jakże daleko znalazł się Manet od Couture'a i akademickiej pompy! Zamiast kadzidła jad i złorzeczenia; zamiast zaszczytów trybunał sądowy. Proces o *Kwiaty zła*, jak i wcześniejszy o sześć czy siedem miesięcy proces o *Panią Bovary* Flauberta, przypieczętował rozejście się wielkiej literatury z banalną moralnością i sztampą. Jakimi przykładem jest Baudelaire dla krnąbrnego Maneta! Istnieje więc sztuka przekłeta, twórcy skazani na anatemy władz i tłumu. Ta przyjaźń, która, sięgając najbardziej utajonych stron ich natury, zawiązuje, się między Manetem i Baudelaire'em, pełna jest znaków wieszczych. Cóż z tego jednak przeczuwa Manet? Obcy namysłom, ślepy, nie należy do tych, co odcyfrowują wróżby.

W miarę jak stają się sobie coraz bliżsi, stosunki między malarzem i poetą zacieśniają się. Jadają razem u Pavarda lub przy ulicy Bréda¹, u Dinochau, „restauratora literatury”. Często Manet reguluje rachunki; pożycza pieniądze Baudelaire'owi. Poeta-dandy jest bowiem bardziej niż goły. Jego saldo u Dinochau jest obciążone.

¹ Obecnie ulica Henri Monnier.

„Ten będzie malarzem, prawdziwym malarzem – powiada Baudelaire – kto potrafi wydobyć z życia współczesnego jego stronę epicką, ukazać nam i dać pojąć, jak wielcy jesteśmy i poetyczni w naszych lakierkach i krawatach.”² Ta idea „modernizmu”, do której bezustannie powraca Baudelaire, jest również mniej lub bardziej świadomą ideą Maneta. Podobnie jednak jak Manet i Baudelaire, choć figuruje wśród postaci Courbetowskiej *Pracowni malarza*, nie jest realistą. Mieszanina „nerwowej wrażliwości i zagadkowego chłodu”³, jest Baudelaire realistą jedynie w tej mierze, w jakiej twórca posługuje się rzeczywistością, by elementy jej przeobrazić w poezję wydobyć na jaw zawartą w niej część wieczności. W ślad za tym lirykiem nieczułym mógłby Manet we własnym imieniu powtórzyć Baudelairo夫斯基 hymn do nieruchomej piękności:

² *Salon de 1845*.

³ Paul Jamot.

Jam piękna, o śmiertelni, niby sen z granitu...
Biel serca łączę z śniegiem łabędziego puchu;
Niszczącego harmonię nienawidzę ruchu;
I łzy są dla mnie obce, i śmiech mi nie znany.⁴

⁴ *Kwiaty zła*, wiersz *Piękno*, przełożył Stanisław Korab-Brzozowski (Przyp. tłum.).



W początkowym okresie znajomości z Baudelaire'em pracował Manet nad studiami, do których pozował mu często jego mały posługacz Aleksander.

Manet lubi ogromnie tego chłopca o „fizjonomii żywej i figlarnej”, którą przyćmiewa czasem cień melancholii. Nieraz już utrwałał farbą, ołówkiem i tuszem jego twarz delikatną i miłą, a teraz reasumuje swe spostrzeżenia w obrazie *Chłopiec z wiśniami*, w którym odzywiają się rozmaite wpływy: artystów holenderskich, Chardina, a nawet Murilla, choć Manet nie jest jego entuzjastą. Jednak Baudelaire, jak Manet, przepada za Hiszpanami i nakłania Maneta, by czerpał z nich jeszcze bardziej.

Zawsze równie niepewny, Manet nadal szuka siebie, pełen niepokoju. Niemal zupełnie pozbawiony wyobraźni, niczym nie inspirowany, nie bardzo wie, co malować, sięga na chybił trafił po jakiś temat, potem rzuca go, sięga po drugi. Pochłaniają go teraz problemy faktury, technika malowania. Bardziej niż kiedykolwiek zżyma się na półtony malarstwa tradycyjnego. „Nie znoszę wszystkiego, co niepotrzebne – powiada do Prousta – ale rzecz w tym, żeby widzieć tylko to, co potrzebne.”

Pewnego popołudnia Couture, któremu zdarza się przy okazji pytać Maneta o zdanie, pokazuje mu malowany przez siebie portret śpiewaczki operowej, panny Poinso. Manet chwali obraz, zastrzeżenia budzi w nim tylko koloryt, „ciężki, przeładowany półtonami”. Couture, który tego popołudnia jest nastrojony pojednawczo, przyjmuje krytykę na wesoło: „A pan zawsze swoje! Nie uznaje pan tonów pośrednich.” To prawda, przyznaje Manet; światło ma „taką jednolitość – wyjaśnia – że wystarczy jeden ton, by je oddać, i nawet gdyby miało się to wydać brutalne, lepsze raptowne przejście od światła do cienia niż uciekanie się do rzeczy, których oko nie widzi i które nie tylko, że osłabiają siłę światła, ale i przyćmiewają

barwność cieni, również bardzo istotną. Bowiem cienie – tłumaczy – mają barwę niejednorodną, lecz bardzo urozmaiconą.”

Couture wzrusza ramionami i śmieje się. Biedny Manet! Stanowczo nie zanosì się, by miał odstąpić od swoich bzdurnych pomysłów. Kiedy Manet wyszedł, zjawia się u Couture'a grafik Manceau. W rozmowie z nim Couture wpada w gniew na Maneta i dochodzi do tego, że nazywa go „stukniętym”. Manceau, plotkarz, powtarza to wszędzie, aż wreszcie rzecz dochodzi do uszu Maneta.

Manet wpada w pasję. Czuje się dotknięty i postanawia, że nieprędko noga jego postanie u Couture'a. Co nie przeszkadza mu odgrażać się, że przekona Couture'a o swojej racji. „Już ja mu namaluję coś takiego – oznajmia – że położy uszy po sobie!”

Następny Salon otwarty zostanie za siedem czy osiem miesięcy 15 kwietnia 1859. Nadchodzi więc chwila, by ruszyć do natarcia. Najwyższy czas, istotnie, by przed Manetem „otworzyły się już jakieś widoki”, jak powiada jego matka, by dał dowód swego talentu. „Salon”, „Salon”: ta sama śpiewka – jak niegdyś „Szkoła Morska”, „Szkoła Morska” – powraca teraz w rozmowach rodzinnych. Prawdę powiedziawszy, idzie tu rzeczywiście o egzamin, i to egzamin o kapitalnych konsekwencjach. Salon, instytucja oficjalna, o regulaminie ustanowionym przez państwo i podległa jego kontroli, założona jeszcze w XVII wieku, w zasadzie biorąc, daje wówczas artystom jedyną możliwość wystawiania swych dzieł przed publicznością, dotarcia do amatorów. Ci ostatni zresztą, z małymi wyjątkami, kupują jedynie od malarzy wystawiających na Salonach. Jakże mogłoby być inaczej? Jakże można by przyjąć, że odrzuceni mają jakkolwiek wartość? Dopuszczenie do uczestnictwa jest gwarancją, świadectwem talentu. Poza Salonem żadnej nadziei! W czasach dawniejszych przyjmowano kandydatów mniej lub bardziej liberalnie. Od 1857 Akademia Sztuk

Pięknych, której przywrócono prerogatywy, z jakich korzystała za monarchii lipcowej, twardo trzyma Salon w ryzach. Trzeba spodobać się, tym panom w zielonych frakach. Jednym „tak” lub „nie” otwierają karierę, lub odtrącają w cień tych, co ubiegają się o ich głosy. Manet przygotowuje się gorączkowo do walki o pierwsze szlify malarskie.

Pomiędzy dziwakami nawiedzającymi Luwr spostrzeżł – może zresztą Baudelaire zwrócił mu na niego uwagę – wysokiego jegomościa o wychudzonej twarzy, w olbrzymim szapoklaku, wyblakłym i zakurzonym, w łańchmanach, otulonego długim brązowym płaszczem bez rękawów, à la Talma. Ta szczególna postać pociąga go. Wdaje się w rozmowę z tym osobnikiem, który – z profesji gałganiarz i handlarz starym żelastwem – nosi nazwisko Collardet. „Panie Collardet, czy chciałby pan. żebym zrobił pański portret?” Oczywiście! Pan Collardet, rzecz postanowiona, będzie przychodził pozować na ulicę Lavoisier.

Przez całą zimę 1858–1859 Manet pracuje bez przerwy. Tym razem to będzie coś, „kawałek” godny – myśli może, *Menipposa* Velasqueza; z zachowaniem wszelkiej proporcji, naturalnie. Z łańchmaniarza w „talmie” robi *Pijącego absynt*, postać quasi-baudelairowsiką, wizerunek słabości ludzkich.

Swym *Pijącym absynt* wskazuje Manet niedwuznacznie, że nie zamierza oddać się malarstwu historycznemu, że chce brać modele z życia. Hiszpanie – wyśmienita rękojmia, która w jego potrzebie niezależności uspokaja go – będą mu służyć za przewodników; nie tylko Valesquez, ale i Zurbaran, i Ribera. Jego niezależność nie idzie dalej. Ożywiony pragnieniem stworzenia „arcydzieła”, myśli stale o Couturze i o jury akademickim. Żeby nie wiem co, zmusi swego dawnego mistrza do pochwał. Przykłada się do roboty i, powściągając własne

skłonności, nie waha się pójść na pewne ustępstwa. Położy kolory według recepty Couture'a; grzecznie rozkłada cienie. Jego *Pijący absynt* trąci pracownianą dyscypliną.

Pod koniec zimy obraz jest gotów. Manet triumfalnie zaprasza Couture'a na ulicę Lavoisier. Patrząc na *Pijącego absynt* Couture powinien by dostrzec, jak dalece dawny uczeń pozostał jeszcze pod jego wpływem, ale pospolitość tematu odstręcza go; jest zresztą w tym portrecie alkoholika jakiś dziwny akcent i to sprawia, że Couture natychmiast się jeży. „Mój przyjacielu – oświadcza krótko – jeden tylko jest tu pijak: malarz, który namalował tę ohydę!”, i odchodzi.

Uczeń i nauczyciel nie zobaczą się więcej.¹ „Koniec!” – grzmi Manet oburzony. Żałuje swoich ustępstw, „Couture dobrze zrobił, że mi tak powiedział – zapewnia – to mnie nauczy rozumu!”

¹ W kilka lat później, w 1863, Couture likwiduje pracownię. W 1869 przeniósł się do Villiers-le-Bel i zamknął „w odosobnieniu, które obojętność współczesnych uczyniła prawdziwym grobem za życia” (Albert Wolff). Jednak aż do śmierci, w 1879, jego klienci amerykańscy pozostali mu wierni. Pozwoliło to Couture'owi przechwalać się nadal. „Pracuję w najlepsze – pisał w styczniu 1870. – Amatorzy przyjeżdżają tutaj tak jak do Paryża i ja, który kocham tylko sztukę, mam tego pecha, że wzbogacam się jak sprzedawca artykułów kolonialnych.”

Fanfaronada. Manet jest głęboko poruszony. Ma nadzieję mimo wszystko, że jury Salonu lepiej potrafi go ocenić. Ale jego ufność została poderwana. Obawia się najgorszego. Łatwo poddający się wrażeniom, wyczuwa wokół siebie jakąś groźbę, jakieś nieokreślone niebezpieczeństwo. Któregoś wieczora, po bezskutecznym nawoływaniu Aleksandra, zaczyna szukać chłopca i – o zgrozo! – znajduje go wiszącego w schowku, „z kawałkiem cukru w zębach”.

Tragiczne to wydarzenie posłuży Baudelaire'owi za temat opowiadania, okrutnego w swej oschłości, *Sznur*.¹

¹ Zamieszczony po raz pierwszy w kilka lat później w „Le Figaro” z 7 lutego 1864, *Sznur* zostanie włączony następnie do *Paryskiego spleenu*.

„...Był już całkiem sztywny, ja zaś w niewytłumaczony sposób wzbraniałem się opuścić go gwałtownie na ziemię. Trzeba było podtrzymać go ramieniem, wolną zaś ręką przeciąć sznur. Ale to jeszcze nie było wszystko; mały potwór użył bardzo cienkiego sznurka, który wszedł głęboko w ciało, i musiałem teraz małymi nożyczkami wydobyć sznur spomiędzy dwóch wałków obrzmienia, żeby uwolnić szyję.”² Manet – któremu to opowiadanie jest dedykowane – nie umie zdobyć się na baudelairowską nieczułość. Samobójstwo „chłopca z wiśniami” wstrząsnęło nim. Jego wewnętrzny niepokój wzrósł przez to jeszcze. Ilekroć wchodzi teraz do pracowni przy ulicy Lavoisier, ogarnia go nieznośne uczucie, a przed oczami jawi się natychmiast obraz makabryczny i natarczywy... Bardzo przesądny, jednego teraz pragnie: opuścić tę pracownię, w której nie potrafi się już skupić, a pędzle lecą mu z rąk. Tak się składa, że Balleroy zamierza właśnie przenieść się do departamentu Calvados.

² Przekład Joanny Guze (Baudelaire, *Paryski spleen*, PIW 1959) (Przyp. tłum.).

W oczekiwaniu na wyniki narad jury Manet ogląda pracownię do wynajęcia. Wskazano mu jakąś na placu Clichy. Idzie tam. Lokal dosyć mu odpowiada i Manet już ma go wynająć, kiedy nagle dostrzega wbity w ścianę wielki gwóźdź. Blednąc zwraca się do stróża. „Któż to się tutaj powiesił?” – jąka. „Skąd pan wie?” – wykrzykuje stróż ze zdziwieniem. Manet ucieka.

Na trzy dni przed oficjalnym ogłoszeniem decyzji jury Manet dowiaduje się przez czyjąś niedyskrecję, że jego płótno zostało odrzucone. Wściekły, nie mówi jednak nikomu ani słowa. Jest pewien, że to Couture tak mu się przysłużył. Wszyscy członkowie jury głosowali przeciw niemu, z wyjątkiem jednego: Delacroix, niedawno wybranego wreszcie do Instytutu¹. Z nieubłaganą surowością jury wykluczyło wszystkich malarzy, najlżej chociażby odbiegających od

akademickiej ortodoksji. Ilość odrzuconych obrazów jest niezliczona. Mała pociecha dla Maneta, który przeżuwa swój gniew. Ponieważ następny Salon odbędzie się dopiero w 1861, przez dwa lata musi zdobyć się jeszcze na cierpliwość. Co powie ojciec? Jego ojciec, unieruchomiony przez paraliż i spoglądający na niego z pytaniem w oczach za każdym razem, gdy wraca do domu. A Zuzanna? Same zawody! Słyszysz już w myśli westchnienia matki. Balleroy, szczęśliwiec, ma cztery płótna przyjęte.

¹ W 1857. Wybrany, pisał nazajutrz do jednego ze swych korespondentów: „Pochlebiam sobie, że będę mógł być tam (w jury Salonu) użyteczny, będę bowiem pewno jedyny odmiennego zdania i trzeba będzie unikać choroby, żeby nie opuszczać posiedzeń.”

Kiedy wiadomość o odrzuceniu jego obrazu dociera na ulicę Lavoisier, Proust i Baudelaire są u Maneta. Ten wybucha, daje upust swej niechęci do Couture'a. Proust stara się go uspokoić, przekonuje, że Couture na pewno nie maczał palców w tej sprawie, że Delacroix w każdym razie dowiódł jeszcze raz, iż jest „ponad małostkami swoich współczesnych”. To prawda! „A co Delacroix, to nie Couture!” – dodaje Manet.

„Wniosek – oświadcza Baudelaire – jest taki, że zawsze trzeba być sobą!” – „Zawsze to panu mówiłem, mój drogi! – wykrzykuje Manet. – Ale czyż nie byłem sobą w *Pijącym absynt*?” – pyta zapyminając o swych ustępstwach. Poeta patrzy na malarza. Nie neguje, że *Pijący* mógłby być ilustracją do któregoś z wierszy *Kwiatów złota*. Ale mimo pięknych czerni, „soczystych i głuchych”², warsztat pozostał Couture'owski. Na dodatek poza pijaka, sztuczna, wymuszona, jest niemal pozą z melodramatu. „Hm, hm!” – rzuca tylko w odpowiedzi poeta. „Proszę, Baudelaire też przeciwko mnie! – wykrzykuje Manet. – Więc wszyscy...”

² Paul Mantz.

*

Jury odrzuciło tyle płócien, stronniczość niektórych decyzji jest tak jawnie niesprawiedliwa, że w pracowniach malarskich zawrzało. Grupy niezadowolonych zbierają się przed Instytutem wznosząc okrzyki przeciwko jury, akademikom i intendentowi Ministerstwa Sztuk Pięknych, panu de Nieuwerkerke, honorowemu szambelanowi cesarza. Policja musi szarżować, by rozproszyć manifestantów.

Maneta nie było oczywiście wśród nich. Niezależnie od tego, jak dotkliwie jest jego rozczarowanie i uraza, nie chciałby za nic na świecie uchodzić za jednego z tych podekscytowanych młodych malarzy. Zbyt szanuje ład, by „»ta wrzawa nie wydała mu się czymś niestosownym.¹

¹ Na lata początkowe (do 1859) przypada około trzydziestu obrazów Maneta. *Pijący absynt* znajduje się w muzeum Ny Carlsberg w Kopenhadze.

II. ANDALUZYJSKI GITARZYSTA

Manet, blondynek uśmiechnięty –
Wdzięk, gracia, dziarska mina
(Od czubka głowy aż do pięty)
I bródka Apollina.

Théodore de Banville

Reakcja pana Manet była zupełnie inna, niż się tego spodziewał syn. Pan Manet także oskarża Couture'a. Warto doprawdy było przez sześć lat być jego uczniem po to, żeby, gdy przyszło co do czego, nie znaleźć w nim żadnego oparcia! Co innego Picot, ten dba o swoich uczniów! Jako członek jury głośuje przede wszystkim na nich; inni kandydaci niech liczą na swoich nauczycieli! To się nazywa „pryncypał”! I większość jest takich. Ale Couture!

W czwartkowe wieczory – czwartek jest dniem przyjęć państwa Manet – emerytowany urzędnik rozwija gderliwie ten temat wobec nielicznych przyjaciół, którzy uczestniczą w tych zebraniach.

To nieoczekiwane poparcie przywraca Manetowi energię. Znalazł wreszcie pracownię w dzielnicy la Trinité, przy ulicy de la Victoire pod pięćdziesiątym ósmym. Pomieszczenie jest małe, nienadzwyczajne, źle oświetlone; Manet sto razy woli jednak te niewygody od nieustępliwego wspomnienia o „chłopcu z wiśniami”. Zanim opuścił ulicę Lavoisier, zaprosił tam znajomych z kręgów artystycznych, żeby obejrzeni jego *Pijącego absynt*. Każdy – z przekonania lub z grzeczności – protestuje z oburzeniem przeciw niesprawiedliwości jury. To wystarcza, by ostatecznie podnieść Maneta na duchu. Odbije sobie jeszcze to niepowodzenie, które było tylko przypadkowe.

Do czego się wziąć? Co malować? W czasach kiedy temat, anegdota stanowią istotę, obrazu, niemalże jego rację bytu – czyż, rzecz znamienna, opisywanie obrazów nie jest wówczas podstawą krytyki? – Manet jest na tyle oryginalny, że nie zważa zupełnie na temat, każdy, jaki nawinie się pod rękę, jest dobry, byle pozwolił na grę barw na płótnie. Stąd te przeskoki, przerzucanie się z jednego kierunku w całkiem przeciwny. Maluje portret księdza Hurel¹, potem zabiera się do ciekawej roboty: jest to dość duże płótno ilustrujące pewien epizod *Gil Blasa* Lesage'a, *Studenci z Salamanki*². Po czym zaczyna malować obraz jeszcze bardziej zaskakujący.

¹ Który następnie po śmierci Maneta duchowny ten otrzymał w darze: na jego gust płótno było za duże; pociął je zmniejszając do połowy.

² Obecnie w muzeum w Buenos Aires.

Chce przedstawić siebie i Zuzannę na tle pejzażu. Najpierw przyszła mu na myśl wyspa Saint-Ouen, dokąd jeżdżą czasem, by zażyć wypoczynku w jakiejś knajpcie, z dala od niedyskretnych spojrzeń. Ale natura nie jest natchnieniem dla Maneta. Poza morzem ten paryżanin lubi tylko miasto; „na wsi się nudzi”; nawet gdy się już tam wybierze, nie rezygnuje w niczym ze swojej miejskości, nie zapomina o cylindrze. Samo komponowanie obrazu niemniej jest dla niego uciążliwe. Więc co robić? Nie namyśla się długo: by namalować swoją *Wyspę Saint-Ouen*, sięgnie do Rubensa, weźmie od niego zarówno tło, jak i pewne elementy plastyczne, które dadzą mu pole do popisu jako kolorysty. Zna dobrze dwa płótna Rubensa, *Tęczę* z Luwru i *Park w Steen*, który widział w muzeum w Wiedniu. Z pierwszego zapożycza tęczę, charta, który jest niemal dokładnie przekalkowany, strukturę kępy drzew; z drugiego dwie postaci w osiemnastowiecznych strojach flamandzkich. Czy nie zarzucą mu plagiatu? By zapobiec dociekaniom, odwraca elementy zaczerpnięte

z Rubensa. Teraz z pewnością nie wzbudzi już podejrzeń.¹ Trudno byłoby jednak zaprzeczyć, że wymowa dzieła jest raczej niejasna.

¹ Upłynęło istotnie sporo czasu, zanim zwrócono uwagę na ten proceder, do którego Manet uciekał się niejednokrotnie. Za jego życia, jak czytelnik dowie się później, jeden tylko krytyk, Teofil Thoré, zauważył to. Badaniem tych „zapożyczeń” zajęto się w sposób systematyczny dopiero w pięćdziesiąt lat po śmierci malarza: w maju 1932 Germain Bazin opublikował na ten temat w przeglądzie „L'Amour de L'Art” pracę o kapitalnym znaczeniu („Manet et la tradition”).

Prawdopodobnie rozczarowany, Manet wraca do swego kochanego Velasqueza, kopiuje go jawnie, a poza tym – nowa próba – maluje „à la manière de...”², między innymi *Scenę z pracowni hiszpańskiej*, gdzie wprowadza samego Velasqueza malującego *Małych jeźdźców*. Podobnie Murillo podsuwa mu *Chłopca z psem*, pięknego w kolorze, a w którym wyczuwa się jakby dręczące wspomnienie o małym Ole-siu.

² Manierą tego lub innego malarza (Przyp. tłum.).

To deptanie w miejscu mogłoby Maneta niepokoić. Jego środki wyrazu nie są zresztą jeszcze zbyt pewne, to widać. *Ale* twórczość artystyczna podlega prawom, niekiedy zaskakującym. Często-kroć bywa, że kiedy pozornie artysta ma najwięcej powodów, by upaść na duchu, jest najbliżej swojej prawdy. Szamocze się w gęstwinie lasu o zwodniczych echach, traci resztę nadziei, że kiedykolwiek utworze sobie drogę, a tymczasem ma już tylko kilka kroków, by znaleźć się nagle na polanie.

Taką polaną dla Maneta, zaraz po zimie 1859–1860, będą Tuile-rie. Malarz przechadza się tam często popołudniu z Baudelaire'em, wmieszany w elegancki tłum pod drzewami.

Położony blisko pałacu, w którym dwór cesarski rozacza swój przepych, ogród tuileryjski jest ulubionym miejscem spotkań eleganckiego Paryża. Chodzi się tam jak do salonu. Panowie w zakietach

i w jasnych spodniach z podpięciami, panie w mantylkach, z pastelowymi ombrelkami, które mają chronić od wiosennego słońca, gawędzą, jedni stojąc, inni siedząc na metalowych krzesłach do wynajęcia. Spotkania, ploteczki, rozmowy o wydarzeniach dnia, o wyborze Lacordaire'a do Akademii Francuskiej, o mleczku przeciw piegom, o świeżo otwartym na bulwarze des Capucines sklepie sióstr Giorni, gdzie można dostać najpiękniejsze półkoszulki w całej stolicy, o burzliwych koncertach – oklaski i gwizdy – które dawał niedawno w sali des Italiens najbardziej dyskutowany muzyk tych czasów, Ryszard Wagner, o periodycznych atakach dziennikarzy przeciwko krynolinom, „temu złu, które sieje postrach wśród mężów”, a które mimo przygan kleru „robi nadal karierę, zatapiając w falach wstążek najbardziej zajadłych bluźnierców”, o ostatniej rewii w „Folies-Dramatiques” – *Paryż się bawi* i kupiecie stamtąd, jak najbardziej w stylu epoki:

Bo bez rozkoszy
I pięknych szat
Głupie jest życie,
Głupi jest świat.

Manet lubi Tuilerie nie tylko dlatego, że znajduje tam środowisko bliskie mu i miłe jego nawykom miejskim i mieszczańskim; sam mieniący się światłem spektakl tych spotkań w plenerze, barwna mieszanina strojów, połyskliwe przeciwstawienie partii ciemnych i jasnych, czerni cylindrów i błękitu, żółci, różowości kapturków z wstążkami, radują jego oko. Proszę, oto jest owa „współczesność” Baudelaire'a. „Życie paryskie – napisał poeta – obfituje w tematy poetyczne i cudowne. Cudowne otacza nas i poi jak powietrze; ale nie widzimy go.”¹ Manet je widzi. Wyciąga w Tuileriach swój szkicownik i przenosi doń szybko pozy i twarze, zapisuje to, co „przejściowe, ulotne, przypadkowe” w tych scenach z życia współczesnego. Rozzuchwala się nawet tak dalece, że bierze ze sobą płótno i

paletę i maluje na miejscu kilka studiów. „Jedna jest tylko rzecz prawdziwa – powiada do Prousta. – Zrobić od ręki to, co się widzi. Jak się uda, to się uda. Jak się nie uda, trzeba zacząć od nowa. Wszystko inne to błaga.”

¹ *Salon de 1846*, rozdz. XVIII: „De l'Héroïsme de la Vie moderne”.

Wracając z Tuileries Manet wstępuje do Tortoniego, pokazuje swoje studia tym, którzy siedzą z nim zazwyczaj przy jednym stoliku, i zbiera pochwały. Ożywiony, maluje pierwszy obraz, zakątek ogrodu i dzieci. Ale to tylko preludium, zwykła praca przygotowawcza do realizacji zamierzeń bardziej ambitnych. Manet bierze na warsztat płótno wymiarów siedemdziesiąt pięć centymetrów na metr dwadzieścia i posługując się studiami, które wykonał bezpośrednio na miejscu, maluje ogród tuileryjski w momencie największego napływu gości, w czasie koncertu, który – dwa razy w tygodniu – ściga śmietankę Paryża w poblizę muszli dla orkiestry.

Tym razem Manet skończył całkowicie z Couture'em i jego przepisami. Maluje w zupełnej niezależności, przedstawia tych ludzi zebranych w ogrodzie dotknięciem pędzla lekkim, wibrującym, z żywością, z przyjemnością, jakich pewno nigdy jeszcze dotąd nie doświadczał. Nie troszczy się o kompozycję, nie traktuje całości jako jedną masę organiczną. Posłuszny swoistemu temperamentowi malarzskiemu, wyodrębnia starannie każdą sylwetkę, podkreśla kontrast między nią a postaciami z nią sąsiadującymi. Z wyraźnego następstwa plam ciemnych i jasnych rodzi się rytm, który nadaje płótnu jego melodię.

Ludzie, których Manet umieścił na swoim obrazie, nie są to postaci anonimowe, lecz – oprócz niego samego i jego brata Eugeniusza – przyjaciele i znajomi, a także parę osób bardzo w tym czasie znanych: Baudelaire i Balleroy; Teofil Gautier i Offenbach; baron Taylor i książę Bulwaru, Aurelian Scholl, ów kronikarz bardzo

paryski, który jeszcze więcej celnych i dowcipnych powiedzonek rzuca na tarasie u Tortoniego niż w gazetach; Champfleury, pisarz, bliski przyjaciel Murgera i Courbeta, płomienny apostoł realizmu, głoszący swe przekonania własną postacią, dosyć zaniedbaną, i własną czupryną, zjeżoną jak jego artykuły i książki pisane byle jak, z wyniosłą pogardą dla „próżnych ozdób stylu”; pani Lejosne, żona „majora”, którego szerokie ramiona każą zapomnieć o niefortunnej twarzy; Fantin-Latour, młody malarz pogrążony w kontemplacji, milczący, chłodny na pozór, doświadczony kopista, który w Luwrze, gdzie Manet gawędzi z nim często, nie odmawia różnym paniom i pannom, gdy proszą, by poprawił ich prace; Zachariasz Astruc, urodzony w Angers, lecz gadatliwy jak południowiec, rozdzielający sylaby jak aktor, artysta będący wszystkim po trosze, bo i malarz, i rzeźbiarz, i kompozytor, krytyk i dziennikarz, który pewnego pięknego dnia, w drodze powrotnej z Hiszpanii – jest, powiadają, „bardziej hiszpański niż sam Cyd Campeador” – zjawił się w Paryżu w espadrylach, za cały bagaż mając teczkę napęczniałą od rysunków i wierszy.

Płótno to tak zdecydowanie modernistyczne, namalowane z rozmachem, soczyste i świeże – w którym Manet dał, co miał w sobie najlepszego – jest tym bardziej zuchwałe, iż artysta nie uświadamiał sobie wcale własnej zuchwałości. Jakże! Namalował to, co widział, co radowało jego oko, tego despotę! Starał się utrwalić niektóre *imprese* – by powtórzyć słowo, którego używa od czasu do czasu. Był szczery.

Tak, był szczery, lecz jest w nim jakaś prostoduszna nieświadomość. Nie dostrzega, że to dzieło, które dało mu tyle szczęścia, jest czymś całkowicie nowym, i to nie tylko przez swój temat, lecz bardziej jeszcze przez swój język, prędko, zwięzły, to tylko dopuszczający do głosu, co zasadnicze: język, jakiego wymagał taki temat.

I że ta nowość niechybnie zaskoczy patrzących.

Gdyby jeden tylko człowiek zdolny był zasmakować w *Muzyce w Tuileriach*, jest nim z pewnością Baudelaire! Czyż *Muzyka* nie odpowiada jego postulatom? I oto niespodzianka! Baudelaire chwali Maneta ledwie półgębkiem. Płótno nie zachwyca go wcale lub prawie wcale. Nie tak zapewne musiał wyobrażać sobie konkretyzację swych pojęć o modernizmie. *Muzyka* dziwi go, rozczarowuje.

W rzeczywistości rozczarowuje ona większość bliskich Maneta. Kiwiają głowami, pełni sceptycyzmu, trochę zbici z tropu wobec tego niezwykłego dzieła, którego szczególnych walorów nikt w otoczeniu artysty zdaje się nie domyślać.

Manet poddaje się. Miał zamiar obesłać *Muzykę* przyszły Salon i próbować szczęścia. Nie mówmy już o tym. Zobaczy – nic pilnego – co innego namaluje, by się tam dostać. To letnie przyjęcie ze strony przyjaciół nie zdeprymowało go zresztą. Od czasu gdy namalował *Muzykę*, czuje, jak wzbiera w nim jakaś siła nieznaną, rośnie jakaś pewność. Dostanie się na Salon w 1861; tak być musi, za wszelką cenę, i tak będzie!¹

¹ *Muzyka w Tuileriach* należy dziś do National Gallery w Londynie.

*

Umiera matka Zuzanny Leenhoff.

Wydarzenie to skłania Maneta do faktycznego założenia ogniska domowego. Wynajmuje w dzielnicy Batignolles, przy ulicy de l'Hôtel-de-Ville², trzypokojowe mieszkanie z balkonem i Zuzanna przenosi się tam z ulicy Saint-Louis. Syna, który ma lat osiem – i który zwraca się do nich: „ojcze chrzestny” i „matko chrzestna” – umieszcza ją w internacie położonym akurat naprzeciwko, na placu merostwa, w zakładzie Marc-Dastès.

² Obecnie ulica des Batignolles.

Ponieważ Manetowi udaje się jednocześnie znaleźć dość przyzwoitą pracownię przy ulicy de Douai, a że zarówno mieszkanie państwa Manet, jak i to, które jest schronieniem miłości artysty, nie są zbyt odległe od pracowni, życie Maneta, sekretnie dość skomplikowane, upraszcza się nieco – przynajmniej geograficznie.

W trakcie urządzania domu i pracowni Manet wtajemnicza się w grafikę. Akwaforta, przez długi czas zarzucona, cieszy się od kilku lat olbrzymim powodzeniem. Manet próbuje w niej sił planszą *Podróżnicy*, która przedstawia Cyganów, później zaś przenosi na miedź kilka Velasquezów: *Infantkę Marię Małgorzatę*, *Filipa W i Małych jeźdźców*. Akwaforta nie odrywa go jednak od malowania.

Kończy się pewna epoka dla modeli. Przepych, uciechy, którym sprzyja dobrobyt, bezustanne wysiłki Cesarstwa, by na drodze satysfakcji materialnych skompensować utratę swobód, popchnęły większość modelek na drogę innych zarobków. Jako kokoty, loretki i utrzymanki bogatych *fashionable*¹ i elegantów z Bulwaru zyskują więcej niż biegając od pracowni do pracowni! Zaś modelerami mężczyźni, tacy jak Dubosc, Tomasz-Niedźwiedz i im podobni, wycofują się z wiekiem jedni po drugich; żaden lub prawie żaden Francuz nie przychodzi na ich miejsce; wraz z nimi umiera pewna tradycja, tradycja modela, który, w przeświadczeniu, że wypełnia w stosunku do artystów ważną misję, interesował się ich pracą. Koniec z tym! Otwiera się inny rozdział dziejów pracowni malarskich: rozdział modela włoskiego. Przybyli z Neapolu lub z Abruzzów (miasteczko Piccinisco specjalizuje się w tym „eksporcie”) modele włoscy, łakomi na każdy grosz i skąpiący sobie wszystkiego, myślą zazwyczaj tylko o jednym: by uciufawszy trochę pieniędzy, co pozwoli im nie troszczyć się o jutro, wrócić następnie do ojczyzny.

¹ Wytwarnisiów.

Pośród tych Włochów jest pewna młoda Rzymianka, Agostina Segatori, która pozowała najpierw malarzom z Villa Medici¹. Później zabłysła w pracowniach paryskich. Pozuje często Gérôme'owi. Wreszcie i Manet, oczarowany tą fizjonomią brunetki o leniwym wdzięku, ucieka się do jej usług. Maluje portret Segatori w nadziei, że, kto wie, obeśle nim może Salon. Ale gdy skończył, dzieło nie zadowoliło go, widać. Dojrzewa w nim nowy projekt; projekt, który jeszcze wczoraj wydałby mu się bezsensowny, ale który dziś nie przeraża go wcale, tak bardzo nabrał pewności malując *Muzykę w Tuileriach*. Zostawia Segatori² i z prośbą, by pozowali mu do obrazu, który przeznaczona na Salon, zwraca się do ojca i matki.

¹ Rzymska filia Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.

² Segatori, która w lutym 1866 miała następnie pozować Corotowi (*Włoszka Agostina*), weszła później w życie Van Gogha, była jego kochanką (patrz: *Van Gogh*). W lokalu, który otworzyła w kwietniu 1885, przy bulwarze Clichy, „Le Tambourin”, wystawiali swoje obrazy Van Gogh i jego przyjaciele, Toulouse-Lautrec, Bernard, Anquetin. Van Gogh również zrobił jej portret (*Kobieta z tamburynami*).

Pan Manet, któremu to pochlebia, zgadza się. W surducie i domowej kalotce siada w mahoniowym fotelu, za stołem, na którym położył tabakierkę. Trochę w tyle stoi pani Manet – koronkowy biały czepek z szerokimi, niebieskimi wstążkami, jedwabna bluzka z bufiastymi rękawami – dłoń w mitenkach zanurzyła w koszyczku do robót. Kawalek zwiniętego haftu leży na stole obok tabakierki.

Z uwagą i dbałością o każdy szczegół maluje Edward ten podwójny portret, doskonały wizerunek dwojga paryskich mieszczan z połowy stulecia. Ze sceny tej wieje pewien smutek. Państwo Manet

mają oczy spuszczone. Na co patrzą? Nie wiadomo. Dumają nad czymś, trochę zachmurzeni. Twarz byłego urzędnika sądu – biała broda starannie zaokrąglona, rysy postarzałe – pozwala domyślać się cierpień fizycznych, które rzucają cień na jego dni.

Mimo że tak surowe – lub raczej dlatego właśnie – płótno Edwarda zachwyca państwa Manet. Zwłaszcza pana Manet, który niestrudzenie każe je oglądać przyjaciółom i znajomym. Komplementy, pochwały. Ojciec jest w siódmym niebie. Edward ma talent; dowiódł tego. „Ach, chciałbym zobaczyć, jaką minę zrobi ten osioł Couture!” – wykrzykuje pan Manet. Zapomina nawet o swoich dolegliwościach.

Manetowi trzeba poklasku. Ma dwadzieścia osiem lat i jest zgłodniały pochwał, tego dreszczu zachwytu, jaki budzi pojawienie się sławnego artysty. Być znanym, być przedmiotem zazdrości, słyszeć swoje nazwisko powtarzane z ust do ust, móc powiedzieć: „Jestem Manet”, ach, cóż za rozkosz! W salonie rodziców młody artysta zakosztował tego upajającego trunku. Wierzy. Wierzy w siebie, w swoją przyszłość, w swój triumf: ale to za mało. Spodobał się najbliższym; chce spodobać się Baudelaire'owi, pochlebić upodobaniom poety i publiczności, których przedmiotem jest Hiszpania: podwójny portret państwa Manet ledwo zdążył wyschnąć, a Manet już zaczyna nowe i duże płótno. Pewien gitarzysta andaluzyjski, Huerta, robi w tym czasie furorę w Paryżu. Wszyscy śpiewają jego *Hymn do Riego*. Dlaczego nie miałyby namalować „*guitarrera*”?

Stara się o modela-Hiszpana i maluje obraz, który ma już w głowie. Pracuje szybko, bardzo szybko. Jego muzyk, który śpiewa i akompaniuje sobie na gitarze, w espadrylach, z głową owiniętą różowym fularem, w czarnym pilśniowym kapeluszu, prędko pojawia się na płótnie. „Co ty na to?” – pyta Manet Prousta. Jest bardzo zadowolony z tego obrazu, namalowanego zamasyście, mocnymi

kolorami. „Wyobraź sobie – zwierza się – głowę zrobiłem od ręki. Po dwóch godzinach roboty sprawdziłem w moim czarnym lusterku: wyszło!¹ Nie dotknąłem już więcej.” Jeden tylko szczegół niepożądany: Manet tak się spieszył z robotą, że popełnił głupstwo: zrobił swego gitarzystę mańkutom. Spostrzegł się dopiero, gdy już było za późno.

¹ By móc lepiej oszczędzić płótno na warsztacie, wielu malarzy ma zwyczaj analizować jego odbicie w lusterku. Odwrócenie obrazu pozwala łatwiej dojrzeć błędy.

A więc! Czy ci panowie z jury mogliby mieć jakieś powody, by odrzucić *Guitarrrera* i portret państwa Manet? Nie, prawda? Manet posyła oba płótna na Salon. Raz się już jednak sparzył i nie jest taki całkiem pewien. Rozchodzą się pogłoski, które zatruwają mu spokój. Czyż nie słyszy się, że jury, w którym zasiądą członkowie znani ze swej nieprzejednanej postawy, będzie bardzo surowe, że postawi *veto* w stosunku do wielu kandydatów? Kandydatów jest nadmiar. Przed dwudziestu już laty, w 1839, Balzac w jednej ze swych nowel, *Piotr Grassou*, skarżył się, że coraz bardziej zwarty tłum artystów szturmuje Salony. „Zamiast turnieju macie rozruchy; zamiast chwalebnej Wystawy hałaśliwy bazar; zamiast wyboru wszystko.” Nie wszystko, ale bardzo wiele. W wieku XVIII wystawiających było dwustu, trzystu. Od tej pory liczba ich wzrosła dziesięciokrotnie. Rewolucyjny Salon 1848 – Salon bez jury, dostępny dla każdego – zgrupował przeszło pięć tysięcy artystów. Ta przybierająca fala budzi niechęć władz; akademicy lękają się o „zdrowie” sztuki: w tym roku będą co najmniej tak samo nieubłagani jak w 1859.

W oczekiwaniu ich werdyktu, by pokryć swą niecierpliwłość, Manet bierze na warsztat akt, *Nimfa zaskoczona*, poprzedzony wieloma szkicami. Modelką jest Zuzanna; co do samej pozy swojej nimfy, Manet zapożycza ją od Rubensowskiej *Zuzanny w kąpieli*. Ogranicza

się tylko, zgodnie z metodą przyjętą od czasów *Połowu*, do odwrócenia postaci.¹

¹ Ten obraz Rubensa zaginął. Znany jest tylko z grawiury Vorstermana. „Zapóżyczanie” Maneta odkrył Charles Sterling („Manet et Rubens”, „L'Amour de l'Art”, październik 1932). *Nimfa zaskoczona* jest w posiadaniu muzeum w Buenos Aires.

Kości zostały rzucone. Mimo surowości jury i mimo że, jak przepowiadali ludzie dobrze poinformowani, odrzuciło ono bez litości mnóstwo nadesłanych prac, oba płótna Maneta zostały przyjęte. Państwo Manet są uszczęśliwieni; Zuzanna także. Młody malarz nie posiada się z radości. Wreszcie dobija do celu!

Otwarcie Salonu następuje pierwszego maja. Już od pierwszych godzin Palais de l'Industrie, gdzie od czasów Wystawy Powszechnej odbywają się Salony, pełen jest odświętnej publiczności. W tym roku wprowadzono taką innowację, że obrazy umieszczone są w porządku alfabetycznym, podług nazwisk twórców. Wchodząc do sali na M, Manet stwierdza z przykrością, że jego płótna zawieszono na samej górze. Ale – kompensata – choć na tak złym miejscu, jego obrazy i tak ściągają wszystkie spojrzenia, a zwłaszcza *Guitarrero*, który budzi ogólne pochwały. Przez swą efektowność to świetne płótno przyciąga, urzeka publiczność.

Guitarrero – powiada Antonin Proust – zabija wszystko, co go otacza. Zabija tak dalece, że – co za zaszczyt! – wydano polecenie, by opuścić go aż do *cimaise'u*. Dzięki temu publiczność łatwiej będzie mogła go podziwiać.

Nie ma wątpliwości, to jest sukces, sukces taki, o jakim Manet zawsze marzył. Otacza go ciasny krąg. Gratulacje. Uściski dłoni. Ładne buzie uśmiechają się do niego. On kłania się uradowany; słucha, upojony, komplementów. Dzień jutrzejszy przyniesie mu sławę, fortunę, luksusową pracownię, przed drzwiami której, w piątce –

dzień przyjęć u wszystkich artystów wysoko notowanych – stać będą ekwipaże. „Manet”. „Edward Manet”. Wynurza się z anonimowości. W uszach dźwięczy mu już przyszła sława. Rodzi się do egzystencji, której pragnie.

Sukces utwierdza się, rozszerza. Pewnego dnia w pracowni przy ulicy Douai zjawia się nawet delegacja młodych malarzy. Zwiedzając Salon z Feliksem Bracquemond i Fantin-Latourem – który również zadebiutował w tym roku w Palais de l'Industrie – ci młodzi artyści, Alfons Legros, Carolus Duran i dwóch czy trzech innych, stanęli, oniemiaли, przed *Guitarrero*. Wydało im się, że ten muzykant hiszpański „namalowany jest w jakiś sposób dziwny, nowy” i nie namyślając się długo postanowili „pójść hurmem do pana Manet”¹. Manet, któremu to pochlebia, przyjmuje ich jak najlepiej, odpowiada na każde pytanie dotyczące jego samego czy *Guitarrera*. Później, w ślad za pierwszymi, zjawiają się przy ulicy de Douai krytycy, którzy mniej lub bardziej bronili realizmu Courbeta: Champfleury i Zachariasz Astruc, Castagnary, Fernand Desnoyers i Duranty, autor *Nieszczęścia Henriette Gérard*, który przed pięciu laty był twórcą efemerycznego pisma „Le Réalisme”.

¹ Fernand Desnoyers, *Le Salon des refusés*.

Wszyscy ci ludzie chcieliby widzieć w Manecie sprzymierzeńca, uczestnika ich zebrań w piwiarni des Martyrs, przy ulicy o tej samej nazwie, gdzie wokół Courbeta zbierają się malarze, literaci, krytycy niekonformiści. Ale, hola! Manet wcale nie tak to sobie wyobraża! Na pewno nie porzuci Tortoniego i kawiarni de Bade dla zadymionych sal piwiarni des Martyrs, gdzie cała bohema paryska, „błędni rycerze pióra i pędzla, poszukiwacze nieskończoności, sprzedawcy chimery, budowniczo wież Babel” gestykują i wydzierają się wśród rzeszy pannic bez kapeluszy, małych lafiryndek noszących

miana Titine, Mimi la Bretonne, Białe Winogronko lub Sadzone Jajeczko. Wszyscy ci chłopcy bardzo są mili, choć trochę zaskakujący w swoich manierach i sposobie bycia – taki Champfleury, syn kramarki, dawny subiekt księgarski, który wszystko czytał, brzydki, pomarszczony i krótkowidz, w nieprawdopodobnych jakichś czekoladowych ubraniach; taki Duranty, o którym powiadają¹,¹ Niestety. że jest nieślubnym synem Mériméego, i który – pisarz wiecznie w potrzebie, zgorzkniały, zrzędny, a okropnie dumny – zabiega jednak u ministra Oświecenia Publicznego o „zachęty do twórczości literackiej” po pięćset czy dwieście franków; taki Fernand Desnoyers, wiotki rudzielec o stłumionym głosie, łysy, ale szczerze wąsaty, który oznajmia wszem wobec, nawet samemu Baudelaire'owi: „Jest tylko jeden poeta: to ja!”, nie wstaje nigdy przed piątą po południu, żywi się kosztem znajomych i ciągnie wszędzie za sobą Orzeszka, tancerkę z podrzędnej knajpy – wszyscy oni są bardzo mili, ale żeby przyłączać się do nich, narażać dopiero co zdobyte imię w środowisku tak sprzecznym z jego aspiracjami osobistymi i artystycznymi – nie! Boi się, by go nie zaliczono do grona tych „rewolucjonistów”, którzy „niemal otwarcie domagają się podpalenia Luwru”², i by nie zaszkodziło mu to w świecie malarstwa oficjalnego, u krytyków czy u publiczności.

² Artykuł Duranty'ego, cytowany przez Johna Rewalda: w *Histoire de l'Impressionnisme*.

Na dodatek zaś nie jest entuzjastą Courbeta. Jakże w złym tonie wydają mu się hałaśliwe i prostackie maniery, grzmiące okrzyki tego pyszałka z Franche-Comté: „Garson, kufel dla mistrza z Omans!”, od którego czuć jeszcze zapach gleby rodzinnej.

Przywódcę realizmu poinformowano zapewne o tej powściągliwości, o tej odmowie. Obejrzał uważnie płótna Maneta, jego *Guitarrera* i natychmiast wywąchał wpływy Hiszpanów, Velasqueza.

W piwiarni des Martyrs ucina krótko wszelkie pochwały; z groźbą w głosie, kategorycznie i grzmiąco oświadcza swym ciężkim jurajskim akcentem: „Obejdzie się, żeby ten młodzieniec nam tu malował pod Velasqueza!” Szyderstwo, którego zazdrośni – a nie brak ich nigdy, gdy tylko pojawi się jakaś prawdziwa indywidualność – nie omieszkają roznieść na wszystkie strony.

Manet czuje ukłucie w sercu czytając 1 lipca w „Gazette des Beaux-Arts” artykuł, w którym krytyk Leon Lagrange, omawiając portret państwa Manet, nie zostawia na nim suchej nitki: „Państwo Manet – pisze Lagrange – nieraz musieli przeklinać dzień, w którym wziął pędzel do ręki ten portrecista bez krzty miłości synowskiej.”

Ale Manet nie ma czasu przeżuwać zbyt długo tej morderczej oceny. Trzeciego lipca Teofil Gautier, krytyk z „Moniteur Universel”, oficjalnego dziennika Cesarstwa, wielki Teo, chwali entuzjastycznie *Guitarrrera*: „*Caramba!* – wykrzykuje. – To się nazywa *Guitarrrero*, który nie zjawił się z Opery Komicznej i nie nadawałby się na litografię do jakiejś romancy; za to Velasquez mrugnąłby do niego przyjaźnie, a Goya poprosiłby go o ogień, by zapalić *papelillo*¹. Śpiewa i gra ten *guitarrrero*, aż się rozlega! Wydaje nam się, że go słyszymy. Dzielny ten Hiszpan w sombrero calañes, w marsylskiej kurteczce, ma długie spodnie. Niestety, krótkie spodnie Figara noszą już tylko *espadas*² i *banderilleros*³. To ustępstwo na rzecz mody cywilizowanej okupują jednak *alpargatas*⁴. Jest wiele talentu w oddaniu tej postaci naturalnej wielkości, malowanej soczyście, odważnie, prawdziwej w kolorze.”

¹ Papieros.

² Szermierze.

³ Toreadorzy.

⁴ Płócienne obuwie.

Że – z punktu widzenia estetyki – opinia Gautiera nie ma żadnego lub prawie żadnego znaczenia, że pocziwy Teo, który w malarstwie jest zupełnie bez smaku, który, posłuszny owczemu pędowi, wznosi ołtarze najgorszym akademikom, sławi Meissoniera, ale szykanuje Corota, wychwala Bouguereau, ale szydzi z Milleta, dostrzegł – jako namiętny wielbiciel Hiszpanii i kolorytu lokalnego *tras los montes*¹ – w *Guitarrero* przede wszystkim pretekst do dźwięcznych fraz, pobrzękujących egzotycznymi wyrazami, jest rzeczą oczywistą. *Guitarrero* to dla niego jedynie zabawny obrazek. Ale któryż artysta nie byłby skłonny przypisywać wiele tym, co go chwala? Manet nie zapuszcza się w zbytne rozważania.

¹ Spoza gór (spoza Pirenejów).

Zresztą ten sam dzień 3 lipca przynosi mu oficjalne potwierdzenie, że nie tylko pocziwy Teo potrafił go wyróżnić. Trzeciego lipca odbywa się w Palais de l'Industrie uroczyste rozdanie nagród. Manet, rzecz oczywista, nie ma najmniejszej nadziei – byłoby to zbyt piękne – by znalazł się pośród wybranych. Uroczystość otwiera przemówienie hrabiego Walewskiego, ministra, w którym jego ekscelencja, rozważając najbardziej palące zagadnienia z dziedziny sztuki, problem coraz to większej liczby malarzy, rzeźbiarzy i grafików, wzywa jury, by nie schodziło ani na krok z obranej przez siebie drogi surowych i słusznych wymagań. „Czy bowiem należy zachęcić, czy też zniechęcić ten hałaśliwy tłum, który zalewa co roku wszystkie drogi wolnej sztuki, popychany ku temu przez młodość i chimery?... Jest obowiązkiem tych, którzy czuwać mają nad losami sztuki i literatury, walczyć mężnie przeciwko fałszywym bogom wówczas nawet, gdy podtrzymuje je efemeryczna popularność i kadzidla zdezorientowanej publiczności... Śmiało, panowie!... Nie pozwólcie odwieść się tym banalnym skargom, które powtarzają się nieustannie i nie

powinny zaprzętać silnych, ponieważ stanowią pociechę zwyciężonych.”

Następnie podnosi się hrabia de Nieuwerkerke i ogłasza nazwiska laureatów Salonu 1861. Nagle Manet zdrzął: pan de Nieuwerkerke wymienił jego nazwisko; *Guitarrero* otrzymał wyróżnienie.

Triumf Maneta jest zupełny. Malarz nie posiada się z radości. Teraz wystarczy, by cierpliwie szedł tą samą drogą. Wygrał. Jakże powodzenie słodkie jest w smaku!

Ze wzrokiem błyszczącym satysfakcją pan Manet ojciec powtarza: „Ach, chciałbym widzieć minę tego osła Couture'a!”

*

Odmienne niż w 1859, Baudelaire nie napisał w tym roku *Salonu*. Co myślał o płótnach przyjaciela? Nie wiemy. Do kłopotów pieniężnych i rozprężenia moralnego, w jakim się znajduje, dochodzą jeszcze dolegliwości utajonej choroby, która go trawi. Z początkiem 1860 miał lekki wylew krwi do mózgu. Teraz cierpi na grudki skórne, na bóle w stawach. Jego wola słabnie. Nawiedzają go myśli o samobójstwie. Smutek. Rozpacz. „A przecież chciałbym jednak żyć i zaznać w życiu trochę poczucia bezpieczeństwa, sławy, zadowolenia z siebie. Coś strasznego mówi mi: «Nigdy», lecz coś innego mówi: «Spróbuj!» Z tylu planów i projektów nagromadzonych w dwóch czy trzech teczkach co urzeczywistnię? Nic może...”

Siedząc z Manetem u Tortoniego poeta przekłęty i gorszący słucha w zadumie, „z sercem ciężkim od żalu i pożądań gorzkich”, co mówi młody malarz na progu sławy.

„Dzień się zmniejsza i noc się powiększa; pamiętaj! ¹”

¹ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, wiersz *Zegar*, przełożył Artur Międzyrzecki (Przyp. tłum.).

III. CAFÈ TORTONI

Mardoche w brązowym fraczku przemknął
z miną granda
Przed Tortonim w przepychu najętego landa.

M u s s e t

Wesół, szczęśliwy, pełen życia Manet, gdy tylko w pracowni zaczyna się zmierzchać, śpieszy w stronę Bulwaru.

I on już jest całkiem jak ci paryżanie, rozrzutni arystokraci, zasobni mieszczanie, dziennikarze, pisarze, artyści, politycy, aktorzy, ludzie interesu, próżniacy szukający przygód miłosnych, smakosze i dowcipni causerzy, dla których dzień byłby stracony, gdyby fatalnym jakimś zbiegiem okoliczności nie mogli posiedzieć tej godzinki czy dwóch u Tortoniego lub w kawiarni de Bade. Cudzoziemcy zwiedzający Paryż nie zapominają zajrzeć tutaj, by zobaczyć sławne twarze. Od półwieku, od czasów Talleyranda i Musseta do czasów Teofila Gautier i Rossiniego, literatura i sztuka, dyplomacja i finanse uświetniają te czterysta czy pięćset metrów chodnika, gdzie koło szóstej, wystrojone jak królowe, iskrzące się od dżetów i lamowań, uczesane we wspaniałe loki – na których piętrzą się zdobne w pióra toczki, kapelusze-talerze i kapelusze-spodki – szeleszczące jedwabiem ladacznice z dzielnicy Notre-Dame-de-Lorette rozsiewają wokół siebie przejmujący zapach piżma. Ustronne gabinety w café Anglais i w „Maison Dorée”, duża „Szesnastka” jednego i duża „Szóstka” drugiego, są znane w całej Europie.

W kawiarni de Bade czy u Tortoniego Manet – który niemal co dzień jada na pierwszym piętrze u tego ostatniego¹ – stał się centrum

„małej kapliczki”. Obsypują go pochlebstwami. Pewien przemysłowiec, parweniusz, prosi go usilnie, by zrobił mu ten zaszczyt i pozwolił zawieźć się do Lasku jego powozem; zaproszenie, które Manet z uporem odrzuca: „Ten typ jest pospolity – powiada. – Nigdy nie mogłem się przyzwycząić do tego gatunku.” Jego towarzystwo stanowią zazwyczaj młodzi artyści: Fantin-Latour, który, niebieskooki i zamyślony, słucha go w milczeniu; Alfons Legros, rodem z Dijon, dwudziestoczteroletni wówczas, malarz wnętrz kościelnych i scen religijnych, dziecko ludu, w zdeformowanym kapeluszu, wesoły, na wszystko mający gotową odpowiedź; Alfred Stevens, korpułentny Flamandczyk, dwa razy odznaczony już medalem na Salonie, piewca paryżanki i jej wdzięków; Amerykanin Whistler, ekscentryczny gentleman, zmanierowany impertynent, który, bawiąc się niecierpliwie swym monoklem, rzuca przez nos sarkastyczne słowa i podkreśla świdrującym śmiechem ich wyrachowaną bezczelność...

¹ Tortoni mieścił się na rogu bulwaru des Italiens (nr 22) i ulicy Taitbout. Istniał do r. 1894.

Manet żyje w stanie euforii. Znikły jego wątpliwości, niepokoje. Podniecony pierwszym sukcesem, gromadzi coraz to nowe płótna i obiecuje sobie zawojować Salon. Zobaczymy! Raz jeszcze – ale tym razem na długo – zmienia pracownię. Znalazł sobie nową na zachód od Batignolles, trochę może ciasną i bardziej niż skromną, ale całkowicie mu odpowiadającą, jeżeli chodzi o światło, przy ulicy Guyot² pod 81, niedaleko parku Monceau, który zmienia się właśnie w ogród publiczny.

² Domu tego już nie ma. Znajdował się w miejscu, gdzie krzyżują się teraz ulice de Villiers i Fortuny, która zastąpiła w części dawną ulicę Guyot.

Cała ta dzielnica stanowi zresztą prawdziwy plac wyburzeń i budowy. Bardzo jeszcze słabo zamieszkała, pełna tu i tam pustych połaci, przed kilku miesiącami dopiero przyłączona została do Paryża. Haussmann wykreśla dla niej plany ulic i alej, dawną szosę, która biegła tędy, przemieni w szeroki bulwar, przyszły bulwar Malesherbes.

Dom przy ulicy Guy ot zamieszkały jest przez ludzi skromnie sytuowanych. Manet zawiązuje tam bliską znajomość z jednym z kolegów, pejzażystą i animalista, zawsze w potrzebie, Józefem Gall. Talent tego Józefa Gall jest talentem uczciwego rzemieślnika, któremu brak iskry bożej, ognia. Nie dopisało mu też szczęście. Chociaż wystawia na Salonie od 1842, z trudem udaje mu się utrzymać na pograniczu nędzy. Manet czuje sympatię dla tego pokonanego, który postarzał się przedwcześnie od trosk. Stara mu się pomóc, podtyka mu od czasu do czasu trochę pieniędzy, żartem maskując swą jałmużnę. Prosi go też, by mu pozował. Malowane z tego modelu, któremu chciał wyświadczyć przysługę, powstaje płótno pełne subtelnej sympatii, *Czytający*¹, w którym wyczuć można rozczerzenie artysty. Jego pędzel oddał łagodnie tę twarz melancholijną, brodę i włosy jak śnieg.

¹ Obecnie w muzeum w Saint-Louis (USA).

Manet tak rad jest ze swego *Czytającego*, że we wrześniu tego roku przedstawia go publiczności. Znalazł się bowiem ktoś śmiały, bojowy, zwolennik innowacji i podjął inicjatywę organizowania wystaw poza Salonem. Najzabawniejsze, że człowiek ten, Louis Martinet, sam jest w Ministerstwie Sztuk Pięknych i on właśnie zajmuje się przygotowaniem Salonów. Dawny malarz – znacznie lepiej niż wielu jego kolegów z Ministerstwa rozumie niewdzięczną nieraz dolę i zawód artysty.

Fakt, że we Francji istnieje jedna tylko wystawa malarstwa, Salon, i że wystawa ta odbywa się jak dotąd tylko co drugi rok, ogranicza – pomyślał – w sposób doprawdy przesadny okazję do dialogu między publicznością a artystami. Dlaczego nie miałyby odbywać się jeszcze jakieś wystawy okresowe, poświęcone kilku wybranym malarzom, w galeriach prywatnych? Projekty Martineta, zbyt sprzeczne z dotychczasową rutyną, budzą przestroch na górze. Mimo to jednak hrabia Walewski godzi się dać Martinetowi potrzebne

zezwoleń. Przed paroma miesiącami Martinet mógł więc otworzyć galerię w miejscu do tego celu wręcz wymarzonej: w samym sercu bulwaru des Italiens, pod, 26. Od 15 czerwca wychodzi jego staraniem dwumiesięcznik „Le Courier artistique” propagujący jego dążenia. Poza tym, by przyciągnąć publiczność, u której to niezwykle przedsięwzięcie mogłoby spotkać się z niezrozumieniem lub, co gorsza, z obojętnością, w salach galerii odbywają się regularnie koncerty. W ten sposób, by zacytować jednego ze współczesnych, „wzrok błądzi z przyjemnością po płótnach, biegli zaś wykonawcy radują ucho”.

Martinet zaproponował Manetowi, by wystawiał w jego galerii. We wrześniu obok obrazów Courbeta i Daubigny'ego pojawia się *Chłopiec z wiśniami* i *Czytający*, którego miejsce w październiku zajmuje głośny *Guitarrero*. Manet stanowczo ma wiatr w żagle. Również i *Chłopiec z wiśniami* podoba się talk dalece, że właściciel „domu sztuki”, stary Goupil, który najpierw przez długie lata specjalizował się w wydawaniu grawiur, następnie zaś rozszerzył swe przedsiębiorstwo również na handel obrazami, ofiarowuje się wystawić go w swojej witrynie przy bulwarze Montmartre. Że Adolf Goupil, którego firma posiada filie w Berlinie i w Nowym Jorku, że ten stary lis, znany ze swego sknerstwa nawet wśród kelnerów, którym nigdy nie da grosza napiwku – u Dinchau, gdzie obiad kosztuje dwadzieścia dwa sous, a kolacja czterdzieści, zamawia nieodmiennie „obiad” – że ten marszand, tyleż chytry co interesowny, wyróżnił go, jest dla Maneta również doskonałą wróżbą.¹

¹ Firma Goupil miała następnie rozrastać się dalej. W swych początkach, od 1869 do 1876, pracował w niej przez kilka lat Van Gogh, najpierw w filiach firmy w Hadze i w Londynie, następnie w przedsiębiorstwie macierzystym w Paryżu. Jego brat Théo zarządzał galerią przy bulwarze Montmartre, której kierownictwo objął później Maurice Joyant, przyjaciel Toulouse-Lautreca. Również u Goupila odbyła się w maju 1898 w Londynie wielka wystawa Toulouse-Lautreca (patrz: *Van Gogh i Toulouse-Lautrec*).

Maluje bez ustanku. Z końcem roku 1861, tak dlań pomyślnego, powstaje *Chłopiec z mieczem*, do którego modelem jest nie kto inny jak syn artysty, Leon Koëlla¹, następnie zaś podejmuje Manet zamysł bardziej ambitny.

¹ *Chłopiec z mieczem* znajduje się obecnie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Manet nie ogranicza się do znajomości z elegantami z Bulwaru. Ciekaw życia, zapuszcza się w miejsca, których jego przyjaciółom od Tortoniego nie spieszyłoby się odwiedzać. I tak to zdarza mu się dość często myszkować po brudnych ulicach Petite-Pologne², która kryje swą nędzę między parkiem Monceau a nowo powstałą dzielnicą l'Europe. Piętnaście lat wcześniej, w *Kuzynce Bietce* Balzac opisał ubogich, żałosnych i niebezpiecznych mieszkańców tej Petite-Pologne. Na obszarze zamkniętym ulicami de Miromesnil, de la Pépinière i du Roicher, wśród pustych połaci, gdzie niegdyś, na skraju pepiniery królewskiej (stąd właśnie nazwa jednej z wymienionych ulic) obracały się skrzydła licznych wiatraków, stoją walące się parszywe rudery i spelunki, do których, pisał Balzac, „policja zagląda tylko pod nakazem prawa”. Manet zebrał tam kilku modeli i przeniósł na duże płótno³ malownicze ich sylwetki zgrupowane wokół starego Żyda siedzącego ze skrzypcami w rękę.

² Dzielnica Paryża; dosł.: Mała Polska.

³ O rozmiarach 1,88 na 2,48.

Same już rozmiary *Starego muzykanta* – taki jest tytuł obrazu⁴ – dowodzą, że Manet pracując nad nim myślał o Salonie. To jest typowa „machina do łowienia medali”, jak mówią w swej gwarze młodzi adeptci sztuki. Ale wysiłek Maneta tylko w połowie kończy się powodzeniem. Gdy chodzi o koncepcję „sceny”, Manet czuje się na śliskim gruncie. Nic wewnątrznie nie popycha go do szukania

wymyślnej równowagi kompozycji. Nie umie zharmonizować całości, zestroić postaci w kontrapunkt plastyczny; nie umie i nie lubi się nad tym męczyć, gdyż to sprzeczne jest z jego malarską swobodą. Dlatego też i w tym wypadku nie waha się posłużyć na zimno, jako kanwą, dziełem jednego z dawnych mistrzów. Dla Maneta wykonanie jest wszystkim. Jest dla niego źródłem samej rozkoszy malowania, celem i usprawiedliwieniem jego trudów – sztuką malarską.

⁴ Obecnie w National Gallery w Waszyngtonie.

Tu właśnie leży cała siła Maneta. Malarsko *Stary muzykant* jest jakości nieporównanej. Obraz grzeszy jednak zbyt luźną kompozycją. Każda z postaci – bosonoga dziewczuszka w łachmanach, dwóch chłopców, z których jeden przywodzi na myśl *Gillesa Watteau*, jakaś postać wschodnia, przystrojona wstążkami, o twarzy obumarłej – istnieje w sposób, by tak rzec, autonomiczny. Między jedną a drugą żadnej wiążącej je nici. Manet wprowadził do tego fryzu swego „pijącego absynt”, który jest tu wyraźnie doczepiony i podkreśla jeszcze cały niedostatek, luźność, niemalże sztuczność kompozycji.

Kończąc tę pracę i rozmyślając, jaki obraz mógłby i powinien być idealnym dziełem na Salon, Manet wraca jednocześnie do akwaforty. Wielu artystów z jego otoczenia poświęca tej technice sporą część swej twórczości. Alfons Legros stale trawi w miedzi procesje i nabożeństwa; Whistler wystawia w tym czasie u Martineta szereg akwafort przedstawiających brzegi Tamizy. Pragnąc udoskonalić się w technice „akwaforcisty” (termin świeżo powstały), Manet, który chce zrobić akwafortę podług *Chłopca z mieczem*, prosi o wskazówki Alfonsa Legros.

Legros nie ogranicza się do pomocy, lecz wprowadza Maneta do wydawcy Cadarta, fanatyka akwaforty, apostoła, którego nic nie zniechęca i który, nie bacząc na niepowodzenia, gorliwie przekazuje siwą pasję innym. Manet staje się jednym ze stałych bywalców jego lokalu przy ulicy Richelieu pod 66. W marcu Cadart robi mu tę przyjemność, że wraz z dwoma jeszcze innymi akwaforcistami wystawia go w swojej witrynie. Baudelaire wspomina o tym wydarzeniu w (nie podpisanym) artykule „Akwaforta jest w modzie” w „Revue anecdotique”¹. Biedny Baudelaire! Jego sprawy stoją coraz gorzej. Pod koniec minionego roku wpadł na dziwaczny pomysł, by kandydować do Akademii Francuskiej, która, jak twierdzi „wujaszek Beuve”, była tym jeszcze bardziej „zaskoczona niż zgorszona”. Tragiczne cienie czają się wokół poety. „Pielęgnowałem moją historię z rozkoszą i ze zgrozą. Dzisiaj, 23 stycznia 1862 – zapisał w swoim notesie – doznałem szczególnego przecucia, jakby owionął mnie swym skrzydłem imbecylnym.”

¹ Z kwietnia 1862.

Manet powierza trawienie płyt pewnemu rzemieślnikowi z lewego brzegu, zamieszkałemu przy ulicy Maître-Albert, niedaleko placu Maubert. Któregoś dnia spotyka w tej okolicy² dziewczynę, może dwudziestoletnią, która swoim zdecydowanym chodem, śmiałością spojrzenia, surową pięknocią rysów, wszystkim, co świadczy o silnej osobowości, zwróciła natychmiast jego uwagę. Cóż to byłaby za modelka! Potrafiłaby z pewnością pomóc mu w stworzeniu tego wielkiego dzieła, które jest jego ambicją. Ciało ma drobne, ale jędrne, szczupłe, wyraźne w linii, delikatnie ukształtowane. Blondynka, niemal ruda, ma cerę matową, bardzo bladą, duże brązowe oczy i rzęsy tak jasne, że prawie niewidoczne. Nagle Manet jest przy niej i ze swą uroczą dezynwolturą, filuternie, z łakomym uśmiechem

na ustach przedstawia jej swą błagalną prośbę: czy nie zgodziłaby się mu pozować?

² Może w Pałacu Sprawiedliwości na wyspie de la Cité.

Ależ tak! Dlaczego nie? Urodzona na wzgórzach Montmartre, ta uboga dziewczyna, Wiktoryna Luiza Meurent, marzy tylko o jednym: wyrwać się z nędzy. Sprzedawała się? Może. Wpatrując się w lustrze w swoją twarz o bieli przebiśniegu, w złociste źrenice, marzy o teatrze, wyobraża sobie, że jest aktorką. Wierzy, że ma artystyczną naturę. Propozycja Maneta ani jej nie dziwi, ani nie odstręcza; oczekiwała jej: to znak losu.

Wiktoryna Meurent od razu zaczyna pozować w pracowni przy ulicy Guyot. Ponieważ gra na gitarze – dlaczego nie miałyby zostać muzyczką? – Manet maluje ją jako *Śpiewaczkę uliczną*¹, która wychodząc z szynku ze swą gitarą je wiśnie. Wiktoryna posiada wszelkie zalety doskonałego modelu: po pierwsze tak rzadką u modeli zawodowych naturalność, a obok naturalności szczególną umiejętność naginania się do wymagań artysty, wcielania się w postaci jak najrozmaitsze, umiejętność, która da się zapewne wytłumaczyć ambicjami teatralnymi Wiktoryny; poza tym cierpliwość, zrozumienie zadania artysty, punktualność. Wiktoryna zadowalała w Manecie nie tylko malarza; zadowalała też i mężczyznę. Wkrótce rozejdą się po Paryżu niedyskrecje na temat bliskich stosunków, jakie zawiązały się między nimi. Zuzanna nie dowie się o tym prawdopodobnie; tak czy owak, zbyt jest spokojna z natury, by miał ją zaalarmować jakiś kaprys.

¹ Obecnie w Museum of Fine Arts w Bostonie.

Jakkolwiek doskonała jest ta *Śpiewaczka uliczna* – soczyste malowidło, w którym szarość narzutki i długiej spódnicy posłużyła jako pretekst do bogatych wariacji w tym rejestrze – płótno to nie jest jeszcze ową „wielką machiną”, jaką pragnąłby stworzyć teraz Manet.

Zwraca się więc na nowo ku Hiszpanii, robi pierwszy rzut dużej kompozycji *Gitanos*, która przedstawia rodzinę cygańską, ojca, matkę z małym dzieckiem i młodzieńca pijącego łączywie wodę z dzbanka. Ale ta „hiszpańszczyzna” nie daje mu zadowolenia: to jeszcze nie to; trzeba poszukać czegoś innego!

Manet nie przestaje o tym myśleć, jednocześnie zaś maluje dwa portrety: Wiktoryny i niejakiej pani Brunet. To jego pierwsze zamówienie i jest z niego bardzo dumny. Manet chciałby się podobać; obiecuje sobie, że spodoba się państwu Brunet zaprzyjaźnionym z jego rodziną. Ale czy może? Jego oko stawia swoje wymagania, to oko prawdomówne, nieprzejednane, którego, chcąc nie chcąc, ręka musi słuchać. Żeby pani Brunet była zbyt piękna, tego powiedzieć się nie da. Z pewnością też, bardziej niż płótna wyśmienitego od strony malarskiej, pragnęłaby – pragnienie zupełnie naturalne – płótna, na którym została by upiękuszona, wyglądała korzystnie, przed którym mogłaby się mizdrzyć i które zmusiłoby jej przyjaciółki do wyznania, że, ostatecznie, jest o wiele bardziej pociągająca, niż to przypuszczały, te żmije! Ależ cóż poradzić, kiedy oko dyktuje swoje „impresje”, niewoli rękę, by ta odsłaniała głęboką prawdę twarzy, cechy szczególne, być może, niewdzięczne, które stanowią o jej indywidualności. Żadnych „retuszów”, tak lubianych przez modnych portrecistów, którzy potrafią osłodzić wszystko, czego się dotkną. Prawda. Prawda natury i prawda malarska, bez wylizywania. W dniu „odbioru towaru” Manet, rad – o naiwności! – ponieważ jego oko jest rade, odsłania obraz przed damą w towarzystwie męża. Dama wydaje okrzyk. Co za okropność! Zrobić ją tak brzydką! Wybucha ńkaniem. I obrażeni, wściekli, małżonkowie wynoszą się. Co za prostak swoją drogą z tego „młodego Maneta”! Co za brak wychowania!

Któregoś popołudnia latem Baudelaire prowadzi na ulicę Guyot

swoją kochankę, Jeanne Duval, „kapłankę rozpusty” – swoją rozkosz i udrękę – z którą od lat dwudziestu mimo tylu kłótni nigdy nie potrafił się rozstać. Biją się, kiedy są pijani: któreś nocy krew popłynęła na prześcieradła; Jeanne zdradza go, okłamuje, jest zła, hipokrytka, jest też głupia i nie ma na to rady – ale „głupota – mówi Baudelaire swym lodowatymi tonem – jest często ornamentem; to ona nadaje oczom tę ponurą przejrzystość czarniawego stawu, oleistą gładkość mórz tropikalnych”. Manet nie odrywa oczu od Mulatki, od tej skóry ciemnej, oliwkowej, tych mrocznych orbit rozplamionych dziwnym blaskiem, tych warg mięsistych, tych włosów ciężkich, szorstkich, prawie granatowych. I nagle, ogarnięty może odległym wspomnieniem karnawału w Rio, chwytą paletę i w uniesieniu maluje – ukończy go za jednym posiedzeniem – portret Jeanne Duval¹, na pół wyciągniętej na sofie, w olbrzymiej białej krynolinie, z której wynurza się sztywna, unieruchomiona przez połowiczny paraliż, ze swym czołem tępym, twarzą zwierzęcą, napiętnowaną przez alkoholizm i rozpustę.

¹ Obecnie w muzeum w Budapeszcie.

Ktoś podsunął Manetowi, że dobrze byłoby może próbować szczęścia dając na następny Salon jakiś akt. Myśl ta nie zachwyca go wprawdzie, ale toruje sobie w nim drogę. Akt, zapewne – i Manet klaszcze językiem, nawyk, którego nabrał i który wyraża uznanie – akt, na Salonie, to jest najwłaściwsza droga dla malarza chcącego utrwalić definitywnie swą pozycję. A może to właśnie okaże się „machiną do łowienia medalu”, machiną, której zawdzięczałby „*hors concours*”, inaczej mówiąc, wydzwignięcie się na ten szczebel hierarchii artystycznej, na którym malarz może nie troszczyć się już o jury, na którym wolno mu wystawiać, co mu się podoba? Ale jaki akt namalować, taki jak *Wenus z Urbino* Tycjana? Czy też akt...?

Którejś niedzieli tego lata – wybrali się z Proustem do Argenteuil – wyciągnięty opodal brzegu spogląda na łodzie, które robią ewolucje na Sekwanie, i na kobiety, które zanurzają się na chwilę w wodzie, i nagle przypomina mu się jeden z obrazów w Luwrze, *Koncert sielski* Giorgione'a. Akt? „Już ja im namaluję akt! – wykrzykuje. – Jak byliśmy u Couture'a, skopiowałem kobiety Giorgione'a, kobiety z muzykantami. Obraz jest czarny. Spodnia warstwa farb wyszła na wierzch. Zrobię to na nowo i zrobię to w tym przejrzystym powietrzu, z tymi osobami, które tam widać na brzegu.” Doskonale wyobraża sobie tę transpozycję, dwie kobiety nagie, dwaj panowie ubrani nie w stroje Wenecjan z XVI wieku, ale w ubrania z czasów drugiego cesarstwa, cała grupa umieszczona na tle natury, pośród drzew i zieleni, jak u Giorgione'a: będzie to jakaś przejażdżka na wieś, „kąpiel”, „śniadanie na trawie” – „zabawa we czworo”, mówi Manet mrując oko – temat antyczny, który on swą wizją na wskroś współczesną przywróci do życia.

Żeby nabrać rozmachu, ćwiczy najpierw wstępne arpedžia, szkicuje drzewa, widok wyspy Saint-Ouen. Ale jak rozmieścić postaci? „Przyznał się” do Giorgione'a przed Proustem. Przenieść *Koncertu sielskiego* żywcem na swoje płótno nie chce. Nie dlatego, by te założeńia krępowały go wewnątrz. Zna swoją słabość. Ale zna również swoją siłę. I pragnie, by to ją właśnie oceniono, samą w sobie, bez odwoływania się do mistrzów, u których szukał rękojmi i oparcia. I oto, przeglądając zbiór grawiur...

Pod koniec maja, z inicjatywy grafika Bracquemond, przy współudziale Legrosa i pisarza Hipolita Babou Cadart założył Towarzystwo Akwafortystów. Będzie ono wydawać co miesiąc zeszyt zawierający pięć akwafort rozmaitych artystów, z tekstem któregoś ze znanych krytyków. Maneta poproszono, by dał coś do pierwszej z tych tek, która ma ukazać się we wrześniu. Oprócz tego Cadart, znęcony

obietującymi początkami Maneta, jego wyróżnieniem, pochwałami Teofila Gautier, zachęcony też zapewne przez Legrosa i Bracquemonda, proponuje Manetowi wydanie serii jego własnych akwafort. Chwile wolne od malowania Manet poświęca więc pracy igłą. By poznać tajniki warsztatu, wertuje wiele dawnych grawiur. Któregos dnia oglądając reprodukcję *Sądu Parysa* zrobioną przez Marca Antonia Raimondi podług Rafaela, nieruchomieje nagle na widok swej zdobyczy. Ma przed sobą trzy postaci – bóstwa morskie, jedno kobiece i dwa męskie – których pozy nadają się że i trudno lepiej do jego *Zabawy we czworo*. Znalazł „architekturę” swego obrazu: ubierze w żakiety i spodnie tych bożków morskich, laseczką zastąpi trójzęb, doda w głębi czwartą postać, kobietę półnagą, która dłonią dotykać będzie wody, i żart gotów! Hokus, pokus!¹

¹ Fakt do zanotowania: malując te trzy postacie również i Rafael sięgnął po inspirację do starożytnego sarkofagu.

Manet nie bierze się jednak od razu do tego płótna. Od 12 sierpnia cały Paryż nie mówi o niczym innym, tylko o trupie tancerzy hiszpańskich z teatru królewskiego w Madrycie występujących na scenie Hipodromu w balecie andaluzyjskim *La Flor de Sevilla*. Okazja jest zbyt piękna. Zapewne też i Baudelaire molestuje Maneta, by jej nie zmarnował. Manet zasięga języka u kierownika trupy, *primer bailarin* Don Mariano Camprubi, który zgadza się, by jego tancerze i tancerki, wśród nich słynna gwiazda Lola de Valence, pozwali Manetowi. Ponieważ pracownia przy ulicy Guyot okazuje się niewygodna do tego celu – nie leży w centrum i nie jest dostatecznie duża – trupa pozować będzie w obszernej pracowni Alfreda Stevensa przy ulicy Taitbout pod 18. Owocem tej pracy, która pochłonie Maneta na przeciąg tygodni, będzie kilka płócien: *Balet hiszpański*¹, dwa portrety: Mariana Camprubi i, przede wszystkim, portret Loli deValence, w jej białej mantyli i w baskinie z pomponami, który Baudelaire z entuzjazmem ogłosi zaraz jako „cudowny”².

¹ Obecnie w Phillips Memorial Gallery w Waszyngtonie.

² Portret ten wszedł do Luwru z donacją Camonda w 1911.

Poeta układa czterowiersz, który – jak myślał – miał być umieszczony na obrazie (ale nie został):

Pośród tylu piękności wiru stołecznego
Rozumiem, przyjaciele, że się serca ważą;
Jednak w Loli de Valence niebiosą nas darzą
Czarem dziwnym klejnotu różowo-czarnego.³

³ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, wiersz *Lola de Valence*, przełożył Bohdan Wydzga (Przyp. tłum.).

Taka piękna jest Lola? We frenetycznym uniesieniu swych tańców, przeobrażona ruchem, rytmem, muzyką, może. Ale w chwili spoczynku ta kobieta mocno zbudowana, muskularna, zbyt męska, o grubych rysach – szerokie brwi, ciężkie powieki, długi nos, wydatne usta – traci wiele ze swego uroku. Ale to nieważne. Jakże skora do dwuznacznych skojarzeń jest pruderia owych czasów! Ledwo czterowiersz Baudelaire'a rozszedł się wśród czytelników, a już wywołał święte oburzenie. W „klejnocie różowo-czarnym” dopatrywano się jak najbardziej gorszącej nieprzyzwoitości.⁴ Dowcipnisie podśmiewają się: „Co nam pani pokazuje, *mam'zelle*?”

⁴ W wydaniu książkowym („Les Epaves”, 1866) w „Nocie od wydawcy” (zredagowanej przez samego Baudelaire'a) znajduje się wyjaśnienie: „Muza pana Baudelaire tak dalece jest wszystkim podejrzana, iż znaleźli się szynkowi krytycy węszący jakąś sprośność w «klejnocie różowo-czarnym». Wydaje nam się, że poeta chciał po prostu powiedzieć, iż piękność jednocześnie mroczna i swawolna nasuwa skojarzenia r ó ż o w e g o z c z a r n y m.”

Baudelaire'a nic tak nie pociąga u Maneta jak jego hiszpanizm. Z początkiem września ukazała się pierwsza publikacja Towarzystwa Akwaforcistów. Opatrzona przedmową Teofila Gautier, obejmuje

prace Bracquemonda, Daubigny'ego, Legrosa, Ribota i jedną planszę Maneta: reprodukcję *Guanos*. Czternastego w „Le Boulevard”, piśmie o małym nakładzie, ale bardzo popularnym w kawiarniach artystycznych, Baudelaire omawiając to wydawnictwo zamieszcza krótką pochwałę Maneta: „Na następnym Salonie – obwieszcza – zobaczymy kilka jego płócien tak silnie przepojonych duchem sztuki hiszpańskiej, iż pomyśleć by można, że geniusz hiszpański schronił się we Francji.”¹

¹ Zaznaczyć trzeba, że ten artykuł („Peintres et Aquafortistes”) jest jedynym, w którym Baudelaire mówi o przyjacielu. W dziele poety nazwisko Maneta pojawia się jeszcze tylko dwa razy: w dedykacji do *Sznura* i cytowanym uprzednio artykule z „Revue anecdotique”.

Czyżby czuły na uznanie Baudelaire'a Manet zapomniał o swojej *Zabawie we czworo*? Długotrwały kontakt z trupą hiszpańską tak dalece w każdym razie pogrążył go w atmosferze hiszpańskiej, że nieprędko się od niej uwolni. Wszystko zresztą popycha go ku niej. Półwysep iberyjski bardziej niż kiedykolwiek jest teraz w modzie. Kataryniarze i wędrowni śpiewacy do znudzenia powtarzają melodie z drugiej strony Pirenejów lub też *seguidillas* domowego chowu. Manet, który – dla Cadarta – spróbował sił w litografii, posługuje się teraz tą techniką, by, jedną po drugiej, zilustrować dwie piosenki „hiszpańskie”, serenadę Zachariasza Astruc *Lola de Valence*, dedykowaną królowej Hiszpanii, i romancę gitarzysty hiszpańskiego Jeremiasza Bosch: *Skarga mauretańska*. Czyi nie mówi się o tym, by i w Paryżu również odbywały się walki byków, wprowadzone już od 1853 na południu Francji, w Bayonne i w Nîmes? *Toreros* i *corridas* są na porządku dnia. Manet przebiera Wiktorynę Meurent w strój matadora i maluje ją, z muletą w jednej i szpadą w drugiej ręce. Pendant do tej *Młodej kobiety w stroju espada* stanowić będzie *Młody człowiek w stroju majo*, do którego pozuje Manetowi jego brat, Gustaw, w przebraniu sewillańczyka, w nakryciu głowy z pomponami.¹

¹ Te dwa obrazy należą obecnie do Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Baudelaire nie myli się: jakiż piękny Salon przygotowuje Manet na rok następny! Niezmordowany, maluje płótno za płótnem, tymczasem zaś 25 września umiera jego ojciec. Nie było to zaskoczeniem, stary prawnik z tygodnia na tydzień czuł się coraz gorzej. Mimo to jednak zgon ten ciężko doświadcza Maneta. W chwili, kiedy czuje się tak już bliski celu, kiedy mógł się spodziewać, że głośnym triumfem odkupi w oczach ojca minione błędy (choć pan Manet do końca nie wiedział o związku syna), śmierć powaliła na zawsze sparaliżowanego starca. Szkoła Morska, Rio; młodzieńczy bunt, który odzywa się w nim niekiedy zalem, wyrzutami sumienia i ścina jego radość, zachmurza, dławi śmiech na wargach... Któryż spośród bywalców Tortoniego domyśliłby się, że Manet nosi w sobie tę ranę? Ranę zasklepioną, lecz bolesną, gdy tylko dotknąć jej trochę mocniej, jak w tych dniach żałoby.

Po Bulwarze krążą uparte pogłoski, że pan Manet zostawił dzieciom olbrzymi majątek. Wiele w tym przesady. Prawdą jest jednak, że od tej pory Manet nie musi troszczyć się o przyszłość. Zapewniony ma być spokojny, jeżeli nie wręcz dostatni. Interesy rodzinne bierze w swoje ręce kuzyn Juliusz de Jouy, adwokat. Jest to człowiek równie oddany, co szlachetny.² Z tej strony nie trzeba żywić żadnych obaw.

² Określenia te pochodzą od Gambetty, podówczas młodego adwokata, który niedawno (w 1861) został sekretarzem mecenasa Jules de Jouy.

Manet wraca do pracy. W październiku Cadart wydaje jego *Osiem akwafort*³. Zbiór kosztuje dwanaście franków, poza tym zaś amatorzy mogą nabywać poszczególne odbitki po czterdzieści sous. Mimo tej niewysokiej ceny kupujący nie tłoczą się przy ulicy Riche-lieu. Manet ma nadzieję, że po sukcesie na Salonie album pójdzie

lepiej. Przygotował w ciągu ostatnich miesięcy tyle prac, że będzie z czego wykroić sobie należyte miejsce na tej wystawie. Ale to jeszcze za mało. Jego sukces musi być zupełny. Trzeba wykorzystać tych kilka miesięcy, jakie mu jeszcze zostało, by namalować tę „machinę”, przed którą wszyscy skłonią głowę. *Kąpiel!* Musi namalować *Kąpiel!*

³ Zbiór ten zawiera między innymi reprodukcje. *Guitarrera, Pijącego absynt, Espady, dziewczynki ze Starego muzykanta* i dwie akwaforty podług Velasqueza.

W ciągu zimy Manet pracuje zajadle. Linia za linią przenosi na papier grawiurę podług *Sądu Parysa* Rafaela i robi najpierw akwarelę, pierwszy rzut centralnej grupy *Zabawy we czworo*. Pozują mu jego brat Gustaw i młodszy brat Zuzanny, Ferdynand, który zajmuje się rzeźbą. Kilkoma pociągnięciami umieszcza obok nich nagą kobietę i rysuje drugą kobietę, w głębi.

Później robi ten motyw w oleju; ale kiedy obraz jest już ukończony – płótno ma 89 na 115 centymetrów – wydaje się Manetowi zbyt mały i postanawia powiększyć go przeszło dwukrotnie, nadać swojej *Kąpieli* rozmiary monumentalne: 2m 14 na 2m 70. By namalować akt kobiecy na pierwszym planie, korzysta z usług Wiktoryny.

Nigdy jeszcze Manet nie porywał się na płótno tych rozmiarów. Czuje w sobie jednak niezwykłą śmiałość. Posłuszny temu, co w nim, jako w malarzu, jest najbardziej autentyczne, do maksimum upraszcza technikę malowania, odrzuca wszelakie sposoby malarstwa „wylizanego”, sztuczki modelunku, tego *trompe-l'oeil* degradującego walory chromatyczne, i operuje płaszczyznami, które wyodrębnia swym nerwowym pismem malarskim. Jego postaci nie „mówią” o niczym. Jedyłą racją ich bytu jest melodia barw, którą wyzwalają owe nuty, to ciche, ledwo dosłyszalne, to znów jasne w brzmieniu, przenikliwe, oddzielone od siebie milczeniem, chwilami

odpoczynku. Sylwetki, wyraźne w konturze, rozmieszczone są jedne w stosunku do drugich tak, by głośniejszymi akordami wybijały się z tonacji całości. Wibrujące od intensywnych (kontrastów, dzieło to jest dziełem w pełni malarskim. Przeskakując opowiadaczy anegdot, poszukiwaczy efektów, kucharzy asfaltów, Manet nawiązuje wprost do wielkiej tradycji. W żadnej pracowni paryskiej ani innej nie powstaje w tej chwili z pewnością płótno o znaczeniu równie decydującym przez swą oryginalność, równie pełne rozmachu od strony technicznej, równie wolne od wszelkich intencji obcych samemu malarstwu i radości wizualnej, której powinno ono być źródłem.

Manet miałby wszelkie powody do zadowolenia, gdyby ogłoszony 15 stycznia 1863 regulamin przyszłego Salonu nie sprawił mu okrutnego zawodu. Nie dość, że Salon odbywa się tylko co dwa lata; nowy regulamin ogranicza do trzech ilość płócien, które każdy artysta będzie mógł przedłożyć jury. Decyzja ta wprawia w gniew nie tylko Maneta. Zewsząd rozlegają się protesty; w pracowniach młodych malarzy zawrzało. Wkrótce powstaje petycja opatrzona wieloma podpisami. Makrze zwracają się do ministra z prośbą, by złagodził zarządzenie. Manet i Gustaw Doré zostają delegowani do przedłożenia petycji hrabiemu Walewskiemu. Ten przyjmuje ich „z najwyższą uprzejmością”¹, ale spotkanie nie przynosi rezultatu.

¹„Le Courier artistique” z 1 marca.

Manet nie liczył prawdopodobnie, by miało być inaczej. Ponieważ trudno mu pogodzić się z tym, by miał zrezygnować z szerszego kontaktu z publicznością, wyrzec się tej zapłaty, na którą liczył po dwóch latach zajadłej pracy¹, nie czekając na wynik starań u Walewskiego podejmuje kroki, by – dla siebie osobiście – zaradzić niemiłym konsekwencjom nowego regulaminu. Wybrał płótno na Salon, którego otwarcie nastąpi jak zawsze 1 maja – *Kapiel*, dzieło kapitalne,

przede wszystkim, a prócz niego dwa płótna hiszpańskie: *Młoda kobieta w stroju espada* i *Młody człowiek w stroju majo* – z drugiej zaś strony ustalił z Martinetem, że najlepsze z pozostałych jego płócien wystawione będą od 1 marca w galerii przy bulwarze des Italiens.

¹ Na lata 1860–1862 przypada około trzydziestu prac Maneta, z tego około osiemnastu na sam rok 1862.

Uradowany z tego rozwiązania Manet wystawia u Martineta czternaście płócien. Jest tam *Muzyka w Tuileriach* i *Stary muzykant*, *Gitanos* i *Balet hiszpański*, *Śpiewaczka uliczna* i *Lola de Valence*, słowem, zbiór dzieł, które przez swą ilość i różnorodność powinny niechybnie wywrzeć na publiczności duże wrażenie i dowieść jej niezbitnie, jakim to wybitnym malarzem jest Edward Manet. Dzięki tak wzbudzonemu zainteresowaniu *Kapitel* na Salonie zwróci na siebie tym baczniejszą uwagę. Rzecz została wyśmienicie przygotowana.

Wyśmienicie. Tylko że zaraz od pierwszych dni wystawy, ku zdziwieniu i konsternacji Maneta, zwiedzający – a liczba ich szybko i burzliwie wzrasta – objawiają swą dezaprobatę. Malarz staje się przedmiotem drwin i gwizdów; rozlegają się pogrożki, że podziurawią mu płótna laską. Szczególne oburzenie budzi *Muzyka w Tuileriach*. Gniew wzrasta. Któż to jest ten „realista z ostatniej chwili”, który ma czelność wystawiać te ohydne potrawki z kolorów? W porównaniu z nim pan Courbet, mimo trywialności tematów, jest malarzem przykładowym w swym umiarze. Jeżeli nawet obrazy pana Courbet mówią o rzeczach niemłych, to jednak mówią w końcu o czymś i mówią dobrze! A u tego Maneta? Żadnego modelunku,

żadnej głębi! Nie, proszę tylko spojrzeć, jakie to wszystko jest płaskie, proszę spojrzeć na te krzyczące tony, na te partie płócien ledwo zaznaczone, na te niedbałe pociągnięcia pędzlem. Więc jegomość drwi sobie z półtonów, z przejść starannie wygładzonych, tak? A co znaczy ta mazanina? Nic! Nie porusza serc, nie uczy niczego, nie przemawia za niczym, nie opowiada ani o splądrowaniu miasta, ani o zdradzie małżeńskiej w wyższych sferach, ani o czułym przywiązaniu dziewczynki do pieska. Jest to zwykłe kładzenie obok siebie agresywnych kolorów. Agresywny: oto przymiotnik najwłaściwszy. Ten Manet chciał rzucić wyzwanie publiczności. Filut! Filut, który za wszelką cenę chce zwrócić na siebie uwagę, spekulować na skandalu!

Manet jest zmiążdżony. Co się stało? Skąd ten nagły odwrót, te zniewagi, to rozjątrzenie? Nie pojmuje. Nie pojmuje, że dla oczu nawykłych do mdłych, matowych „asfalcidel” jego płótna przez swój wyraźny akcent muszą wydać się niemiłą polichromią. 1 kwietnia, w przeddzień obrad jury Salonu, czyta z osłupieniem w „Gazette des Beaux-Arts” te słowa, podpisane nazwiskiem Paul Mantz:

„Pan Manet, który jest Hiszpanem urodzonym w Paryżu i którego tajemnicze jakieś pokrewieństwo łączy z tradycją Goyi, wystawił na Salonie 1861 *Gitarzystę*, który, trzeba to powiedzieć, zrobił na nas duże wrażenie. Było to płótno brutalne, lecz szczere i tkwiła w tym gwałtownym szkicu zapowiedź męskiego talentu. Od tej pory upłynęło dwa lata i pan Manet z wrodzonym sobie męstwem wkroczył w dziedzinę tego, co niemożliwe. Stanowczo nie godzimy się iść za nim. Jego wielkie portrety kobiet zadają kłam wszelkiej formie, szczególnie zaś portret *Śpiewaczki*, na którym, przez jakieś dziwactwo szczególnie niepokojące, brwi odmówiły pozycji poziomej i ułożyły się pionowo, wzdłuż nosa, jak dwa ciemne przecinki. Nie

ma w tym obrazie nic prócz krzykliwego zmagania tonów szarych i czarnych. Daje to efekt trupi, ponury, ciężki. Innym razem znów, kiedy pan Manet jest w dobrym humorze, maluje *Muzykę w Tuileriesach*, *Balet hiszpański* lub *Lolę de Valence*, to znaczy obrazy świadczące o dużym rozmachu, lecz przez swą pstrokaciznę – czerwień, błękit, żółtość, czerń – będące karykaturą kolorów, nie zaś nimi samymi. Sztuka ta jest, być może, bardzo lojalna; nie jest jednak zdrowa; i w żadnym wypadku nie przemawiamy za panem Manet wobec jury Wystawy.”

Chory z lęku Manet czyha na najmniejsze wieści dotyczące obrad jury. Pierwsze, jakie go dochodzą, nie podnoszą na duchu. Zadość czyniąc życzeniom wyrażonym w 1861 przez hrabiego Walewskiego, jury – najsurowsze ze wszystkich dotychczasowych – odrzuca podobno sześć obrazów na dziesięć.

W kilka dni później Manet dowiaduje się oficjalnie, że wszystkie trzy płótna, w tym także *Kapiel*, zostały odrzucone.



BAUDELAIRE

IV. TYSIĄC OSIEMSET SZEŚĆDZIESIĄTY TRZECI

Już widzę w snach:
Dzień każdy – ach –
Jak dzwon by dzwonił weselem,
Gdybym był „Ca”,
Gdybym był „ba”,
Gdybym był, ach, Cabanelem!

Piosenka śpiewana w pracowniach.

W 1861 tysiąc dwustu osiemdziesięciu dziewięciu malarzy miało szczęście wystawiać na Salonie. W roku 1863 liczba wybrańców spadła do dziewięćset osiemdziesięciu ośmiu. W sumie dwa tysiące osiemset prac – cyfra niewiarygodna – zostało odrzuconych. Nikt nie pamięta podobnej masakry.

Dokonując cięć w masie nadesłanych obrazów, jury odrzuciło płótna starszej generacji, Jongkinda, Harpignies czy Chintreuil. Z otoczenia Maneta tylko Stevens, którego konwencjonalne mizdrzenie się jest dobrze widziane, doznał łaski. Whistler, który przysłał *Dziewczynę w bieli*, został wyeliminowany. Podobnie Alphonse Legras. Fantin-Latour spotkał się z większą wyrozumiałością: jeden z jego trzech obrazów przyjęto. Czy jury opiniowało wyłącznie według kryteriów artystycznych? Wydaje się, iż chciano również ukarać artystów, których poczynania wykaczały poza krąg sztuki oficjalnej. Czyż nie dlatego, by wyrazić swe niezadowolenie z Towarzystwa Akwaforcistów, odrzuciło nawet plansze Bracquemonda: *Erazma* podług Holbeina i *Turniej* podług Rubensa? Decyzje jury są w każdym razie tak wyraźnie umotywowane – nie obroną sztuki jako

takiej, lecz prerogatyw pewnej koterii, ślepej na wszystko, co nie jest nią samą, stanowią tak jawne nadużycie władzy, że wyprowadzają z równowagi nawet najspokojniejszych, budzą sprzeciw najbardziej łagodnych.

Ofiary buntują się, odgrażają, napełniają wrzawą miasto i okolice. W porozumieniu jedni z drugimi zastanawiają się, czyby nie wystąpić z nową petycją do hrabiego Walewskiego, ale ostudzeni negatywnym wynikiem pierwszych starań u ministra zwracają się w stronę Martineta. Skoro organizuje wystawy, niechże podejmie próbę zorganizowania w swej galerii obszernego Salonu Wolnego, bez jury. Niestety, wszelkie poczynania Martineta budzą coraz zazdrośniejszą nieufność pana de Nieuwerkerke, intendenta Ministerstwa Sztuk Pięknych. Odsunięci artyści zapominają, że Martinet sam jest urzędnikiem tego Ministerstwa. Czyż może naprzeciwko Salonu, którego jury przewodniczy właśnie pan Nieuwerkerke, otworzyć wystawę obrazów przez to jury odrzuconych? Byłaby to więcej niż zuchwałość: heroizm, do którego Martinet, dbały o swą karierę, wcale się nie pali. Ostrożna, zręczna wzmianka w „Le Courier artistique” z 15 kwietnia omija sedno sprawy: ludzie sztuki, taka jest z grubsza jej treść, wiedzą dobrze, że mogą zawsze liczyć na galerię Martinet. Jedynym złem, z którym trzeba walczyć, jest przeciętność: „Wszelkie dzieło sztuki wolne od tego zarzutu znajdzie u nas życzliwe przyjęcie.”

W kawiarni de Bade, gdzie Manet i jego przyjaciele spotykają się co dzień między wpół do szóstej a siódmą, panuje ogromne poruszenie. Ale cóż poradzić? Ci panowie z jury są mocniejsi. Manet, wściekły, z nikogo nie jest zadowolony, nawet z siebie. Odbierając płótna wystawione w marcu u Martineta przyjrzał się od nowa dokładnie swoim *Gitanos* i tak go rozczarowali, że z pasją wepchnął obraz w kąt pracowni, przodem do ściany, żeby nie patrzeć na niego

więcej.¹ Ach, gdyby publiczność mogła zobaczyć *Kąpiel!*

¹ Zniszczy go w 1867 oszczędzając tylko trzy fragmenty: *Pijący wodę*, *Cygan*, *Cyganka*.

Młodzi malarze, którzy lamentują i rzucają oskarżenia, nie przypuszczają nawet, że echo ich gniewu doszło tymczasem aż do cesarza i ten, nie wtajemniczając nikogo w swe zamysły, postanowił nagle sam wyrobić sobie zdanie. Dwudziestego drugiego, eskortowany przez adiutanta, zjawia się niespodziewanie w Palais de l'Industrie i wydaje polecenie, by pokazano mu obrazy przyjęte, a następnie te, które odrzucono. Urzędnicy gorliwie wypełniają rozkazy. Cesarz przegląda pobieżnie jakieś czterdzieści płócien. Bah, wszystko jest siebie warte! Było o co robić tyle hałasu! Wróciwszy do Tuileries, Napoleon III wzywa pana de Nieuwerkerke. Pan de Nieuwerkerke jest nieobecny. Doskonale, w takim razie któryś z jego podwładnych, w zastępstwie! Napoleon III informuje urzędnika o swoim postanowieniu: życzy sobie, by jury Salonu zebrało się jak najprędzej i rozpatrzyło ponownie prace nie dopuszczone. Urzędnik, osłupiały, nie wierzy własnym uszom. Usiłuje dyskutować. Podobne posunięcie, tak nieoczekiwane, narazi niechybnie na szwank prestiż jury. To ostatnie gotowe podać się do dymisji. Stawiając „tamę” niebezpiecznie się rozplenającym ambicjom artystycznym, działało w najlepszej wierze; przy zbyt nim popieraniu sztuk wykolejeńcy, którzy są w społeczeństwie fermentem, groźbą dla porządku, mnożyć się będą w sposób nieunikniony. Napoleon III słucha w milczeniu. Jeden tylko argument przemawia do niego. Skoro zachodzi obawa dymisji jury, dajmy pokój! Niechaj nie zbiera się po raz drugi. Publiczność sama rozstrzygnie spór: niechaj wszystkie prace zostaną wystawione.

W cztery dni później, 24 kwietnia, zdumieni malarze dowiadują

się z oficjalnej notatki w „Monitorze” o decyzji cesarza. Następne zarządzenie, z dwudziestego ósmego, precyzuje, że „wystawa prac nie przyjętych” otwarta zostanie w dwa tygodnie po właściwym Salonie, 15 maja, i że artyści, którzy nie chcą w niej uczestniczyć, mają odebrać swoje obrazy przed 7 maja. „Po upływie tego terminu prace nie wycofane zostaną wystawione.”

Zapowiedź tego Salonu Odrzuconych – jak od razu zostaje nazwany – budzi nieopisaną radość w pracowniach. „Śmiano się, płacono, całowano... Wśród całej braci artystycznej, od Obserwatorium do «Moulin de la Galette», zawrzało.”¹ Wkrótce jednak zaczynają się wahania. Namysły. Wykręty. Skorzystać z tego Salonu Odrzuconych, by wystawić mimo jury, wydaje się, oczywiście, rzeczą bardzo prostą. W rzeczywistości jednak... Wystawić, a jeżeli potem publiczność przyzna rację jury? Znaczyłoby to narazić się na śmieszność. Więc nie wystawiać? Tak, ale znów nie wystawiać to, *ipso facto*, potwierdzić decyzję jury, uznać słabość własnych prac. Więc wystawiać! Łatwo powiedzieć! A jeżeli jury zechce później mścić się za pychę? Już teraz krążą pogłoski, że czynniki oficjalne i akademicy, urażeni nagłym i irytującym wtargnięciem Napoleona III w ich domenę, postarają się, by ten „Salon Cesarza”, jak go zgryźliwie ochrzcili, objawił się oczom wszystkich jako „Salon knotów”. Radosne uniesienie pierwszych chwil szybko opada. Kilku, później kilkudziesięciu artystów wślizguje się do Palais de l'Industrie, by odebrać swoje prace. Wkrótce ich śladem robią to setki.

¹ Castagnary, „L'Artiste” z 1 sierpnia 1863.

Manet śmieje się z tej rejterady. On osobiście ani jego przyjaciele nie mają żadnych wahań. Sprawa nie podlega dyskusji: trzeba wystawiać, odwołać się do publiczności. Manet nie wątpi ani na chwilę w rezultat. 27 kwietnia przeczytał w „La Presse” chłuszczący artykuł

Paul de Saint-Victora o swojej wystawie przy bulwarze des Italiens: „Wyobraźcie sobie państwo Goyę, który pojechałby do Meksyku, zdziczał w pampasach i zaczął mazać po płótnie rozgniecioną kosze- niłą, a będziecie mieli pana Manet... Jego obrazy... to kocia muzyka palety. Nigdy jeszcze linie nie wykrzywiały się tak ohydnie, a tony nie odzywały takim wyciem. Jego *Toreros*¹ przestraszyliby hiszpańskie krowy; jego *Przemysłom*² wystarczyłoby się tylko pokazać, by uciekli celnicy najbardziej nieustraszeni. Jego *Koncert w Tuileriach* rozdziera oczy podobnie, jak jarmarczna muzyka rozdziera uszy.” Artykuł ten nie zachwiał ani na chwilę ufnością artysty. Że nie dopuszczono go na Salon, wydaje mu się krzywdzącą niesprawiedliwością. Jest pewien, że publiczność ją naprawi – ta sama publiczność, która jednak tak źle przyjęła go w galerii Martineta. Ale wobec jego dzieł, jego *Kąpieli*, publiczność – myśli – nie będzie mogła nie dostrzec walorów jego sztuki.

¹ Chodzi prawdopodobnie o *Balet hiszpański*.

² Chodzi prawdopodobnie o *Gitanos*.

W momencie otwarcia Salonu, 1 maja, wszyscy zdają sobie sprawę, że przedmiotem zainteresowania będzie w tym roku nie tyle Salon, ile porównania, na które pozwoli wkrótce „Salon Cesarza”. Czy Akademia przegra? Jeżeli sprawa, przyjmie obrót korzystny dla odrzuconych, to czy nie doprowadzi to do powstania, jak – z lękiem lub z nadzieją – twierdzą niektórzy, Salonu bez jury?

Walka toczy się o zbyt wysoką stawkę, by Akademia nie miała rzucić do niej wszystkich swych sił. Bynajmniej nie zamierza wyprowadzać z błędu malarzy, którzy obawiają się z jej strony ewentualnych represji. Panika w znacznej mierze ograniczyła liczbę odrzuconych, którzy pozostawili swe prace w Palais de l'Industrie. Tych, co zwlekają jeszcze, namawia się ze słodyczą do wycofania się z wystawy,

„by nie zatonęli w powodzi miernot”. Gdy nadszedł moment rozwieszania obrazów, najgorsze, wbrew przyjętym zwyczajom, dostają się na najlepsze miejsca. Władze nie ograniczają się do odmowy sporządzenia katalogu. Kiedy markiz de Laqueuille, dyrektor przeglądu „Beaux-Arts”, zaproponował sporządzenie katalogu własnym kosztem, odmawiają również wydania listy wystawiających i ich prac. A gdy markiz, któremu udało się zebrać jakoś materiały, rzecz jasna, niekompletne, wydrukował katalog, władze zabroniły na dodatek sprzedaży katalogu w salach Palais.

Te szykany elektryzują tylko umysły. Publiczność ogarnia szal. Jedynym tematem jest Salon i „Kontrsalon”. „Odrzuceni” stają się wielkim wydarzeniem sezonu, centrum uwagi. Każdy wtrąca do dyskusji własne trzy grosze, pochwała „liberalizm” cesarza lub kwestionuje talent nie dopuszczonych, zwykłych pacykarzy, „chępliwych i nadmiernie zadufanych w sobie”¹. Przez długi czas malarstwo interesowało jedynie stosunkowo wąski i ściśle określony krąg ludzi: literatów czy ludzi z towarzystwa. Ci amatorzy właśnie, niejednokrotnie uparci, stronnicy, ale zawsze światli, urabiali opinię. Rywalizacja szkół malarskich docierała do szerokiej publiczności jedynie odległym, rozproszonym echem i niewiele ją dotąd obchodziła. Dziś rządy rzeczy przybrały zupełnie inny obrót. Na skutek samej liczby wystawiających, coraz większego zasięgu, jakiego nabrał, Salon stał się powoli jednym z głównych przejawów życia paryskiego. Komentowany w nie kończących się felietonach prasowych, budzi ciekawość publiczności, coraz to szerszej, lepiej lub gorzej poinformowanej, która w przekonaniu, że je rozumie, pasjonuje się od tej pory dyskusjami artystycznymi.

¹ Ernest Chesnau, „L'Artiste” z 1 maja 1863.

Ta to publiczność, tym głośniejsz trąbiąca swoje zdanie, im mniej

było uzasadnione, zalała tłumnie 15 maja dwanaście bocznych sal Salonu Odrzuconych. W ciągu paru godzin sprzedano siedem tysięcy biletów. Nigdy jeszcze Salon malarstwa nie przyciągnął podobnych ani podobnie ruchliwych tłumów. Tłoczą się niecierpliwie przed płótnami, gestykują, wykrzykują sprzeczne opinie, przytakują jury lub je ganią, wynoszą nad obłoki lub mieszają z błotem wystawione prace. Najbardziej zrównoważeni, najlepiej zorientowani ze zwiedzających usiłują patrzeć bez uprzedzeń. Widzi się tu płótna złe i dobre, i niewątpliwie więcej złych niż dobrych, lecz wśród „potopu dzieł bezkształtnych” wyróżnia się „około pięćdziesięciu przewyższających poziom przeciętnej płóci akceptowanych przez Instytut”¹. Na nic jednak nie zda się rozumować wśród podniecenia tłumu. Wkrótce staje się oczywiste, że ten tłum nie potrafiłby opowiedzieć się przeciw jury, że nie wiem jaki talent odrzuconych nie zrównoważy w oczach publiczności ugruntowanej pozycji, renomy lub sławy, widomego dostojęstwa członków jury, artystów bogatych w lata pracy, pieniądze i zaszczyty. Na widok nieznanymi, mało znanymi lub bez rozgłosu nazwisk widniejących na płótnach odrzuconych, zaczyna działać magia nazwisk takich jak Meissonier, Picot, Robert-Fleury, Flandrin, tych wszystkich, którzy – wówczas sławni – stanowią akademicki areopag. Nagle wybucha śmiech, rozprzestrzenia się. Płótna odrzucone, płótna „wygnańców”, „skazanych”, nie, to zabawne! Dyskusje przechodzą w chichot. Okrucieństwo tłumu, które każe mu znęcać się nad pokonanymi, tu objawia się śmiechem. Konwulsyjnym, histerycznym. Sale nie pustoszeją. Trzeba iść się pośmiać na tym „Salonie pariasów”, na tej „Wystawie komików”. Wszystko wydaje się tu niedorzeczne, absurdalne. W tej „speluncie” malarstwa nawet *Gioconda* wzbudziłaby wesołość. Zwiedzający śmieją się już od progu, zanim jeszcze zdążyli na coś spojrzeć.

Ludzie popychają się przy kasach, byle tylko wejść jak najprędzej, wziąć udział w tym olbrzymim śmiechu, którym rozbrzmiewa Palais de l'Industrie – i byle jak najprędzej znaleźć się przed *Kąpielą* Maneta, tym *Śniadaniem na trawie* – szydercze to miano przyłgnęło natychmiast do obrazu i teraz nikt już nie nazywa go inaczej – które w głębi ostatniej sali skupia przed sobą największe zbiegowiska, wywołuje najgłośniejsze śmiechy, budzi najniezwyklejszą wrzawę, jaką wzbudził kiedykolwiek jakiś obraz.

¹ Théodore Pelloquet, „L'Exposition, journal du Salon de 1863” z 21 maja 1863.

Od pierwszego dnia, od pierwszych godzin *Śniadanie na trawie* podzega tłumy. Odcina się od innych płócien swą nowością, żywością barw, i zaciemnia wszystko, co je otacza. Mniej lub bardziej zręczne prace odrzuconych w znacznej mierze pokrewne są jednak dziełom mistrzów oficjalnych. Asfalt dominuje w Kontrsalonie, jak i w Salonie; anegdota triumfuje. Na tym tle, mimo wielu płócien o nowym i mocnym akcencie, jak choćby *Dziewczyna w bieli* Whistlera, *Śniadanie* szczególnie się uwypukla. Powoduje szok.

Szok tak silny, że niemal natychmiast płótno Maneta staje się symbolem Salonu Odrzuconych w tym wszystkim, co jest w nim śmiałego i drażniącego. Jest jego „blaskiem, inspiracją, nieodpartym smakiem, zadziwieniem” – powiada Zachariasz Astruc ¹. Malarstwo Maneta wydaje się naigrawaniem z malarstwa. Jego „zdecydowanie”, to „coś stanowczego, powściągliwego i energicznego”², co stanowi jego istotę, przyjmowane jest jako prowokacja. Cesarz i cesarzowa, którzy wraz ze swiątą zwiedzili Salon Odrzuconych, podsunęli gapiom słowo-klucz: uznali *Śniadanie* za nieprzyzwoite. I rzeczywiście, czy może być coś bardziej nieskromnego? Dwie nagie kobiety i dwóch ubranych panów, proszę tylko pomyśleć! I to w dodatku jak ubranych! Jak byle kto! W zakietach i w spodniach!

Ten na pierwszym planie ma, nawet na głowie czapeczkę z chwo- stem. Malowidło szalone, równie groteskowe co nieprzystojne. Nie mniej niż wesołość, *Śniadanie* budzi gniew.

¹ „Le Salon de 1863”, z 20 maja.

² Zacharie Astruc, „Le Salon de 1863” z 20 maja.

Budzi również czasem głuchą i dręczącą trwogę. Śmiech tłumu krępuje także i krytyków. Prawie wszyscy, nawet ci najbardziej nie- chętni „odrzuconym”, piętnują „ten chichot idiotyczny, który ma zastąpić rozumowanie”. Jeden z nich przyznaje, że wyszedł z Salonu Odrzuconych wcale nie ze śmiechem na ustach, lecz „poważny, nie- spokojny, poruszony”.

I nie bez powodu. Zapewne, gdyby *Śniadanie* zawisło nie tu, wśród tych płócien wyklętych, lecz zostało zwyczajnie przyjęte na Salon, nie miałoby tej siły i tej pełni oddziaływania. Hańba, która na nie spadła, tym bardziej uwydatniła jego decydującą i zasadniczą oryginalność. Brzemienne w przewrót o konsekwencjach nie dają- cych się przewidzieć, dzieło Maneta objawia się na tym Salonie Od- rzuconych jako niebezpieczeństwo i pogróżka. Gardząc wszystkim, co nie jest malarstwem, ze spokojną pewnością głosi tegoż malar- stwa prawdę a b s o l u t n ą . Człowiek na tym obrazie znika. Trakto- wany jest nie jako człowiek, lecz jako forma, na tej samej, zupełnie tej samej zasadzie co kamionkowy garnuszek czy winne grono. *Śniadanie* jest groteskowe? Ależ oczywiście! Po co tam te postaci? Jeden z mężczyzn i coś mówi, ale nikt go nie słucha. Drugi patrzy przed siebie nie widząc, jakby marzył. Naga kobieta, do której po- zowała Wiktoryna, wpatruje się w oglądających wzrokiem „som- nambuliczki”¹.

¹ Robert Rey.

Czy ci ludzie mają jakąś przeszłość, jakąś przyszłość? Ich kształt jest ludzki, lecz zwodnicze to podobieństwo: te postaci namalowane należą do zupełnie innego świata. Kto wie, czy człowiek z roku 1863 nie reaguje na nie tak gwałtownie dlatego właśnie, że na ich widok doznał po cichu nieokreślonego, a alarmującego poczucia nie wiedzieć jakiej frustracji.

W tym cudownym przełomie, którego dokonuje, *Śniadanie* otwiera przed malarstwem zawrotną przyszłość. Ponieważ od czasów Courbeta wszelkie zuchwalstwo w malarstwie zwykło się opatrywać etykietką „realizm”, Manet zostaje nazwany realistą. Określenie tak dalece niestosowne, że jeden z zaprzysiężonych krytyków „realizmu”, Castagnary, uznaje za konieczne ukuć nowy termin: naturalizm. Rewolucjonista Courbet, którego zacięcie społeczne, antykonformizm polityczny raziły dotąd, teraz nagle wydaje się o wiele bardziej solidarny z tym, co było, niż ktokolwiek przypuszczał. Czerpie swe postaci ze świata, który uważany jest za niegodny pędzla, ale te postaci istnieją, coś robią, wywołują u patrzącego jakieś reakcje uczuciowe. Nic takiego u Maneta. On zwraca się wyłącznie do oka; za jednym zamachem zerwał z dziedziną „fikcji”. Rewolucjonista Courbet pozostaje współczesny. Mieszczanin Manet, elegant z Bulwaru, nie jest niczym współczesnym. A jeśli już, to tylko tych młodych ludzi, nie znanych nikomu, którzy błąkają się po Salonie Odzruconych i wracają nieustannie do *Śniadania*, podziwiać ten obraz wywrotowy dla innych, lecz dla nich cudowny, i którzy nazywają się Klaudiusz Monet, Paweł Cézanne, Emil Zola lub Fryderyk Bazille.

Manet! Manet! Ach, jakże pragnął, by tłum powtarzał jego nazwisko! Setki ust wymawia dzisiaj te dwie sylaby. Lecz wymawia je jak zniewagę. Kto w tym tłumie wyobraża sobie Maneta takim, jakim jest? Autor *Śniadania* nie może być nikim innym, jak jakimś

woźnicą malarstwa, ciemnym prostakiem, który knoci „plugastwa” z wyraźnym zamiarem epatowania galerii. Manet patrzy zmiażdżony na swą klęskę. Niefortunna próba u Martineta niczego go nie nauczyła. Nie rozumie; zastanawia się nad przyczyną tej burzy, którą rozpuścił. Wytykają go jako łobuza, który goni za skandalem. Courbet nie unikał skandali, ale on, człowiek z towarzystwa, czyż pragnął kiedykolwiek czego innego, niż znaleźć uznanie? Manet nie rozumie. Cóż jest w nim takiego obelżywego?

Nie pojmuje, że wystarczy, by wziął pędzel do ręki i słuchał własnego oka, a wszystkie jego kuse ambicje, jego żałosne pożądania medali i odznaczeń zmiotane są jak słomki. Nie pojmuje, że rozbieżność między jego aspiracjami, jako człowieka, a osiągnięciami, jako artysty, musiała znaleźć wyraz w tej drugiej rozbieżności, między nim a publicznością. Myślał, że jego *Śniadanie na trawie* będzie „machiną do łowienia medali”; nie przypuściłby nigdy, nie przypuszczał, że swoim *Śniadaniem* otwiera zupełnie nową erę malarstwa, że inwektywy, którymi go przyjęto, długo jeszcze będą rozbrzmiewać, zaś przepaść, jaka powstała między nim a publicznością, pogłębi się jeszcze między tą samą publicznością a malarstwem żywym, którego on jest w tej chwili wcieleniem. Oglupiały wobec tych krzyków i sarkazmów, Manet nie rozumie, że kłamstwo piętnowane w jego osobie jest prawdą, którą on przynosi, i że ta prawda jest wstrząsem. Liczył, że zrobi karierę. Ale maluje dla przyjemności, dla przyjemności wzrokowej. „Siła fatalna jego talentu”¹ przekreśla nieodwołalnie wszelkie śmieszne ambicje. Na próżno Manet chce wierzyć, że zaszło okropne jakieś nieporozumienie. Kości zostały rzucone. Jego życie – a pragnął, by było łatwe, gładkie, pełne banalnych sukcesów – będzie nie karierą, lecz losem.

¹ Jacques-Emile Blanche.

Manet usiłuje się bronić. Chwyta się desperacko wyobrażenia, jakie ma o sobie. Zarzucają mu „nieprzyzwoitość”, ależ, na miły Bóg, czyż inspiracją do jego obrazu nie było jedno z dzieł wiszących w Luwrze, czyż nie był nią Giorgione? Zastanawia się, czy „wyznać” też Rafaela. Wyznanie takie nie przyszłoby mu łatwo. Lęka się też, że za wiele powie przez to o sobie. Przerażony skandalem, ryzykuje jednak w końcu, niechętnie, jakieś zwierzenia, które docierają do krytyków i wprawiają ich tylko w jeszcze większe zakłopotanie.¹

¹ Jeden z nich, Ernest Chesneau, krytyk z „Constitutionnel”, w wydanej w 1864 książce *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre* pisze à propos Maneta, któremu jest bardzo nieprzychylny: „Trudno uwierzyć, że pan Manet jeden ze swych obrazów zapożyczył od Rafaela. A jednak, niestety! Jest to aż nazbyt prawdą. Proszę porównać *Śniadanie na trawie* z fragmentem *Sądu Parysa*.” Manet nie rozgłaszał z pewnością nadmiernie swych wyznań. O zapożyczeniu tym w każdym razie wkrótce przestano mówić; poszło w zapomnienie. Powrócił do niego dopiero w pół wieku później, w 1908, krytyk niemiecki Gustaw Pauli.

Z dnia na dzień Manet stał się pewnego rodzaju osobistością wśród malarzy. Przechodzień z ulicy ma rację: gdyby Manet wybrał skandal jako sposób zwrócenia na siebie uwagi, gdyby rozmyślnie starał się „zyskać rozgłos inaczej niż na drodze wyróżnień i figurowania na liście nagrodzonych, jak uczeń”², nie byłoby mu się bardziej powiodło. Jest pośmiewiskiem, ale jest sławny, bardziej – ach, bez wątpienia! – sławny, niż gdyby otrzymał upragniony medal. Proust nie waha się wydać na jego cześć przyjęcia u Dinauchau, na które zaprasza dawnych kolegów od Couture'a; major Lejosne ze swej strony poświęca Manetowi jeden ze swych wieczorów artystycznych. Artysta ofiarował Lejosne'owi pierwszą wersję *Śniadania na trawie*: zdobić będzie odtąd salon „majora”.³

² Jacques-Emile Blanche.

³ Ta pierwsza wersja znajduje się dzisiaj w Tate Gallery w Londynie. Samo *Śniadanie* weszło do Luwru z donacją Moreau-Nélaton.

Podniesiony trochę na duchu tymi dowodami przyjaźni, Manet wrócił do sztalug. Trudno, nie dopiął celu swym aktem podług Giorgione'a. Zależnie więc od nowa. Nie uważa się za pokonanego. Namaluje inny akt. Ten nie zgorszy już nikogo! Zwyczajny akt, bez ubra- nych panów. I pomyśleć, że Cabanel odniósł taki szalony sukces na Salonie – na prawdziwym Salonie! – wystawiając *Narodziny Wenus*, „bezwstydne i lubieżne”, jak powiadają, ale bezwstydem i lubieżno- ścią, trzeba przyznać, układnymi i w dobrym tonie, skoro wszyscy krytycy chwalili zgodnie harmonię, czystość, „dobry smak”¹ tego płótna, zakupionego ostatecznie przez Napoleona III. Wszystkie jednak zaszczyty przypadają temu Cabanelowi, temu sprzedawcy łakoci. „Prix de Rome” w dwudziestym pierwszym roku życia; w 1852, kiedy miał lat dwadzieścia osiem, medal drugiej klasy, a w trzy lata później, w czasie Wystawy Powszechnej, medal pierwszej klasy, oprócz tego zaś zostaje kawalerem Legii Honorowej. Teraz jego wybór do Instytutu jest pewny. Co za kariera!

¹ Paul Mantz, artykuł cytowany przez Johna Rewalda: „Histoire de l'Impressionnisme”.

Rozmyślając o rewanżu Manet wraca do pracowni Stevensa, gdzie *cuadrilla*² toreadorów ma pozować mu do obrazu *Epizod z walki byków*. Stevens również jest jednym z tych uprzywilejowa- nych, którym wszystko sprzyja: sukces na Salonie i jemu również przyniósł Legię Honorową. Próżny chłopak, nie posiada się z rado- ści! Manet zerka z zazdrością na jego czerwoną wstążeczkę. Za wszelką cenę musi namalować ten nowy akt. Ma dopiero trzydzieści jeden lat. Jeszcze nic straconego. Z gorszych porażek można się pod- dzwignąć. Po niepowodzeniu *Pijącego absynt* przyszedł triumf *Guitarrera*. Szczęście się odmieni; musi się odmienić. Czyż aa po- przednim Salonie niektórzy z członków jury nie usiłowali odwieść Stevensa od dalszego malowania wdzięków kobiecych? „Kiedy się ma talent taki, jak pan, nie sięga się po tematy, po które pan sięga.

Widzi pan, sztuka to robienie rzeczy wielkich... A poza tym kobieta, kobieta, rozumie pan, to ryzykowne! Niech pan nam obieca zmienić rodzaj, a my damy panu wyróżnienie.” Stevens nie ustąpił i nie dostał wyróżnienia; i teraz wygrał!

² Grupa.

Wypadki przyjmują zresztą zachęcający obrót. Jury akademickie, uspokojone fiaskiem „Salonu Cesarza”, spoczęło na laurach w przeświadczeniu, że jego autorytet wyszedł z tej próby wzmocniony, gdy tymczasem Napoleon III – co za mucha go ugryzła? czyżby nie chciał uznać, że jego inicjatywa była niefortunna? – wydaje nowe, zdumiewające dekryty. Dwudziestego czwartego „Le Moniteur” obwieszcza: *primo*, że Salon odbywać się będzie odtąd co roku, *secundo*, że hrabia Walewski złożył dymisję ze stanowiska ministra, *tertio*, że pan de Nieuwerkerke został mianowany superintendentem generalnym Ministerstwa Sztuk Pięknych. „Le Moniteur” precyzuje ponadto, że warunki przyjęcia na następny Salon, jak i skład jury określone zostaną w czasie późniejszym osobnym regulaminem. Regulamin ten – ukazuje się w „Le Moniteur” z 14 sierpnia – odbiera wręcz Instytutowi jego przywilej: poczynając od 1864 artyści już odznaczeni wybierać będą trzy czwarte członków jury, resztę zaś wyznaczy Ministerstwo. Salon prac nie dopuszczonych zostaje utrzymany. W pracowniach malarskich entuzjazm! Uroczysta delegacja przyszłych malarzy umieszcza na chodniku przed Akademią olbrzymi czarny krzyż, na którym wypisane jest wielkimi białymi literami: „Tu spoczywa jury Instytutu”; odtańczywszy szaloną farandolę wokół tej kartonowej figury z karnawału, młodzi defilują ulicami niosąc szubienicę, na której wisi manekin w zielonym fraku.

W wilię dnia, w którym „Le Moniteur” ogłosił regulamin Salonu,

13 sierpnia o siódmej rano Eugenisz Delacroix wydał ostatnie tchnienie w swym mieszkaniu przy ulicy de Furstenberg. Pogrzeb odbywa się siedemnastego. Manet uczestniczy w nim wraz z Baudelaire'em i Fantin-Latourem. Jakie dziwny jest los geniusza na tym świecie! Nikt nie spieszy się, nikt nie chce powitać go wśród żywych. Dopiero po śmierci, która wymazuje wszystko, co przypadkowe i banalne przez swą powszechność, ludzie wielcy ukazują się w prawdziwym świetle. Lepiej niż wczoraj, lepiej niż w chwili – minęło od niej dziewięć lat – kiedy Manet kopiował *Łódź Dante*, można ocenić teraz miejsce, które zajmował Delacroix. Kiedy twarz jego nabrała rysów wiecznych, ukazał się nagle w całej swej wielkości: ten księżę sztuki należy bez wątpienia do znikomej liczby tych, którzy kładą zamię na swoich czasach. I cóż za zbieg okoliczności, że Delacroix zgasł w tym samym roku, kiedy malarstwo Maneta narodziło się do swej skandalicznej sławy! Jedna epoka się kończy, druga zaczyna... Nie, idąc w kondukcje żałobnym na wzgórze Père-Lachaise, Manet nie myśli o tej zbieżności, w której, rzekłbyś, ironiczny traf wyłożył z góry, jasno, przyszłe i niewątpliwe znaczenie faktów obecnie zagmatwanych. Co najwyżej myśli może Manet o artykule zamieszczonym w „Gazette de France” w trakcie Salonu Odrzuconych; niektórzy twierdzą, że dyktował go sam Delacroix: „Wśród odrzuconych dziewięć dziesiątych odrzuconych zostało po prostu dlatego, że byli śmieszni... Co najwyżej jakieś pół tuzina płócien przypomina dawne swym rozmachem. Są to na przykład i przede wszystkim trzy płótna pana Manet. Pan Manet posiada z a l e t y wystarczające, by odrzucały go jednomyślnie wszystkie jury świata. Mocny koloryt wchodzi w oko jak stalowa piła; postaci odcinają się z ostrością nie złagodzoną żadnym ustępstwem. Ma w sobie całą cierpkość tych zielonych owoców, które nigdy nie mają dojrzeć.” Czy Delacroix napisał te słowa? Oschły, twardy, tnący ton

jego artykułu przypomina mistrza romantyzmu. Gdyby dało się dowieść, że tekst ten pochodzi rzeczywiście od niego, cóż by to było za przesłanie od wielkiego malarza dla młodszego wiekiem artysty, powściągliwe, niesprawiedliwe niemal z jednej strony, z drugiej jednak jakże przenikliwe i prorocze! „Pan Manet posiada zalety wystarczające, by odrzucały go jednomyślnie wszystkie jury świata.” Lecz, głuchy na te głosy tajemne, Manet, co bardziej prawdopodobne, nie myśli o niczym podobnym. Jeżeli o czymś myśli, to zapewne – ze wzruszeniem niewątpliwie i wdzięcznością – o fakcie, że jeden tylko Delacroix głosował niegdyś za *Pijącym absynt*.

Ceremonia dobiega końca. Uczestnicy rozchodzą się. Manet, Baudelaire i Fantin-Latour schodzą ku miastu. Fantin ubolewa, że zbyt mało znalazło się ludzi, by odprowadzić na cmentarz zwłoki Delacroix. Oburza się, on, zazwyczaj taki milczący, a na widok karawaniarzy niosących, „jakby jacyś handlarze starzyzną”¹, strój akademicki Delacroix, wybuch pod wrażeniem tej sceny, przeciwstawiającej w jakimś kontraście z burleski sławę geniuszu i marność ceremonii i zaszczytów. Fantin widzi w niej jedynie brak godności i szacunku, pomaga mu ona jednak zrozumieć, jak niepowtarzalna była ta chwila, którą on i jego przyjaciele przeżyli nad tym otwartym grobem. Jakby przeczuwał jej głęboki sens, oświadcza nagle, iż namaluje *Hołd dla Delacroix*. Nie wie jeszcze, co będzie tym *Holdem*, czy namaluje jakieś figury alegoryczne, czy też, jak podsuwa mu Baudelaire, geniuszy przeszłości, u których Delacroix szukał natchnienia. Powoli jednak zamysł ten oblecze się w kształty. Wokół autoportretu Delacroix Fantin zgrupuje swych przyjaciół i siebie: odrzuceni z ostatniego Salonu: Manet, Whistler, Legros, Bracquemond pojawią się na mim, zebrani jak w przededniu pasowania na rycerza, obok Baudelaire'a, Champfleury'ego, Duranty'ego i dwóch innych malarzy Louis Cordiera i Balleroy'a. Obraz symboliczny

i z pewnością o wiele bardziej wymowny, niż to przypuszczał jego twórca i modele.

¹ Adolphe Jullien, *Fantin-Latour, sa vie, ses amitiés*.

Epizod z walki byków nie posuwa się tak, jak powinien. Ale czy Manet dość się nim interesuje? Myśl o tamtym akcie, o rewanzu, nie odstępuje go. Wkrótce też, odkładając na później ukończenie płótna poświęconego walkom byków, zabiera się z pasją do swojej wielkiej pracy, której zamysł, jeszcze nie sprecyzowany, dojrzewa w nim. Zanim rozpoczął *Śniadanie*, miał zamiar namalować własną manierą *Wenus z Urbino*, którą skopiował niegdyś w galerii Uffizi. Dzieło Tycjana jest w tym rodzaju najbardziej klasyczne: postać kobiety leżącej na łóżku, u jej stóp drzemie piesek zwinięty w kłębek. Manet robi ten akt na nowo.¹

¹ Nazwę obrazu ustalił Manet dopiero później. Powiedzmy od razu, że idzie tu o *Olimpię*.

Przez długie tygodnie robi rysunki, szkice, prace wstępne. Powoli, nie bez trudności, organizuje powierzchnię płótna. Zachowując strukturę *Wenus z Urbino* (Manet pamięta również *Maja desnuda* Goyi) ułoży na niebieskawej bieli prześcieradeł i poduszek smukłe, złotawe ciało Wiktoryny Meurent. Te jasne kolory odbijając będą od ciemnego tła, położonego pionowo, jak u Tycjana. By ożywić całość, uwypuklić ją kompozycyjnie, Manet umieści w prawej części postać drugoplanową: służącą, która przynosi Wenus bukiet kwiatów (okazja do kilku pociągnięć różnobarwnych). Byłoby oczywiście niebezpieczne z punktu widzenia plastycznego, by ta postać skupiała zbyt wiele światła; rozbiłaby to równowagę obrazu, rozpraszało uwagę, która, przeciwnie, powinna się skupiać na nagim ciele. Manet zamyśla

– czyżby za podszeptem Baudelaire'a? – zrobić służącą Murzynkę. Zuchwałość? Nie. Chociaż świat afrykański jest w tej epoce stosunkowo mało jeszcze popularny, dałoby się zacytować precedensy: już w 1842 niejaki Jalabert namalował kolorową niewolnicę w *Odalisce*. Co do pieska *Wenus z Urbino*, Manet po wielu wahaniach i dla podobnych przyczyn plastycznych zastąpił go ostatecznie czarnym kotem, ulubionym zwierzęciem Baudelaire'a i jego samego.

Po początkowym okresie błędzenia po omacku kompozycja rozwija się nagle z oszałamiającą łatwością. Obraz układa się jak zaczarowany. Manet pracuje gorączkowo. Ledwo uporządkował we wstępnej akwareli poszczególne elementy obrazu, a już przenosi je na płótno. Ogarnięty uniesieniem, w jakie wprawiają swych twórców wielkie dzieła, kiedy rodzą się tak spontanicznie, kiedy narzucają się im, dyktują, jak gdyby istniały już wcześniej, Manet nie odkłada pędzla i w ciągu paru dni płótno jest gotowe.

Manet czuje się wyczerpany i pełen radości po tym trudzie. Nigdy, jest tego pewien, nie powiodło mu się tak jak teraz. Ta *Wenus* jest jego arcydziełem. Źródłem jej jest Tycjan: to i cóż! Teraz jest jego, całkowicie jego, przekształcona mocą jego talentu. Jakby w zabawie – cudownej zabawie! – rozwinął tu najwyższe możliwości swej techniki. Ten obraz, w którym każdy kształt zapisany jest z bezbłędną czystością rysunku, obwiedziony delikatnie, wyodrębniony, posiada najwyższą wymowę: wymowę zwięzłości. Światło i cień spletają się tu w jakąś fugę biało-czarną, bogatą w wyrafinowane wariacje: szorstkość łączy się tu z wykwintem, tony ostre z łagodnymi. Wspaniałe opanowanie warsztatu: poryw twórczy ujęty w karby techniki malarskiej, gorączka wykonania zestrojona z powściągliwością środków w akord w swoim rodzaju jedyny.

Baudelaire całkowicie podziela poglądy Maneta, iż jest to dzieło wyjątkowe: na Salonie w 1864 nie znajdzie się nic, co by je przewyższyło.

Manet potakuje głową. Im dłużej wpatruje się w obraz, tym bardziej utwierdza się w przekonaniu, że ani jeden szczegół nie wymaga retuszu. W miarę jednak, jak stygnie ogień twórczy, artystę ogarnia lęk, nieokreślony z początku, potem coraz silniejszy. Wrzaski z Salonu Odrzuconych znów odzywają się w jego uszach. A jeżeli to płótno wywoła taki sam skandal jak *Śniadanie*?

Stara się uspokoić. Zbity z tropu, nieswój, przygląda się istocie, stworzonej jego pędzlem. To ciało nerwowe, te wąskie wargi, szyja przecięta czarną aksamitką, ręka z ciężką bransoletką, stopy w rannych pantofelkach – to Wiktoryna. Nie skłamał. Nie sprzeniewierzył się oku. Dręczy go jednak trwoga. „Namalowałem to, co widziałem” – powiada sobie Manet. Tak, lecz jakby pozbawił Wiktorynę tego, co w niej przypadkowe i przemijające. Jego *Wenus* jest ponad czasem i poza przestrzenią. Jest więcej niż rzeczywistością; jest prawdą. Prawdą i poezją. Hieratyczna kapłanka, nie wiedzieć jakiego kultu, unosi się na swym posłaniu przed Manetem i, bogini lub kurtyzana, spogląda na niego w swej perwersyjnej prostocie, w swej urzekającej obojętności.

Te oczy, w których nawet skra
Szału ni żalu nie migota,
Tak zimne jak klejnoty dwa,
jak stal zmieszana z błyskiem złota.¹

¹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, wieisz *Le serpent qui danse*.

Manet boi się. Z jego płótna płynie natarczywe jak we śnie, dziwne jakieś milczenie. Czuje zwrócone na siebie oczy tej istoty spoza świata, nierzeczywistej, lecz urzekająco obecnej, prawdziwej tak

całkowicie, iż nigdy kobieta na żadnym obrazie nie ukazała się jeszcze tak naga.¹ Boi się. Słyszcy śmiechy i złorzeczenia tłumu. Boi się tego płótna doskonałego. Boi się siebie i swojej sztuki, która go przeraża.

¹ „Od czasów *Wenus* Cranacha nigdy jeszcze wizerunek obnażonego ciała nie był tak nagi” – napisał ze znajomością rzeczy Robert Key, który doskonale potrafił wyrazić niepokojące wrażenie jakby jakichś czarów, jakie przez długi czas robiła na publiczności *Olimpia*.

Nagle podejmuje decyzję. Wbrew naleganiom Baudelaire'a nie obeśle swoją *Wenus* następnego Salonu. Zdjąwszy płótno ze sztalug chowa je w głębi pracowni i przez długie miesiące nikt nie będzie wiedział, że leży tam, oddychając w mroku, tajemnicza, anonimowa postać, olśniewające wcielenie wiosny nowej sztuki.

Manet nie chce skandalu. Nie chce swego losu.

*

6 października Baudelaire pisze do Etienne Carjata, wydawcy „Le Boulevard”: „Manet oznajmił mi właśnie nowinę jak najbardziej nieoczekiwaną. Dziś wieczór wyjeżdża do Holandii, skąd wróci z żoną. Na swoje wytłumaczenie ma to, że jego żona jest podobno piękna, bardzo dobra i wielka artystka. Tyle skarbów w jednej osobie płci żeńskiej czy to nie monstrialne?”

Manet umiał zachować w tajemnicy swoją miłość! Jego związek z Zuzanną Leenhoff trwa już od lat trzynastu i przez całe te trzynaście lat ani jednego słowa, ani jednego gestu, które mogłyby go zdradzić. Swobodny, ekspansywny Manet jest może mniej jaskrawy, niż to przypuszczają jego przyjaciele.

Od śmierci pana Manet w domu prowadzi się tryb życia nie tak oszczędny i surowy. Pewnego marcowego wieczora nawet Baudelaire został zaproszony przez panią Manet na obiad. Teraz, kiedy zmarły

urzędnik sądu nie stanowi już przeszkody do małżeństwa Edwarda, pani Manet bardzo jest spieszna, by uporządkować sytuację, której „niemoralność” jej ciążyła. Gdy tylko upłynął przyjęty termin rocznej żałoby, nakłania syna, by rzecz uregulował.

Ma zresztą w stosunku do syna hojną rękę. Ze spadku po ojcu otrzymał Edward dziewięć tysięcy franków płynnej gotówki. Tego lata sprzedał poza tym w porozumieniu z braćmi około dziesięciu hektarów ich posiadłości w Gennevilliers, które nie zostały rozdzielone; operacja ta przyniosła jemu osobiście około dwudziestu tysięcy franków. Do tego mniej więcej trzydziestotysięcznego kapitału – który Edward, przy swym szerokim geście, mocno już co prawda napoczął – pani Manet dorzuca dziesięć tysięcy posagu „tytułem przyszłego spadku”. Jest to najlepszy wyraz jej radości z faktu, że potajemny związek syna został zalegalizowany.¹

¹ 30 000 franków i 10 000 franków z roku 1863 to około 7 500 000 i 2 500 000 franków obecnie (75 000 i 25 000 nowych franków), czyli w sumie około 10 000 000 franków (100 000 nowych franków). Cyfry te zaczerpnięte są z rozmaitych dokumentów, a w pierwszym rzędzie z nie publikowanych zapisków matki Maneta (Bibliothèque Nationale, Gabinet Rycin).

Wymogom opinii staje się zadość. 6 października bracia Maneta i bracia Zuzanny zebrali się w Batignolles, by w ścisłym gronie uczcić to wydarzenie. Mały Leon Koëlla, zwolniony na kilka godzin ze szkoły, uczestniczył w uroczystości. Następnie, gdy jego rodzice udają się na dworzec, skąd pojedą do Holandii – ich ślub odbędzie się w Zalt-Bommel, 28 października – on wraca z Eugeniuszem Manet i Ferdynandem Leenhoff do zakładu Marc-Dastès.² Ma jedenaście i pół roku i nie bardzo rozumie, co się dzieje. Oficjalnie dla niego nic się nie zmieniło. Manet nie uznał go.

² Nie publikowane zapiski Leona Koëlla (Bibliothèque Nationale, Gabinet Rycin).

Skoro nie przyznawał się nikomu do swego związku z Zuzanną, jakże mógłby się przyznać, że ma jedenastoletniego syna? Musiałby mieć odwagę zerwać zdecydowanie z tym początkowym kłamstwem, odstąpić się przed wszystkimi bez żadnego udawania, a takiej odwagi w Manecie nie ma.

Jeżeli nawet dopuścił przez chwilę możliwość podobnej spowiedzi, musiał odrzucić ją ze strachem. W momencie kiedy szerzy się wśród publiczności jego wizerunek zdeformowany, wizerunek buntownika złaknionego reklamy i wrzawy, bałby się narażać na nowe krytyki, które w pewnym sensie mogłyby ten wizerunek usprawiedliwić. Manet nie chce skandalu. Chce, by widziano w nim tego, za kogo sam siebie ma: chłopca z dobrego domu, którego jedynym mazurem jest uczciwy i spokojny sukces. Trzeba, by wymogom opinii stało się zadość.

Podobnie jak przerażony swoją *Wenus* wepchnął ją w kąt pracowni, podobnie i przy tej okazji ucieka, równie małoduszny, przed prawdą i postanawia – nawet gdyby miał wstydzić »się tego i żałować nazajutrz – obstawać przy kłamstwie.

Nie tylko nie uznaje syna, ale nawet, by oszczędzić dobre imię „panny młodej”, potwierdza dawną kłamliwą wersję: przyjacielom i znajomym oświadczy bez mrugnięcia okiem, że chłopiec zapisany w księgach stanu cywilnego jako Leon Koëlla, nazywa się Leon Leenhoff i jest synem matki Zuzanny.

Część trzecia

BANDA MANETA

(1864-1871)



ODRZUCONY OBRAZ

— Proszę mi zapłacić za kurs! — Ani myślę! To by tylko pana zachęciło do odnoszenia mi co roku obrazów, które przedłożę jury!

I. WENUS Z KOTEM

Wszyscy durnie spośród burżuazji nieustannie
głędzący słowa: „niemoralny, niemoralność,
moralność w sztuce”, i inne bzdury, przypominają
mi Luizę Villedieu, k... pięciofrankową, która
towarzysząc mi raz do Luwru, gdzie nigdy przedtem
nie była, jęła się płonić, zakrywać twarz ręką i ciągnąć
mię co chwila za rękaw, pytać przed nieśmiertelnymi
posągami i obrazami, jak można publicznie
wystawiać podobne sprośności.
Figowe listki imci Nieuwerkerke.

B a u d e l a i r e , *Moje serce obnażone*¹.

¹ Przełożył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (Przyp. tłum.).

Manet wrócił z Holandii rozpogodzony.

Morze go uspokaja. Pozwoliło mu odetchnąć od Paryża. Ten niedoszły marynarz, bywalec bulwarów, który nigdy nie mógł całkowicie przyzwyczać się do noszenia butów, od czasów, odległych już przecież, kiedy jako młody chłopak biegał boso po pokładzie „Le-Havre-et-Guadeloupe”, poczuł się na północnym wybrzeżu, wśród rozległych równin zmiatanych wiatrem nasyconym solą i jodem, jak w swoim żywiole.

Wysoki i smukły, z jasną, kwadratową brodą i niebieskimi oczami, których żywe spojrzenie wymyka się w dal wąską szparą między powiekami, Manet o wiele bardziej przypomina żeglarza niż zasiedziałego mieszczucha, który uznaje jedynie bruki stolicy, tarasy kawiarni i salony o miękkich obiciach. Czy to dziadkowi Fournier

zawdzięcza ten hardy wygląd, ten wyraz zuchwałego miłośnika przygód, tak sprzeczny z jego ostrożnością i upodobaniami?

Nostalgia. Manet przywozi ze sobą z Holandii wizje morza. Fale, rozległa przestrzeń zielona lub szara, piana rozpryskująca się na piasku, takielunek statków, połyskliwe stopy ryb, cały ten świat utraczony i odkryty na nowo robi na nim głębokie wrażenie. Musi wrócić jeszcze kiedyś nad morze.

Na razie nie ma co o tym myśleć. Czeka na niego batalia paryska, przygotowania do Salonu 1864. Nowy regulamin ogranicza do dwóch liczbę obrazów, które każdemu malarzowi wolno jest przedstawić jury. Restrykcja ta nie godzi w tym roku w Maneta. Wśród wrzawy, która podniosła się po Salonie Odrzuconych, namalował bardzo mało.¹ Ponieważ nadal upiera się, że nie wystawi swojej *Wenus*, trzeba mu jak najprędzej namalować coś innego. Po namyśle postanawia, iż po pierwsze ukończy *Epizod z walki byków*, po drugie zaś namaluje obraz religijny – „zmarłego Chrystusa z aniołami, wariant «Magdaleny przy grobie», według świętego Jana”, pisze do księdza Hurel.

¹ Prócz *Śniadania na trawie* i *Olimpii* powstały w 1863 tylko dwa czy trzy dzieła, między nimi portret matki Maneta.

Czy to ksiądz Hurel, który nadal zachodzi do pracowni Maneta, nakłonił znów malarza, by poświęcił się temu rodzajowi? Tak można przypuszczać. Duchowny nie zapomniał z pewnością pośród innych argumentów wysunąć i tego, że temat religijny uchroni malarza przed wieloma krytykami. Niech więc będzie *Chrystus!*

I tym razem również, jak to ma w zwyczaju, Manet opiera się pracując nad tymi dwoma płótnami na dawnych mistrzach. „Inspiracji” do głównego fragmentu swego *Epizodu* – wyciągniętej na pierwszym planie postaci zabitego toreadora – szukał w *Martwym rycerzu* Velasqueza wiszącym w galerii Pourtalès¹, inspiracji do swego płótna religijnego szuka w *Zmarłym Chrystusie i dwóch aniołach* Tintoretta

. *Epizod*, który przedtem już go rozczarował i który zarzucił dla *Wenus*, sprawia mu teraz wiele kłopotu. W tym wizerunku corridy perspektywa całości coś szwankuje. Manet męczy się, by ją poprawić.

¹ Obecnie panuje przekonanie, iż obraz ten (dzisiaj w National Gallery w Londynie) nie jest pędzla Velasqueza.

Salon zajmuje wszystkie jego myśli. Będzie na nim figurował, i dzięki swym płótnom, i dzięki portretowi, który kreśli Fantin-Latour w swym *Hołdzie dla Delacroix*. Manet często zagląda na ulicę Saint-Lazare pod 79, gdzie mieszka Fantin². Salon Odrzuconych zacieśnił jeszcze ich stosunki. Fakt, że różnią się od siebie – Manet tak ekspansywny i mimo doznanych zawodów zawsze tak radośnie ufny, złąkniony towarzystwa, gwaru, szczebiotu pięknych kobiet, Fantin zaś tak zamknięty w sobie i melancholijny, uznający jedynie samotność – zbliża ich bardziej, niż oddala. Manet jest jedyną osobą, która potrafi wywołać uśmiech na ustach Fantina, a czasem nawet rozśmieszyć go. Fantin lubi jego towarzystwo i podziwia jego talent. „Pokazałem go w moim *Hołdzie* z tą jego głową Gala” – powiada, szczęśliwy, że może pochwalić się przyjaźnią dla twórcy *Śniadania*.

² Dom ten, dawna rezydencja kardynała Fesch, już nie istnieje. Numer 79 znajdował się na rogu Chaussée-d'Antin.

W marcu, ledwo Manet złożył w Palais de l'Industrie swoje dwa płótna, dostaje list od Baudelaire'a. W *Aniołach przy grobie Chrystusa* Manet, może dlatego, iż ma zwyczaj odwracać kompozycje mistrzów, którymi się posiłkuje³, umieścił ranę Chrystusa po lewej stronie. Wydało się to podejrzanym Baudelaire'owi; zasięgnął informacji: „Włócznia przedziurawiła prawy bok – pisze do Maneta. – Musi pan zmienić miejsce rany przed otwarciem Salonu. I niech pan uważa, żeby nie dać powodu do śmiechu niezycziwym.” Niestety, Manet nie może skorzystać z tej rady.

³ Hipotezę tę, bardzo wiarogodną, wysunął Christian Zervos.

21 marca obliczono głosy oddane przez artystów już nagradzanych na członków jury, zgodnie z nowym regulaminem. Niezależnie od tego, jak rewolucyjne było to zarządzenie cesarza, skutki jego okazały się żadne lub prawie żadne. Członkowie Instytutu: Meissonier, Flandrio, Robert Fleury i nowy akademik, Cabanel, zyskują większość głosów. Lecz Instytut, nauczony ostrożności po afrontach, których doznał w ubiegłym roku, unika starannie rozgłaszania swego zwycięstwa i, jeszcze staranniej, nadużywania *go*. Nie pragnąc wcale, by powtórzyły się niepożądane manifestacje odrzuconych, członkowie jury okazują się bardziej niż pobłażliwi. Cóż by zresztą przyszło z odrzucenia obrazów, które i tak z woli Napoleona III mają być wystawione w bocznych salach? Miernotę, banał, jury przyjmuje wszystko lub prawie wszystko: nie odrzuca nawet trzech płócien na dziesięć. Dwa obrazy Maneta, uznane za „okropne”, są jednak przyjęte: odrzucić Maneta? Ach, nie! Jego mniej niż kogokolwiek! Nie można dopuścić, by ten ekscentryk mógł po raz drugi wykorzystać fakt, że został odrzucony, i stać się przedmiotem skandalu, który przynosi mu rozgłos.

Manet nie domyśla się niczego. Jest uszczęśliwiony, że został przyjęty. Uszczęśliwiany tym bardziej, iż dzięki wstawiennictwu Baudelaire'a u Filipa de Chennevières, głównego organizatora Salonu, płótna Maneta i Fantin-Latoura mają być umieszczone na bardzo dobrym miejscu.

Niestety, Baudelaire nie będzie mógł przekonać się sam, jakie przyjęcie zgotowała publiczność jego protegowanym. Mniej więcej na dwa tygodnie przed inauguracją Salonu wyjeżdża do Belgii w nadziei, że znajdzie tam większe zrozumienie i ulgę w swych strapieniach. Zadłużony (pożyczył już tysiąc pięćset franków od Maneta¹),

bez wydawcy, dręczony chorobą, która go zżera i zdaje się odbierać chwilami równowagę jego władzom umysłowym, pisze tylko okresami i – przedwcześnie postarzały (w czterdziestym trzecim roku życia mocno już posiwiął) – pogrąża się coraz bardziej w ponurą i gniewną niechęć do rodzaju ludzkiego, czemu daje wyraz w gwałtownych inwektywach. Francuzi budzą w nim wstręt. Niech żyją Belgowie!

¹ Około 375 000 franków w obecnej walucie (3 750 nowych franków).

Ten wyjazd zasmuca Maneta. Choć pierwsza jego rozmowa z autorem *Kwiatów zła* odbyła się zaledwie przed sześciu laty, wydaje mu się, że poeta zawsze był obok niego, dodawał mu ducha, wspierał go swą radą – i samą swą obecnością: nie potrzeba im było słów, by się porozumieć. Eskapada Baudelaire'a, jak sam poeta oblicza, nie potrwa długo. Czując „pustkę”, jaką ona w nim wywołuje, Manet pragnie, by trwała jak najkrócej. Jakże mu będzie brakować Baudelaire'a!

Odczuwa to jeszcze mocniej po otwarciu Salonu, 1 maja. Można by rzec, iż publiczność przyjęła raz na zawsze, że każde płótno Maneta ma być jedynie hałaśliwą fanfaronadą, a zatem budzić śmiech. Nie zaglądając nawet do bocznych sal, które bez Maneta nie mają w sobie nic interesującego, tłum spieszy użyć sobie przed *Epizodem z walki byków* i *Aniołami przy grobie Chrystusa*². Prasa jest niemiłosierna. Przez dwa miesiące atakuje bezlitośnie Maneta i jego „okropne płótna”, jego *Chrystusa*, „biednego górnika wydobytego z kopalni po katastrofie”, jego *Epizod*, którego perspektywa jest niewyczerpanym przedmiotem drwin! „Budząc się pewien toreador dostrzega byka odległego o sześć mil, przewraca się na drugi bok i zasypia bohatercko z powrotem. O perspektywo, oto czego potrafisz dokonać!” Krótko mówiąc, Manet, który maluje „szczotką do czyszczenia butów”, jest, by powtórzyć dowcip z „Hanneton, journal des toqués”,

„malarzem przyszłości, który szuka swej drogi: 20 000 nagrody, jeżeli ją znajdzie”.

² *Aniołowie przy grobie Chrystusa* są dzisiaj w Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Jako człowiek znający się na rzeczy, Courbet nie podpisałby się pod tą ryzykowną obietnicą. Wyczuwa, że ten młodszy kolega może być groźny, i nie miałby nic przeciwko temu, żeby poczęstować go kuksańcem, jak to on potrafi. Któregoś dnia woła, widząc go, swoim grzmiącym głosem: „A widziałeś to anioła, że wiesz, że ma tyłek?” Wyskok wulgarny i bez znaczenia. W każdym razie na pewno nie Courbet byłby tym, kto, pomijając błędy perspektywy w *Epizodzie*, zwróciłby uwagę na prawdziwe zasługi Maneta, na dźwięczną harmonię jego palety, płynność pociągnięć, lakoniczną wyrazistość jego stylu. Wysztytany przez czynniki oficjalne, Manet nie może liczyć na pomoc ostatniego, chronologicznie, malarza rewolucyjnego. Ach, dlaczegoż nie ma przy nim Baudelaire'a!

Manet przyznaje w duchu z irytacją, że pokpił sprawę z Salonem, i to częściowo z własnej winy. Nigdy oczywiście nie byłby przypuszczał, że uwezmą się na niego z tą złą wolą, której nie umie sobie wytłumaczyć i która doprowadza go do rozpacz. Nie powinien był jednak dawać *Epizodu*, podsuwać pretekstu potwarcom tylko czyhającym na to, by obwieszczać światu najmniejsze jego błędy. Nie zastanowił się dostatecznie. A może raczej miał Baudelaire: może publiczność przyklasnęłaby *Wenus*? Jakże jest niezręczny! Zawsze wybiera niewłaściwą drogę. Kiedy tak spogląda chłodno na swój *Epizod*, przyznaje, że krytycy nie mylą się: perspektywa obrazu wy-daje mu się coraz fatalniejsza. Byk jest rzeczywiście za mały w stosunku do innych postaci. Hektor de Callias nie przesadza niemal pisząc w „L'Artiste”, że toreadorzy na drugim planie „zdają się śmiać

z tego byczka, którego mogliby zgnieść obcasem”. Kompozycja stanowczo nie jest mocną stroną Maneta.

Zniecierpliwiony tym nowym niepowodzeniem, wściekły na siebie, Manet skwapliwie chwytą w pierwszej połowie czerwca okazję odetchnięcia trochę od Paryża i ponownego wyrwania się nad morze. Ucieka do Cherbourga, którego wody są teatrem niebywałego widowiska.

Od 1861 Stany Zjednoczone rozdarte są wojną secesyjną. Okręt Stanów Południowych, „Alabama”, groźny korsarz, mający na swym koncie zatopienie około sześćdziesięciu handlowych statków Stanów Północnych, dostał się pod ostrzał polującej na niego koraloty federalnej „Kearsarge”¹. „Alabama” schroniła się w porcie w Cherbourgu, o ile jednak konwencja międzynarodowa zezwala w takim wypadku na reperację uszkodzeń, przyznaje na nie jednak tylko ściśle ograniczony okres czasu. Termin ten upływa dziesiętnastego. Spotkanie dwóch okrętów na pełnym morzu jest nieuniknione.

¹ A nie jak piszą wszyscy krytycy francuscy „Kearsage”.

Ze wszystkich stron napływają do Cherbourga ciekawscy pragnąc asystować walce. Wśród nich wielu jest malarzy-marynistów. Dziesiętnastego, kiedy „Alabama” wypływa na pełne morze, towarzyszy jej prawdziwa flotylla żaglówek i łodzi. Południowy korsarz nie ma żadnej szansy wymknięcia się swemu przeciwnikowi. Wkrótce rozlegają się strzały armatnie. Siedząc w łódce Manet szkicuje tę scenę na żywo.

Tym razem nie będzie musiał szukać tematu, wraca co prędzej do Paryża i maluje, „co widział”: nieprzyjacielskie okręty na horyzoncie, morze, rozkołysaną falę, a na pierwszym planie żaglówek pełną ciekawskich, z których jeden w cylindrze na głowie. Płótno mistrzowskie; od 15 lipca Cadart wystawia je w swej witrynie przy ulicy de Richelieu.

Zadowolony z *Walki między „Kearsarge” i „Alabamą”* Manet tym bardziej nie może znieść braków swego *Epizodu*.

Któregoś dnia nie wytrzymał dłużej. Scyzorykiem wycina dwa fragmenty płótna i te zachowuje: widok areny koło amfiteatru i dużą postać zabitego toreadora, resztę zaś niszczy.¹

¹ Pierwszy fragment (*Walka byków*) wszedł do Frick Collection w Nowym Jorku; drugi (*Martwy toreador*) do National Gallery of Arts w Waszyngtonie.

*

W czasie kiedy Manet był w Cherbourgu, Baudelaire krzyżował o niego szpadę w Brukseli.

Nadzieje, jakie poeta pokładał w Belgii, przysły jak bańka. Spodziewał się ściągnąć na, swoje odczyty szerokie audytorium: mówił do pustych krzeseł. „Płakać można było ze śmiechu” na tych wieczorach, powiada sardonicznie, chcąc pokryć jakoś swoją klęskę. Jest nią upokorzony. Potrzeba mu kogoś, na kogo mógłby wylać żółć, całą gorycz zwichniętego życia. Nagle obarcza Belgów wszelkimi grzechami. Są to „głupcy, kłamcy i złodzieje – pisze do Maneta 27 maja. – Padłem ofiarą najbezczelniejszego oszustwa. Tutaj oszukiwanie jest regułą i nie przynosi ujmy... Niech pan nigdy nie wierzy, gdyby mówiono panu o dobroduszości Belgów. Podstęp, nieufność, fałszywa uprzejmość, grubiaństwo, oszustwo – to tak.” Ale on się zemści. „Obnaży” tych wstrętnych Belgów w książce, która będzie straszna. Żeby tylko mógł napisać tę książkę-pręgierz! Ale nie może. Krótkie zapiski, złe, kaśliwe, wytryski żółci: to wszystko; przystąpić naprawdę do pracy nad książką, a nie tylko marzyć o niej, przekracza dziś możliwości jego woli. Gniew bezsilny. Na próżno oszukuje

samego siebie, odgraża się i szamocze, wie, że dla twórczości już umarł lub tak jakby, i to go dręczy. Choroba dręczy go także. Cierpi na serce, na żołądek Żadnego wytchnienia.

W tych przykrych okolicznościach, wróciwszy wieczorem 16 czerwca do hotelu „Pod Wielkim Lustrem”, przy ulicy de la Montagne, gdzie się zatrzymał, Baudelaire czyta w „L'indépendance belge” felieton o Salonie – i o Manecie – Williama Burgera.

Pod tym pseudonimem ukrywa się jeden z wygnańców 1848 roku, Teofil Thoré. Po amnestii w 1859 Thoré wrócił do Francji i od tej pory, zachowując pseudonim z lat wygnania, nadal współpracuje z pismami belgijskimi. Jego sądy o Manecie są wystarczającym dowodem smaku i przenikliwości. Thoré nie przyłącza się do szyderców. Porównuje głośne początki Maneta z początkami Delacroix. „Pan Manet – powiada – posiada przymioty czarodzieja, jasność barw, płomienne tony”, „kolory wspaniałe”; to „prawdziwy malarz”. Jako krytyk biegły w swym rzemiośle, Teofil Thoré dostrzegł jednak wpływy, którym ulegał Manet, i jego „zapożyczenia”. Wywodzi się on, pisze, z Velasqueza, Goyi i El Greca, których „naśladuje” do woli. „Pan Manet nie krępuje się i czerpie, skąd mu wygodniej.” Jego martwy toreador, precyzuje Thoré, jest „śmiałą kopią arcydzieła z galerii Pourtalès (numer katalogu 163), pędzla ni mniej ni więcej tylko Velasqueza”.

Ten artykuł zaniepokoił Baudelaire'a. Jeśli lepiej niż ktokolwiek zna on geniusz Maneta, lepiej niż ktokolwiek zna także jego granice. Skandal, jaki wywołało *Śniadanie na trawie*, żarciki, którymi przyjęto *Chrystusa* i *Epizod*, nie wzruszyły go. Przyzwyczajony do złośliwych krytyk, sam chętnie posługujący się cynizmem i bezczelnością, zachowuje wobec zniewag sarkastyczną obojętność. Że jakieś pismaki i pompatyczni zoile, ślepi na najbardziej oczywiste zalety

Maneta, oczerniają go, to mu się wydaje bez znaczenia. Ośmieszając go ośmieszają siebie, bo strzelają nie w tarczę, lecz do widma, które nazywają Manetem, a które wcale Manetem nie jest. Co innego jednak artykuł Thorégo. Thoré zorientował się doskonale, jak się rzecz ma z twórcą *Śniadania*. Słowa, które mu poświęca, są pełne zrozumienia i pochwały. Odkrył jednak także jego słabość; i w tym leży niebezpieczeństwo. W roku ubiegłym Baudelaire musiał zganić Maneta, że ten podał źródła, do których sięgnął w *Śniadaniu*. Wskazywać przeciwnikom swoje najczulsze miejsca, cóż za niezręczność! Manet od tej pory zamilknie. Trzeba jednak wyrównać tę wyrwę, z góry zniechęcić do wszelkich dociekań niebezpiecznych i natrętnych.

Baudelaire pisze dwudziestego do Teofila Thoré: „Nie wiem, czy pamięta pan jeszcze mnie i nasze dawne dyskusje. Tyle lat mija tak szybko! Czytuję pilnie wszystko, co pan pisze, i chcę podziękować panu za przyjemność, jaką mi pan zrobił biorąc w obronę mego przyjaciela Edwarda Manet i oddając mu trochę sprawiedliwości. Są jednak w wygłaszanych przez pana sądach pewne drobne rzeczy, które należałoby sprostować. Pan Manet, uważany powszechnie za niebezpiecznego szaleńca, jest człowiekiem bardzo lojalnym, bardzo prostym, który robi, co może, by być rozsądny, od urodzenia jednak nosi niestety piętno romantyzmu.”

Po tym wstępie Baudelaire przechodzi do kontrataku: „Słowo p a s t i s z nie jest słuszne” – powiada i oświadcza śmiało: „Pan Manet nigdy nie widział żadnego Goyi, pan Manet nigdy nie widział żadnego El Greca, pan Manet nigdy nie widział galerii Pourtalès. Wyda się to panu niewiarygodne, ale tak jest. Mnie samego wprawiała w zdumienie i w podziw te tajemnicze zbieżności.”

„Pan Manet – argumentuje następnie Baudelaire – w czasach kiedy cieszyliśmy się tym cudownym «muzeum hiszpańskim», które

głupia republika francuska w swym przesadnym poszanowaniu własności zwróciła księżtom Orleanu, pan Manet był wówczas chłopcem i odbywał służbę na statku. Tyle się nasłuchał o p a s t i s z a c h z Goyi, że teraz chciałby wreszcie zobaczyć samego Goyę. Prawdą jest, że widział Velasquezy, nie wiem gdzie.”

Gdzieżby indziej, jak nie w „muzeum hiszpańskim” albo w galerii Pourtalès?¹

¹ Zamknięta dopiero w 1865.

„Nie wierzy pan moim słowom? – ciągnie Baudelaire, który musi jednak zadawać sobie pytanie, czy jest dostatecznie przekonywający. – Nie wierzy pan, by w naturze mogły zaistnieć tak zadziwiające paralelizmy geometryczne? Otóż mnie na przykład zarzucają, że naśladuję Poego! Wie pan, dlaczego tak cierpliwie tłumaczyłem Poego? Dlatego że jest do mnie podobny. Kiedy pierwszy raz otworzyłem jego książkę, znalazłem w niej, z przerażeniem i z zachwytem, nie tylko własne tematy, ale z d a n i a myślane przeze mnie, a napisane przez niego dwadzieścia lat wcześniej.” List przeznaczony jest oczywiście do publikacji. „Niech pan przytoczy mój list – dodaje Baudelaire w *postscriptum* – a choćby tylko parę linijek. Powiedziałem panu szczerą prawdę.”

Thoré oszołomiony jest tym listem. Jeżeli wierzyć twierdzeniom Baudelaire'a, zasygnalizowane „pokrewieństwa” stają się niezrozumiałą i osłupiającą zagadką. Mimo to jednak Thoré zamieszcza list poety w swoim felietonie z 26 czerwca. Pojedynawczy, pisze w komentarzu: „Przyjmuję więc, że Edward Manet nie widział nigdy żadnego Goyi i że jest z natury kolorystą na modłę tamtego malarza wyśmienitego i fantastycznego. Jeśli jednak idzie o mężczyznę leżącego na arenie – nie może powstrzymać się, by nie dorzucić – jest rzeczą niemożliwą, by pan Manet, jeżeli nawet nie zwiedzał galerii

Pourtalès, w której jest arcydzieło Velasqueza, nie zobaczył go jakoś «z drugiej ręki», pośrednio. Czy nie istnieje fotografia tego obrazu wydana przez pana Goupil? Wydaje nam się, że na jednej z poprzednich wystaw była taka akwaforta. Podpiszemy się jednak pod stwierdzeniem, że malarstwo pana Manet nie jest *p a s t i s z e m* z Goyi, i z całą przyjemnością powtarzamy – konkluduje idąc w swej ocenie jeszcze dalej niż poprzednio – że młody ten malarz jest prawdziwym malarzem, on sam jeden o wiele bardziej niż cała banda *grands prix de Rome*.”

Piękna pochwała. Upadły poeta dobrze zasłużył się swemu przyjacielowi, Manetowi.

*

Manet nie zostaje długo w Paryżu. W połowie lipca wyjeżdża ponownie nad morze, tym razem z rodziną, nad La Manche, do Boulogne.

W trakcie tej wilegiatury maluje wiele martwych natur. Niezmordowanie przenosi na płótno szczupaki, łososie, barweny i węgorze, ostrygi i krewetki. Fakt, że w Holandii, jak to widział, tylu artystów osiąga znakomite efekty w wariacjach na temat „cichego życia” rzeczy¹, nakłonił go prawdopodobnie do uprawiania z pewną wytrwałością rodzaju, który posiada w jego oczach jedną kapitalną zaletę: plastyczne ułożenie przedmiotów stanowi temat sam w sobie.

¹ Anglicy określają martwe natury mianem „*still life*”.

Gdy tylko pojawiły się pierwsze piwonie, obrał jako model do wielu płócien ten kwiat, który – przywieziony ze Wschodu pod koniec ubiegłego wieku – stał się królową wszystkich salonów Drugiego Cesarstwa. Jesienią będzie malował owoce: gruszki, jabłka, winogrona i figi, brzoskwinie obok śliwek lub migdałów i porzeczek.

Płótna te, lekkie i różnobarwne, są dla niego szczęściem i wytchnieniem.¹

¹ Na około trzydzieści dzieł Maneta przypadających na rok 1864 jest przynajmniej dwadzieścia martwych natur (pięć weszło do Luwru). Dwa lata wcześniej, w 1862, namalował Manet swoją pierwszą martwą naturę *Ostrygi na półmisku*.

Manet maluje również w Boulogne jeden czy dwa widoki morskie, między innymi widok „Kearsarge” na pełnym morzu. Przyjechawszy do Pas-de-Calais zastał tam bowiem, ku swemu zdziwieniu, zwycięzcę z bitwy pod Cherbourgiem. „Kearsarge” zawitał do portu w Boulogne 17 lipca. Manet skorzystał, by zwiedzić okręt, i bardzo był rad stwierdzając, że „całkiem dobrze utrafił” malując go.

Po powrocie do Paryża Manet organizuje wspólne życie z Zuzanną. Wynajmuje w październiku mieszkanie na bulwarze Batignolles pod 34 i w miesiąc później, urządziwszy je podług swego gustu, wyprawia osiedliny. Z wyjątkiem paru mebli w stylu holenderskim, wniesionych przez Zuzannę, sam niemal małhoń. Pośrodku salonu krótki fortepian Érarda. To serce tego mieszczańskiego domu, całkowicie zestrojonego z samą postacią Maneta.

Wszyscy znajomi jego żony i większość jego własnych pasjonują się muzyką. Państwo Manet urządzają regularnie wieczory z udziałem pianistek, przyjaciółek Zuzanny, na przykład panien Claus, które tworzą słynny „Kwartet Świętej Cecylii”. Zuzanna zna dzieła wielkich muzyków swoich czasów, a w szczególności współczesnych kompozytorów niemieckich, tak mało jeszcze popularnych we Francji. Bierze w obronę Wagnera. Gra Beethovena i Schumanna, interpretuje jednak również Węgra, Stephena Hellera. Sentymentalny Fantin-Latour popłakuje w kącie słuchając.

Dla starszej pani Manet, która z rozkoszą przyjmuje gości, największą zaletą synowej jest niewątpliwie jej talent muzyczny. Pani Manet matka wznowiła swoje dawne cotygodniowe zebrania. Dwa razy w tygodniu przyjmuje więc, raz przyjaciół domu, a raz kolegów syna: dla pierwszych jest mały obiadek we wtorki, dla drugich wielki obiad we czwartki. Manet, który nie obawia się już uwag ojca, może teraz zapraszać ludzi podług swego wyboru. Bracquemond, Fantin-Latour, Zachariasz Astruc, Duranty, Stevens zasiadają do stołu z dawnymi przyjaciółmi rodziny, z księdzem Hurel, majorem Lejosne czy też lekarzem państwa Manet, doktorem Marjolin.

Edward i jego żona wiele przyjmują, ale i wiele bywają. Uczestniczą regularnie w przyjęciach u państwa Lejosne, u pani Meurice, której salon jest płomiennym ogniskiem kultu Wiktora Hugo i anty-bonapartyzmu, a także u pewnego bankiera-melomana, pana de Gas, który w każdy poniedziałek gromadzi w swych apartamentach przy ulicy Mondovi muzyków i śpiewaków zawodowych lub też wybitnych amatorów.

Pan de Gas ma syna, Edgara, który także zajmuje się malarstwem. Przed dwoma laty Manet zobaczył go kiedyś w Luwrze, przed *Infantką* Velaisqueza, jak próbował przenieść ją wprost na płytę miedzi. „To się nazywa mieć tupet! – wykrzyknął Manet. – Będzie miał pan szczęście, jeżeli da sobie pan z tym radę!” Dwaj artyści zaprzyjaźnili się. Edgar de Gas¹ należy, jak Manet, do paryskiego mieszczaństwa. Jak Manet, wielbi mistrzów przeszłości. Wierny tradycjom akademickim oddaje się chwilowo malarstwu historycznemu; po *Córce Jęftego* maluje teraz *Nieszczęście miasta Orlean*, które zamierza przedłożyć na Salon 1865. Interesują go jednak również konie i dżokeje; bierze nawet ze sobą na wyścigi Maneta, który maluje tam sceny ze świata hippiki.

¹ Dopiero po wojnie 1870 wyrzeknie się, partykuły i zostanie panem Degas. Urodzony w lipcu 1834, Degas był tylko o dwa i pół roku młodszy od Maneta.

Ci dwaj mężczyźni różnią się pod wieloma względami. O ile Manet jest żywy i dobroduszny nawet w swych szyderstwach, o tyle de Gas jest skłonny do medytacji i cierpki. Przerzywa swe milczenie po to, by rzucić jakiś zjadliwy dowcip, zabójczy dla tego, kto stał się jego ofiarą. W stosunku do Maneta doznaje uczuć dosyć mieszanych: podziwu – „Co za rysunek w *Chrystusie z aniołami!* – wykrzykuje. – I ta przezroczystość farb! Ach, potwór!” – pewnej zazdrości, którą budzi w nim swoboda, z jaką Manet porusza się w życiu, lecz także i dezaprobaty. W przeciwieństwie do twórcy *Śniadania*, de Gas absolutnie, ale to absolutnie nie pragnie się podobać! Zbyt jest dumny i drażliwy, by samej myśli o tym nie odpychać ze zgrozą. Ten mieszczanin *in petto* krytykuje Maneta, że jest „mieszczaninem” (z jaką pogardą wymawia to słowo!), że ubiega się o płaskie sukcesy, że jest równie mały przez swe ambicje, jak wielki przez swój talent. Co nie przeszkadza jednak, że jest pod silnym wpływem Maneta.

Jest pod jego wpływem wielu młodych. Manet nie podejrzewa nawet, że rozgłos, jaki przyniosły mu obelgi, przyciągnął niezadowolonych, którzy chcieliby wyjść z kolein sztuki akademickiej, że jest przedmiotem dyskusji jako mistrz i wyzwoliciel. On, który myśli tylko o triumfach oficjalnych, wciela ducha buntu. Ci niezadowoleni skupiają się wokół niego. Usiłują nawiązać z nim kontakt. Cieszą się, gdy uda im się go spotkać. Grono dawnych przyjaciół powiększa się o nowych powierników, młodych krytyków, jak Filip Burty, który chwalił *Walkę między „Kearsarge” i „Alabamą”*, namalowaną, jak pisał w „La Presse”¹, „z rzadką siłą wyrazu”, młodych artystów, jak Pierre Prins, czerwieniący się Pierre Prins, który szuka bezustannie jakiejś „mysiej dziury, w której mógłby ukryć choć część swoich brodatych pięciu stóp i dziewięciu cali”, lub jak siostrzeniec majora Lejosne, Fryderyk Bazille, który przyjechał do Paryża studiować

medycynę, ale myśli tylko o malarstwie, młodych dyletantów jak Edmund Maître, potomek znanej rodziny z Bordeaux, „amator” w całym sensie tego słowa, zadowolający się byle posadką urzędniczą, by tylko móc pełniej korzystać „ze wszystkich rozkoszy ducha”.

¹ 18 lipca 1864.

Toczą się już dyskusje na temat Salonu 1865, którego regulamin ogłoszony w „Monitorze” 2 listopada nie odbiega prawie wcale od regulaminu poprzedniego Salonu, z tym tylko zastrzeżeniem, że żadna wystawa dodatkowa „prac odrzuconych” nie jest przewidziana. Fantin-Latour, któremu uparcie chodzą po głowie duże kompozycje grupowe, na modłę Rembrandta czy Fransa Halsa, wbrew krytykom, jakie wywołał *Hołd dla Delacroix*, wystawi drugie płótno-manifest, hołd „prawdzie – naszemu ideałowi”: *Toast*, w którym Manet widnieje na pierwszym planie w towarzystwie Whistlera, udrapowany w strój japoński, naprzeciw Fantina, Bracquemonda, Duranty'ego, Zachariasza Astruc i paru innych.

Manet ze swej strony maluje w ciągu tej zimy portret Astruca, który chętnie posłałby na Salon. Niestety, Astruc, zazwyczaj gorący poplecznik Maneta, nie bardzo lubi ten obraz. Prawdę mówiąc, nie lubi go wcale i chociaż Manet mu go zadedykował, nie kwapi się z odebraniem. Manet przedłożyłby chętnie jury swoją *Walkę między „Kearsarge” i „Alabamą”*, która odniosła u Cadarta pewien sukces, jednak wszyscy przyjaciele odwodzą go zgodnie od tego projektu. Za bardzo się pośpieszył z wystawieniem tego płótna, które teraz straciło na świeżości.

Doprawdy, Manet jest śmieszny: niechże posłucha Baudelaire'a, niech pokaże swą *Wenus*”. Przed takim arcydziełem potwarzy będą musieli pochylić czoła. Manet daje się wreszcie przekonać. Zachariasz Astruc znalazł już imię dla *Wenus*: będzie się nazywać

Olimpia. Taki tytuł czy inny – wszystko jedno! Strona „literacka” malarstwa jest Manetowi całkowicie obojętna. Astruc, który ma ła-twość rymowania – niektórzy twierdzą, że „myśli aleksandrynem” – układa natychmiast długi poemat na cześć *Olimpii: Dziewczyna z wysp*; pierwsza strofa poematu (jest ich sześć) będzie wypisana pod tytułem obrazu:

Gdy Olimpia znużona snem otwiera oczy,
Wchodzi wiosna w ramionach czarnej niewolnicy,
Podobnej chyba tylko do miłosnej nocy,
Która kwieciami przystraja dzień promiennolicy:
Jej dziewczęcy majestat z błyskami w źrenicy.

Oprócz *Olimpii*, pragnąc zatrzeć, o ile to możliwe, złe wrażenie wywołane *Aniołami przy grobie Chrystusa*, postanawia Manet obe-słać Salon innym „Chrystusem”, *Pohańbieniem Chrystusa*.

Kończąc ten obraz Manet ponawia próbę sprzed dwóch lat i w lu-tym wystawia w galerii Martineta dziewięć obrazów: „*Kearsarge*” w *Boulogne*, *Wyptynięcie z portu w Boulogne*, martwe natury z kwia-tami i owocami... W przeciwieństwie do wydarzeń roku 1863 obrazy te są przyjęte raczej życzliwie. Więcej nawet, w jakiś czas później Manet – co za radosna niespodzianka! – dowiaduje się, że Cadart sprzedał jedną z jego martwych natur z kwiatami. I to komu! Erne-stowi Chesnau, krytykowi, który tak ostro potraktował go w „*Constitutionnel*” pisząc o *Śniadaniu na trawie*. Uradowany, dzieli się na-tychmiast tą nowiną z Baudelaire'em uważając ten zakup za dobry znak. Chesneau, pisze do poety, „przyniesie mi może szczęście”.

Jury daje w tym roku dowód jeszcze większej pobłażliwości niż w 1864. Jeżeli idzie o Manety, a zwłaszcza o *Olimpię*, członkowie orzekli, iż są to „elukubracje haniebne”. Najpierw odrzucają obydwą

płótna, później jednak zmieniają zdanie. Ponieważ rozmaici zapaleńcy wytykają jury surowość, jury raz więc jeszcze dopuści na światło dzienne – „przykład konieczny!” – to, co w czasach rozsądku nigdy nie wyszłoby z mroku. Niechaj raz jeszcze publiczność przekona się na własne oczy i osądzi, czy trybunał akademicki ma czy nie ma słusznego obowiązku odrzucania takich brudów.

W trakcie inauguracji, 1 maja, Manet może przez chwilę przypuszczać, że bitwę wygrał. Zbiera gratulacje. Jakże piękne widoki morskie! Co za świetna myśl, by malować ujście Sekwany! Widoki morskie? Manet jest zaskoczony. Nie biorą przecież chyba *Olimpii* za pejzaż z Honfleur! Spieszy do sali na literę M, gdzie wskazują mu dwa obrazy podpisane przez jakiegoś debiutanta, jakiegoś nikomu nie znanego Klaudiusza Monet. Twórcy *Olimpii* zapiera oddech! Cóż to za mistyfikacja? „Słyszał kto o czymś podobnym?! Podszyć się pod moje nazwisko, żeby zbierać oklaski, kiedy mnie tymczasem obrzucają zgniłymi jajami!”

Obrzucają zgniłymi jajami – określenie bardzo słabe. Można powiedzieć, że wrzawa z powodu *Śniadania* była niczym w porównaniu z niewiarygodnym zamętem, jaki wywołuje *Olimpia*. Olimpia! Skąd też artysta wytrzasnął tę Olimpię? Publiczność zbyt jest uprzedzona do Maneta, by nie wypytywać go natychmiast, podejrzliwie, o to dziwaczne imię, które zbija z tropu przez swą nieokreśloność. Cóż to za nowy psikus tego żartownisia Maneta? Manet nie zastanowił się, że przyjmując tytuł i wiersz Astruca, mgliste aleksandryny luźno tylko związane z jego płótnem, spycha na manowce niepożądaną literaturę dzieło czysto malarskie, jakim jest jego *Wenus*. Ze strony Maneta nic nie wydaje się dziwne; ludzie gotowi są wszystko sobie wyobrazić. Olimpia, zaraz! czy to nie będzie osoba o tak samo brzmiącym imieniu, „bezwstydną kurtyzana z *Damy kame-liowej* Dumasa syna, którą twórca *Śniadania* miał czelność

przedstawić na tym obrazie urągającym swym bezwstydnym realizmem akademickiej idealizacji? „Jej dziewczęcy majestat!” Właśnie! Tego tylko brakowało! Można się było jednak tego spodziewać: ten skandaliczny malarzyna nie zawahał się, by rzucić wyzwanie publiczności, uciec się do pornografii! Profanując uświęconą dziedzinę mitologii, brukając tę najwyższą formę sztuki, jaką jest akt kobiecy, namalował prostytutkę, dziewczynę ledwie dojrzałą, „nieletnią jeszcze”, sfabrykował, bezecnik, ten wizerunek rozpustny, godny w pełni *Kwiatów zła* jego satanicznego przyjaciela.¹

¹ Mimo późniejszych wyjaśnień Zoli („Co to wszystko ma znaczyć? Pan nie wie i ja także.”) nieporozumienie „literackie” pozostało. W 1903 André Fontaine zastanawiał się, czy Manet nie chciał w *Olimpii*” podzielić się z nami goryczą, jaką w nim samym budziło życie niewiele wspólnego mające z rozkoszą, sprzedajne i zamknięte”. Również i Paul Valéry we wstępie do katalogu wystawy Maneta w muzeum Orangerie, w 1932, pisał: „*Olimpia*... budzi świętą grozę... Skandal i bóstwo; potęga i publiczna obecność żalosnych tajników Społeczeństwa... Nieskazitelna w swej czystości linia przedstawia to, co *par excellence* Nieczyste, tę, której zawód wymaga spokojnego i prostodusznego bezwstydu. Bestialska westalka przeznaczona do całkowitej nagości przywodzi na myśl całe prymitywne barbarzyństwo i rytualną zwierzęcość, ukryte i zachowane w pracy i obyczajach prostytutek z wielkich miast.” Retoryka tyleż wyszukana co pozbawiona sensu.

Paryż Drugiego Cesarstwa łączy świat wirem swych uciech. Miłosne związki – kosztowne! – słynnych „Iwic”, Paiwy, Cory Pearl o cudownych piersiach, Hortensji Schneider, której podniecające i bezwstydne kołysanie się w biodrach zapewnia powodzenie teatrowi „Variétés” i operetkom Offenbacha, Małgorzaty Beilanger, którą pierwsi jej kochankowie nazywali „Wesołą Margot”, nadały Paryżowi bezwstydny blask Babilonu. Z całej Europy i z obu Ameryk spieszą tu ludzie jak do miasta-lupanaru.

Powiedz mi, miła Wenus, co to
Każe ci broić z moją cnotą?

W paryskiej prefekturze policji zarejestrowanych jest wówczas pięć tysięcy prostytutek, co nie przeszkadza trzydziestu tysiącom innych, nie zarejestrowanych, a mniej lub bardziej obrosłych w piórka, uprawiać swój miłosny proceder. Lecz w tej stolicy rozpusty, rozhułanej, pieniącej się od spódnic, rozbrzmiewającej kupletami z podtekstem i sprośnymi zarcikami, Manet jest tą „świnia”. Ileż „niepokojących znamion” odkrywają w jego *Olimpii*! Pozwolił sobie ni mniej ni więcej tylko – o perwersyjny diabolizmie! – namalować u stóp swej małej hetery kota, czarnego kota!

Nie dość tego, drwiąc z religii umieścił jak na pośmiewisko obok tego rozpustnego obrazu karykaturę Jezusa. Świątokradztwo! Rozlegają się okrzyki oburzenia. Jedni grzmią, drudzy się śmieją, jeszcze inni wymachują pięściami. Rozweselony czy wściekły, tłum przed Manetami rozpycha się tak zajadle, że Akademia widzi się zmuszona przydać im do obrony dwóch solidnych strażników.

Prasa natychmiast przyłącza się do ataku. Trzeba skończyć z tym indywiduum! „Cóż to jest ta odaliska o żółtym brzuchu, haniebnym modelu wydobyty nie wiedzieć skąd!” – wykrzykuje Jules Claretie w „L'Artiste”. Mówi się tylko o Manecie i jego *Wenus z kotem*, „rodzaju goryla płci żeńskiej”, który mógłby służyć jako „szyld dla kobiety z brodą”. „Nigdy jeszcze – stwierdza Amadeusz Contaloube w «Le Grand Journal» – oko ludzkie nie oglądało czegoś równie cynicznego... Kobiety oczekujące rozwiązania i młode panienki, jeżeli są rozsądne, powinny uciekać od tego widoku.” Sztuka Maneta przekracza „wszelkie granice ekscentryczności”. Jego *Chrystus* jest „wprowadzeniem komizmu do malarstwa religijnego”, „mieszanią, od której zbiera się na mdłości”, a w której artysta, pragnąc „narobić

huku na Salonie”, z lubością nagromadził „typy nieczne, odrażające”: „czterech pracowników kanalizacji, [którzy] chcą zmusić do zamoczenia nóg ich przyjaciela, łachmaniarza”.

Wśród tego wrzaskliwego ujadania ani jeden głos nie odezwie się w obronie Maneta. Nawet Ernest Chesneau, nabywca martwej natury z kwiatami sprzedanej przez Cadarta, znęca się nad Manetem piętnując u niego „dziecinną niemal nieznamość podstawowych zasad rysunku”, „niepojęte upodobanie do tego, co pospolite”, „absolutną niemoc wykonania”.

Manet ma tego zupełnie dosyć. To jednogłośne potępienie całkowicie go rozstaja. Dziwaczne intencje, które są mu przypisywane, zdumiewają go. Przybity, sonduje samego siebie, we wszystkich wątpli, od wszystkiego go odrzuca, nie pojmuje nic z tego koszmaru, w którym żyje. Czy to możliwe, by on jeden miał rację przeciw wszystkim? Jęcząc zwraca się do Baudelaire'a: „Chciałbym bardzo mieć pana tutaj – pisze do niego – obelgi sypią się na mnie jak grad; nigdy jeszcze nie napytałem sobie podobnej biedy... wszystkie te wrzaski drażnią i oczywiste jest, że ktoś tutaj się myli.”

Baudelaire, który w Brukseli pogrąża się coraz bardziej w swoją „śpiączkę”, z pewnym zniecierpliwieniem czyta list od przyjaciela. Do tego stopnia dać się „zahukać” krytyce! Ach, w jakże nikłym stopniu jest Manet w zgodzie z własnym dziełem! Nosić w sobie genialne zdolności i mieć charakter tak mało zharmonizowany z tymi zdolnościami, być tak źle przygotowanym do tego, co spotyka wszystkich, którym przypadł niebezpieczny zaszczyt niesienia chwały temu światu! Biedny Manet! „Nigdy nie wyrówna całkowicie luk w swym temperamencie, ale m a t e m p e r a m e n t, to najważniejsze!” Jego talent „wytrzyma”.

Baudelaire śmieje się szyderczo: „Co mnie takie uderza, to

radość tych wszystkich durniów, którzy go mają za straconego.”¹

¹ Cytaty zaczerpnięte z dwóch listów Baudelaire'a do pani Meurice (z 24 maja) i do Champfleury'ego (z 25 maja).

Odpowiadając Manetowi 11 maja, poeta śmiało spina go Ostrogą:

„Trzeba więc, bym pomówił z panem o nim samym. Trzeba, że-
bym przekonał pana, co pan jest wart. To doprawdy głupie, czego
pan żąda. Wyśmiewają się z pana, kpiny pana drażnią,
nie umieją oddać panu sprawiedliwości itd. Czy sądzi pan, że jest
pierwszym, którego to spotyka? Przewyższa pan geniuszem Chate-
aubrianda i Wagnera? A przecież z nich też się śmiano. I nie umarli
od tego. Ażeby nie wbijać pana za bardzo w dumę, powiem, że ci
ludzie to wzór, każdy w swoim rodzaju, a pan, pan jest tylko
pierwszy w powszechnym upadku malarstwa. Mam nadzieję, że nie weźmie mi pan za złe mojej bezceremonialno-
ści. Zna pan moją przyjaźń dla pana.”

Jakże mógłby Manet mieć za złe Baudelaire'owi jego, jak to okre-
śla, „straszny i dobry list”, który na zawsze pozostanie mu w pamię-
ci. Jego szorstkość jest dla niego balsamem w tych ciężkich tygo-
dniach maja i czerwca 1865, kiedy (każdy dzień przynosi nowe po-
wody do irytacji i rozstroju.

W Palais de l'Industrie, jak pisze Paul de Saint-Victor, „ludzie
tłoczą się jak do kostnicy, żeby zobaczyć tę *Olimpię* z zapaszkiem”.
Cud, że płótno nie zostało jeszcze uszkodzone. Po wiele razy odpy-
chano strażników. Zaalarmowane władze postanawiają umieścić
Olimpię gdzie indziej. W początku czerwca obraz zawisnie w ostat-
niej sali, nad olbrzymimi drzwiami, na wysokości, „na jakiej nigdy
jeszcze nie wisiał najgorszy nawet knot”, notuje z satysfakcją Jules
Claretie. Ale to oddalenie, które nie pozwala dojrzeć szczegółów
obrazu Maneta, nie uspokaja jednak namiętności! Przeciwnie,

podsyca je jeszcze. Od rana do wieczora ludzie wystają przed drzwiami wyciągając szyje w stronę *Olimpii* i jej kota, usiłując rozróżnić podejrzone wdzięki tej *Wenus meretrix*. Czarna plama kota gubi się w mroku, ale wyteżając wzrok ludzie szukają go, wyginając się na wszystkie strony usiłują dostrzec jednak jego prowokującą sylwetkę; podniecony tłum rzuca grube żarty i sprośności.

Na próżno krytyka wznosi hymny pochwalne na cześć *Odpooczynku kobiet po przetrząsaniu siana* Jules Bretona, dzieła najwznioślejszego, ponoć, jakie znalazło się na tym Salonie¹, ludzie chcą oglądać *Wenus z kotem*. Manet nie może się teraz nigdzie pokazać, żeby mu się zaraz nie przyglądano. Gdzie tylko się zjawi, ludzie trącają się łokciami. Dobrze jeszcze, jeśli nikt go nie zaczepia, nie parska śmiechem ani nie mamrocze jakichś świństw do ucha. Manet czuje się „jak pies z garnkiem przywiązany do ogona”. „Jest pan równie sławny jak Garibaldi” – powiada mu, nie bez szczypty zazdrości, de Gas, którego *Nieszczęścia miasta Orleanu* przeszły zupełnie nie zauważone.

¹ „Za sto lat – pisa! Edmond About w «Le Petit Journal» – kiedy pan Jule« Breton, który namalował ten obraz, i księżę Napoleon, który go kupił, i ja, który państwu o nim mówię, i państwo, którzy mnie czytają, będziemy pod ziemią, *Odpozynek żyć* będzie w jakimś muzeum i wzbudzać w potomnych pewien szacunek dla nas. Przekonają się oni, że był taki pośród nas, który w gorączce naszego życia potrafił zachować kult dla prawdziwej natury i, całkowicie niezależny, szedł jednak dalej drogą wytkniętą przez Claude Lorraina.”

Manet przestał pracować. On, zawsze tak pogodny, wesoły i uprzejmy, robi się cierpki. Znieważany, twardnieje wewnątrz, zacina się. Jego żarty stają się okrutne. Baudelaire, który łowiąc uchem krytyki domyśla się, jaka musi być reakcja artysty, prosi panią Meurice, by porozmawiała z Manetem:

„Jak zobaczy pani Maneta, niech mu pani powie to, co ja pani mówię, że małe czy duże piekło, szyderstwo, zniewagi, niesprawiedliwość są rzeczą doskonałą i że byłby niewdzięczny, gdyby nie dziękował za nie niesprawiedliwości. Wiem, że niełatwo mu przyjdzie zrozumieć moją teorię; malarze pragną zawsze natychmiastowego sukcesu; lecz doprawdy Manet ma talent tak wyśmienity i tak lekki, że byłoby nie do wybaczenia, gdyby upadł na duchu... Nie wygląda na to, by zdawał sobie sprawę, że im bardziej niesprawiedliwość wzrasta, tym sytuacja się polepsza – pod warunkiem, że nie będzie tracił głowy (pani potrafi powiedzieć mu to wszystko wesoło, tak, by go nie urazić).”

Nie, Manet z pewnością nie widzi, by sytuacja miała się polepszać. Gotów rozpatrywać ją raczej w aspekcie katastroficznym. Przygnębiony, uważa, że przegrał. Nie osiągnie niczego. „Widoki”, których pragnie dla niego matka, nie otworzą się przed nim i jutro także. „Znam tych ludzi! – klnie. – Im potrzeba świecidełek. Nie mam tego towaru na składzie. Są specjaliści od tego!” Słowa, z których można by łącznie wywnioskować, że Manet wie, co jest wart i kim jest; ale nie, to tylko fanfaronada zranionego serca. Tak samo jak fanfaronadą jest suma, jakiej zażądał za swoją *Olimpię* – dziesięć tysięcy franków¹ – od pewnej Włoszki, która podobno zamierzała ją kupić. Rzecz nie doszła oczywiście do skutku. W swym felietonie w „Le Moniteur” Teofil Gautier napisał o Manecie, że ten „ma szkołę, wielbicieli, fanatyków nawet”, że stanowi „niebezpieczeństwo”. Manet wzrusza ramionami. Cóż za nieporozumienie! Do ostateczności wyczerpany nerwowo, nie bierze do rejki gazet. Nie może już czytać tych artykułów, w których dzień w dzień, niez mordowanie, powtarzają się te same obelżywe komentarze:

¹ Około 2 500 000 franków (25 000 nowych franków).

„płótna poniżej wszelkiej krytyki... brudy... kloaka... wulgarna zuchwałość... bezkarny skandal... chęć przyciągnięcia spojrzeń za wszelką cenę... bywają sukcesy, które są karą...”¹ Pewnego wieczora, kiedy po wyjściu z Palais de l'Industrie, dokąd zaszedł jeszcze raz, by przekonać się, czy postawa wobec niego nie zmieniła się przypadkiem, Manet wstępuje z Antoninem Proustem na lody przy ulicy Royale, kelner machinalnie przynosi mu prasę. Manet odpycha go gwałtownie i rzuca z gniewem: „Kto pana prosił o gazety?” Przez cały czas Proustowi nie udaje się wydobyć z niego ani słowa. Manet siedzi bez ruchu nad lodami, których nie je, pochłonięty własnymi myślami, milczący, zbolały. Od czasu do czasu popija tylko wielkimi łykami wodę; wypija całą karafkę.

¹ Wyjątki z artykułów cytowanych bez podania źródeł tutaj i na stronach poprzednich pochodzą z: „Le Courrier français”, „Le Grand Journal”, „L'Opinion nationale”, „L'Illustration”, „Le Charivari”, „L'Union”, „Le Moniteur”, „Journal amusant”, „Le Constitutionnel”, „La Presse”, „Le Figaro”, „Journal des Débats”, „Revue contemporaine”.

Pod koniec czerwca Manet ucieka do Boulogne. Tym razem morale go nie uspokaja. Z entuzjazmem podchwytuje więc propozycję Astruca, który widząc, jak jest przybity, radzi mu, by pojechał nabrać odwagi i ufności w ojczyźnie Goyi, El Greca i Velasqueza, i postanawia nagle pojechać do Hiszpanii. Hiszpania była tak częstym źródłem natchnienia dla Maneta, że nieraz już przychodziła mu chęć zwiedzić półwysep. Astruc, dla którego Hiszpania nie ma prawie żadnych tajemnic, sporządzi dla Maneta szczegółowy plan podróży. Zaczynają się przygotowania. Manet porozumiewa się z Champfleury'm i Stevenssem, którzy mają mu towarzyszyć. W czasie jego pobytu po drugiej stronie Pirenejów matka, żona i mały Koëlla wyjadą do departamentu Sarthe, gdzie będą u kuzynów Fournier, w majątku Vassé.

Manet żyje teraz jedną myślą: jak najprędzej przekroczyć granicę. Lecz Stevens i Champfleury zwlekają. Manet niecierpliwi się. Mija lipiec, potem pierwsza połowa sierpnia. Champfleury i Stevens marudzą wciąż. Manet jest wściekły. Pod koniec sierpnia ma tego dosyć. „Nie mam do nich zdrowia” – pisze do Zachariasza Astruc. Pojedzie sam. „Zaraz, może pojutrze.” „Nie może się już doczekać «rad» mistrza Velasqueza.” W piątek 25 sierpnia¹ Manet wyjeżdża. Champfleury i Stevens przyłączają się do niego, jak będą gotowi.

¹ Data nie oparta na żadnym dokumencie. Można ją jednak ustalić przez zestawienia, porównanie rozmaitych danych z listów Maneta do Zachariasza Astruc. Fantin-Latoura itd.

Manet jedzie na Burgos, mija w pędzie Valladolid i przyjeżdża do Madrytu. Nie wybrał się do Hiszpanii w stanie ducha szczególnie sprzyjającym podróży. Kiedy już przejechał Pireneje, wszystko wydaje mu się odpychające i wstrętne. Szczególnie kuchnia, udręka żołądka; większą, jak powiada, ma „ochotę wymiotować niż jeść”. Wściekły na Champfleury'ego i Stevensa, telegrafuje do nich z każdego urzędu pocztowego, ale nie dostaje odpowiedzi, co nie wpływa na niego uspakajająco: „Jeszcze dwie osoby, na które nie będę liczył w przyszłości, nawet gdyby chodziło tylko o przejście przez Bulwar.” Pejzaże hiszpańskie zapisują się w jego oku. Później będzie mówił o tym kraju „tak wspaniałym, tak dramatycznym, o skałach, które są jak wypalone, i czarnej zieleni drzew”; na razie jednak nie widzi tych pejzaży, nie patrzy na nie niemal.

W Madrycie Manet zatrzymuje się w „Grand Hôtel de Paris” na Puerta del Sol. W trakcie pierwszego posiłku jedynym jego towarzyszem przy ogólnym stole jest jakiś mężczyzna dwudziestosiedmioletni, wysoki, szczupły, jowialny, najwyraźniej Francuz. Manet ledwo kosztuje podawanych potraw, które wydają

mu się obrzydliwe. Ledwo jednak odeśle jedną, tamten przywołuje kelnera i dobiera; im większy Manet okazuje wstręt, tym bardziej tamten się delektuje. Malarz marszczy się gniewnie. Czy ten obywatel długo tak jeszcze zamierza naśmiewać się z niego? Prześladowcy nie dadzą mu spokoju nawet w Madrycie? Kiedy cała scena zaczyna się od nowa, Manet zrywa się z krzesła i stając przed żarłokiem krzyczy: „Ja sobie wypraszam, żeby pan naigrawał się ze mnie udając, że ta okropna kuchnia jest smaczna, i przywołując kelnera za każdym razem, kiedy go odeślę!” Tamten spogląda na Maneta osłupiały. Malarz ciągnie swoje: „Pan mnie na pewno zna! Pan wie, kim ja jestem!” – „Ależ nie – odpowiada tamten. – Skądże mógłbym pana znać?! Dopiero co przyjechałem z Portugalii, gdzie się wygłodziłem; mam za sobą czterdzieści godzin jazdy dyliżansem, a tutajsza (kuchnia wydaje mi się pożywna.” – „Ach, przyjeżdża pan z Portugalii!” – woła Manet i wybucha śmiechem; przeprasza, wyjaśnia powody swego uniesienia.

Podróżnik słyszał o Manecie. Przedstawia mu się. Pochodzi z Saíntes, handluje koniakami, nazywa się Teodor Duret; kocha sztukę, literaturę i jeżeli Manet zgodzi się, by mu towarzyszył, jest do usług. Dwaj Francuzi zżywają się z sobą.

Zwiedzają razem muzea, oglądają walkę byków, zagalopowują się aż do Toledo, żeby obejrzyć katedrę i El Greki. Manet, rozpogodzony, chodzi niemal codziennie do Prado. „Sam Velasquez wart jest podróży... – pisze do Fantin-Latoura. – To malarz nad malarzami.” Jego portret Pablillosa de Valladolid, błazna Filipa IV¹, uważa za „najbardziej zadziwiający obraz, jaki został kiedykolwiek namalowany”.

¹ Obraz znany wówczas pod nazwą *Portret słynnego aktora z czasów Filipa IV*.

Urzeka go też Goya. Zachwyca go sam Madryt, malowniczość ulic, kawiarenki toreadorów przy *calle de Sevilla*. Lubi wmieszać się z Duretem w ruchliwy tłum na Puerta del Sol czy na promenadzie Prado, tych Polach Elizejskich Madrytu, po których przechadzają się

drobne, wdzięczne, ponętne, z wachlarzami w dłoni, z kwiatem we włosach *señoras* w mantylach i długich krynolinach; w wieczornym powietrzu rozlegają się dźwięki gitar i mandolin, *aguadores*¹ proponują świeżą wodę, a sprzedawczynie gazet wołają: „La Correspondencia” *de esta noche!* ² „El Pueblo”! „El Pueblo”! „La Iberia”!

¹ Woziwodzi.

² Wieczorna

Mimo najszczerzej chęci Manet nie może jednak przyzwyczać się do hiszpańskiego pożywienia. Woli głodować. Po tygodniu takiego postu decyduje się skrócić podróż i wrócić do Francji.

W drodze powrotnej z Duretem jeden tylko incydent: na dworcu w Hendaye urzędnik sprawdzający paszporty przeczytawszy nazwisko Maneta woła żonę i dzieci, by zobaczyły twórcę *Olimpii*. Zaalarmowani, także i inni podróżni wpatrują się w tę niezwykłą postać. De Gas miał rację: Manet jest obecnie równie sławny jak Garibaldi.

13 września wraca Manet do swoich, do Vassé, zmęczony, głodny, ale zadowolony z tego, co widział w Hiszpanii i co go głęboko poruszyło. Velasquezy, Goye rozbudziły na nowo jego energię. Rozpłomieniony chęcią dorównania im, znów rwie się do malowania.

II. SZKOŁA W BATIGNOLLES

Jestem ich przywódcą; muszę więc iść za nimi.

X

Manet należy do tych ludzi nadmiernie nerwowych, na których odbijają się najmniejsze nawet wydarzenia i którzy niemal bezpośrednio przechodzą od entuzjazmu do zniechęcenia, od przygnębienia do podniecenia.

Sparaliżowany zawodem, który go spotkał, Manet bardzo mało pracował w poprzednich miesiącach, teraz zaś po powrocie z Hiszpanii z zapałem bierze się do pędzla.¹ W kręgach artystycznych krążą szeptem, że niezależnie od tego, co przedstawi Manet na następny Salon, zostanie odrzucony, że jury, mając zaplecze w tak jasno wyrażonej opinii publiczności, odsunie go automatycznie. Manet nie zważa na te plotki. Maluje. Hiszpania, jaką opisywał przedtem, wydaje mu się teraz zbyt „literacka”, nie oddająca prawdziwej rzeczywistości tego kraju i tego narodu. *Corrida* w Madrycie zrobiła na nim silne wrażenie. Powraca do tego tematu, który bez wielkiego powodzenia wykorzystał w swoim *Epizodzie*, i maluje jedną po drugiej kilka „scen z walk byków”, w których stara się oddać wrażenia utrwalone w oku. Sceny te przypominają Goyę – Goyę, którego sztuka przez długi czas będzie dla Maneta obsesją i którego dlatego właśnie, przez ostrożność, stara się zbytnio nie chwalić: „To, co widziałem dotąd – pisał z Madrytu do Fantin-Latoura – nie zachwyciło mnie zbytnio.”

¹ Na r. 1865 przypada około dwudziestu obrazów, z czego większość namalowana została pod koniec roku.

Kiedy przyjrzeć się bliżej tym obrazom *corridy*, widać jasno, że Manet nie jest jej *aficionado*¹. Wprawdzie świetnie potrafi oddać atmosferę amfiteatru – ożywienie patrzących i słońce, kolory i światło – ale swoich *toreros* traktuje w sposób bardzo powierzchowny: ci toreadorzy wcale nie przeżywają dramatu areny, wyglądają po prostu, jakby pozowali. Czyżby Manet nie miał w końcu większych zadań do spełnienia niż uprawianie egzotyzmu, ostatecznie dość sztucznego? Toteż te „sceny z walk byków”² będą ostatnią daniną Maneta na rzecz folkloru hiszpańskiego.

¹ Miłośnik.

² Jedna z *Walk byków* należy do muzeum w Chicago; *Matador kłaniający się* do Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Hiszpania nie będzie odtąd dla niego źródłem natchnienia, lecz wpływ hiszpański za pośrednictwem wielkich mistrzów, Velasqueza i Goyi, stanie się tym żywotniejszy, iż mniej zewnętrzny, i głębszy. Velasquez – „mój ideał w malarstwie”, oświadcza Manet – dyktuje mu dwóch *Filozofów*³ i jednego *Galganiarza*. W duchu Velasqueza również są dwa portrety, którymi obeśle Manet Salon w 1866. Jeden z nich przedstawia artystę Filiberta Rouvière w roli Hamleta i drugi chłopca z orkiestry wołyżerów gwardii cesarskiej grającego na piszczałce. Model do tego ostatniego portretu zawdzięcza uprzejmości majora Lejosne.

³ Jeden z tych *Filozofów* znajduje się w muzeum w Chicago.

W *Chłopcu z piszczałką*⁴ Manet sięga znów szczytów swej sztuki. Łączy w nim surowość z poezją. Z miną jednocześnie rozweseloną i poważną dziecka, które wie, że pełni jakąś funkcję, chłopiec stoi w swym dwubarwnym mundurze, przy czym czerwień spodni odcina się ostro od ciemnego granatu kurtki. Jakiż wdzięk w tym chłopcu!

⁴ W Luwrze (donacja Camonda).

Jakaż siła i jaka delikatność w tym płótnie! Gdzież są „potrawki” Couture'a i jemu podobnych! Tutaj barwy czyste harmonizują ze sobą w sposób doskonały. Sylwetka grającego nakreślona jest z prostotą niemal „jansenistyczną”. Ten jansenizm jednak złagodzony został przez swoistą tajemnicę tła, jednolitego, nie przekreślonego żadną linią poziomą. To nauka. *Pabillosa* Velasqueza. „Tło znika – pisał Manet do Fantin-Latoura – to powietrze otacza nieboraka.” Powietrze – atmosfera nierzeczywista, twórcze źródło wielkiej i autentycznej poezji malarskiej.

*

Stały dostawca płótna i farb dla Maneta, Hennequin, ma sklep przy Grande-Rue des Batignolles. Po tej samej stronie, obok, pod 11, otwarta zostaje kawiarnia „Guerbois”.¹ Manet wstępuje tam często z Fantin-Latourem, po którego zachodzi na ulicę Saint-Lazare. Wiedząc, że twórcę *Olimpii* można zastać w tej kawiarni, wielu z jego znajomych nabrało zwyczaju zaglądania do niej. I tak powoli „Guerbois” staje się miejscem spotkań Maneta i jego przyjaciół. Zbierają się tam niemal co dzień, a głównie w piątek, który jest ich „dniem”. Widząc w nich stałych gości, właściciel „Guerbois” zarezerwował dla nich w końcu dwa marmurowe stoliki, na lewo od wejścia, w pierwszej sali, przyozdobionej w stylu *empire*, z mnóstwem luster i złotych.

¹ Przez długi czas piwiarnia Mullera pod 9 przy ulicy de Clichy, dawniej Grande-Rue des Batignolles, przypominała o „Guerbois”, której miejsce zajęła; w 1957 zniknęła jednak i piwiarnia. Natomiast sklep z farbami istnieje nadal (i nadal pod numerem jedenastym).

Manet bardzo sobie ceni pokrzepienie, jakim są dla niego ci wielbiciel i sympatycy skupieni wokół jego osoby. Odrzucony przez

oficjalnych przedstawicieli sztuki, potępiany przez krytykę, wyszydzany przez publiczność, czerpie z tej grupki ciepło, którego mu potrzeba. Każdy, kto odnosi się do jego dzieła bez drwin, może być pewien dobrego przyjęcia ze strony Maneta. Uparcie przekonany, że nastąpi niewątpliwie jakiś nagły zwrot opinii, skory jest dopatrywać się jego zapowiedzi w najchudszych nawet komplementach; przypisuje im nadmierne znaczenie i przyjmuje z tym większą wylewnością. „Trzeba być w tysiąc lub samemu” – powiada z zapałem.

Bywalcy „Guerbois” nie stanowią tysiąca, ale jest ich już spora gromadka. Pod nieruchomym wzrokiem sennej kasjerki, wśród stukotu kul bilardowych z następnej sali Manet, major Lejosne, który przybywa wprost z koszar „La Pépinière”, koło dworca Saint-Lazare¹, Fryderyk Bazille, jego siostrzeniec, który rzuciwszy studia medyczne maluje bez wytchnienia, przyjaciel tego ostatniego, Edmund Maître, marzyciel, który robi się „wesoly jak rzadko kto, a nawet dziecinny”, gdy tylko, tak jak w „Guerbois”, znajdzie się w miłym sobie gronie², Alfred Stevens sławny już teraz, Bracquemond, Filip Burty, Zachariasz Astruc obnoszący ze sobą „dziesięć tysięcy linijek wykaligrafowanych aleksandrynów, które gotów jest czytać każdemu szczeremu miłośnikowi aleksandrynu”, Teodor Duret, towarzysz z Hiszpanii, zajadły republikanin, doskonale zgadzający się w swych przekonaniach z Antoninem Proustem, który został niedawno ukarany przez sądy cesarskie z powodu kilku swych artykułów, dyskutują o problemach malarstwa lub komentują nowiny dnia.

¹ Część tych koszar zajmuje obecnie klub oficerski.

² List Edmonda Maître do ojca z 17 czerwca 1865.

Fantin-Latour słuca pałac; de Gas, który ostrym tonem wygłasza kategorię sądy, rozwija skomplikowane teorie malarskie – „oto wielki estetyk”, powiada ironicznie Manet – jednym ciętym

słówkiem przygważdża przeciwnika. Whistler, który, ilekroć jest w Paryżu (przebywa teraz głównie w Londynie), nie opuszcza żadnego spotkania w „Guerbois”, rozprawia i wyjaśnia, że znalazł „w tej kawiarni schronienie przed swą obawą zmroku”. Litograf Emil Bellot, tęgi, nieruchawy i poczciwy, o twarzy tłustej i czerwonej, pyka fajkę i opróżnia kufel za kuflem. Duranty przeżuwa swą gorycz, że jest tak mało znany i że spotykają go same zawody (utworzony przez niego w Tuileriach teatrzyk marionetek zostanie wkrótce zamknięty z polecenia władz sądowych), i głuchym, powolnym głosem wypowiada zdania głęboko przemyślane. Są tam i inni jak młody pejzażysta Antoni Guillemet, niemniej elegancki od Maneta, jak Konstancyne Guys, którego twórczość Baudelaire stawia tak wysoko, jak Nadar wreszcie, korpulentny, słynny Nadar, osobowość zupełnie nieprzeciętna – „ja wszystkie trzewia mam podwójne”, zapewnia – Nadar, który próbuje śmiało szczęścia na wszystkie sposoby: karykaturzysta, dziennikarz, pisarz, fotograf; pasjonuje się lotnictwem i od 1863 latał parokrotnie na swym balonie „Le Géant”, tak iż Juliusz Verne wziął go nawet jako prototyp Ardana w swej książce *Z ziemi na księżyc*.

Ci bywalcy „Guerbois” nie zawsze zgadzają się ze sobą. De Gas sprzecza się często to z tym, to z owym, z Manetem na przykład, który nie uznaje, by mu się przeciwstawiać, albo z Whistlerem, któremu powiedział kiedyś, zirytowany popisywaniem się i snobizmem Amerykanina: „Mój drogi, zachowuje się pan tak, jakby pan nie miał talentu.” Nie przeszkadza to jednak, iż tworzą jedno, złączeni szacunkiem, jaki żywią dla Maneta, i wzajemnymi animozjami. Prasa i publiczność zaraz znalazły dla nich wspólne miano: są „bandą Maneta”, „szkołą z Batignolles”.

Czy ta „banda”, ta „szkoła” powstałaby, gdyby Manet nie został wyklęty? Rzecz bardzo wątpliwa. Sam Manet zresztą jak najdalszy

jest od myśli, by te przyjacielskie zebrania miały mieć charakter zaczepny. Mniej niż kiedykolwiek skłonny jest teraz do buntu. Przekonać publiczność, krytykę, jury o szczerości swych wysiłków, o poważnym charakterze swojej pracy – to jedyny jego cel. Gdyby chciał tego dowieść, nie postępowałby inaczej, niż to robi: *Aktor tragiczny* (portret Rouvière'a) i *Chłopiec z piszczałką*, płótna, które z początkiem marca składa w Palais de l'Industrie, nie mają w sobie, poza podpisem ich twórcy, nic odstrasżającego.

Lecz podpis wystarczy! Krążące pogłoski okazują się nie pozbawione podstaw: nie racząc nawet rzucić okiem na prace Maneta, jury eliminuje je. W przeświadczeniu zapewne, że ustępstwa wywołane interwencją Napoleona III trwały dostatecznie długo, jury powraca zresztą teraz do dawnej, nieprzejednanej postawy. Czuje się do tego całkowicie upoważnione wymówkami publiczności i prasy, które zarzucały mu jego umiar. Teraz jury odrzuca jedne płótna po drugich.

Po pierwszym odruchu gniewu Manet opanowuje się i wraca do pracy. Spokój. Siła – powiadają przyjaciele. Jest pewne, że poprzednie doświadczenia opancerzyły Maneta. Równie pewne jest, że zebrania w „Guerbois” pokrzepiają go. Poza tym zaś Manet skłonny jest teraz przychylić się do zdania Baudelaire'a, iż „im bardziej niesprawiedliwość się wzmaga, tym sytuacja jest lepsza”. I w istocie, jury postąpiło w stosunku do niego tak samowolnie, że nawet ludzie nieprzychylni artyście kręcą głowami i potępiają jurorów. Ci ostatni, pisze Fantin-Latour, „Chcąc mu zaszkodzić, oddali mu największą przysługę: zrobili go męczennikiem.”

Zbyt wielu czuje się pokrzywdzonymi decyzją jury, by nie wywołało to reakcji. Na skutek dramatycznego zajścia, gniew rozpętuje się. Stało się bowiem, iż pewien artysta z Alzacji, Jules Holtzapffel, zastrzelił się, a swój czyn wyjaśnił w paru rzuconych na papier

słowach: „Członkowie jury odrzucają minie, a więc nie mam talentu... Trzeba umrzeć!” W odpowiedzi na to grupa młodych malarzy udaje się na bulwary skandując: „Mordercy! Mordercy!” Pewien senator, markiz de Boissy, dotknięty do żywego, iż jury miało chęć odrzucić portret, do którego on pozował – „arcydzieło!” woła grzmiącym głosem – przyłącza się do pochodu, następnie zaś z trybuny senackiej domaga się gwałtownie przywrócenia Salonu Odrzuconych. Co dzień dochodzi do jakichś wystąpień. Policja ma się na baczności. Prasa ujada.

Dla dziennikarzy nic prostszego: Manet – Manet pracujący spokojnie w swoim atelier przy ulicy Guyot – potajemnie kieruje wzbudzonymi. We wrzawie, jaka się podniosła, gazety słyszą „miauczenie czarnego kota *Olimpii*”. Manet „posługuje się trupem Holtzapffela dla własnej reklamy”. Jego „banda” wiezie prym.

W tym stanie rzeczy zjawia się pewnego dnia w „Guerbois”, wprowadzony przez Guillemeta, młody człowiek lat dwudziestu sześciu, Emil Zola, pisarz początkujący i bez odbiorcy. „Brunet o głowie okrągłej i znamionującej silną wolę, o kwadratowym nosie i oczach łagodnych w twarzy pełnej energii, okolonej krótką brodą”¹, ów Zola, który spędził młodość w Aix-en-Provence, przyjechał do Paryża z mocnym postanowieniem zdobycia tu sławy i fortuny. Drepcze z niecierpliwości. Dwie wydane książki nie przyniosły mu ani pieniędzy, ani rozgłosu. „Hałaśliwa reputacja” Maneta urzeka go, jak skowronka lustro. Jakże cieszyłby się z takiej wrzawy wokół siebie! Z rozkoszą wdycha tę woń bitwy. Choć zaprzyjaźniony z samymi młodymi artystami, Zola niewiele rozumie z malarstwa. Ale to nie ma znaczenia! Nienawiść przepelniająca Maneta rozplómienia go. Jak sam powiada, będzie „zawsze po stronie zwyciężonych”.

¹ E. Zola, *Dzieło*, Por.: *Cézanne*; Zoli poświęcone jest tam wiele miejsca.

Jedynym jego pragnieniem jest dostać się w wir walki, zadawać i otrzymywać ciosy. Nie do pogardzenia jest zresztą okazja, by narzucić się publiczności. Porozumiewa się z dyrektorem „L'Événement”, hałaśliwego dziennika, z którym współpracuje, i zabiera się do sprawozdań z Salonu; domagać się w nich będzie przywrócenia Salonu Odrzuconych i bronić Maneta.

27 kwietnia rozpoczyna kampanię gwałtownym aktem oskarżenia przeciw jury. Już od trzydziestego głosi swój podziw dla Maneta i oświadcza, że „niewiele robi sobie z ryżowego pudru pana Cabanel”. Następuje otwarcie Salonu; dochodzi do nowych manifestacji, odrzuceni ścierają się z policją przed Palais de l'Industrie. Zola zaś nie przestaje wychwalać Maneta. „Nasi ojcowie śmiali się z pana Courbet, a oto my zachwycamy się nim¹ – pisze 4 maja. – My śmiejemy się z pana Manet, a nasi synowie będą się nim zachwycać. Nie zamierzam robić konkurencji Nostradamusowi, ale wielką mam chęć zapowiedzieć ten zadziwiający fakt na bardzo bliską przyszłość.” Rozszerzając swój atak, poświęca w trzy dni później twórcy *Olimpii* cały artykuł bardzo gwałtowny w tonie:

¹ Courbet odniósł tego roku na Salonie niebywały sukces.

„Zanim będę mówić o tych, których każdy może oglądać, którzy wystawiają swą miernotę w pełnym świetle, czuję się w obowiązku poświęcić najwięcej miejsca, jak tylko się da, temu, którego dzieło rozmyślnie odsunięto, którego uznano niegodnym figurowania wśród tysiąca pięciuset czy dwóch tysięcy impotentów przyjętych z otwartymi ramionami... Zdaje się, iż jestem pierwszym, który bez zastrzeżeń chwali pana Manet. To dlatego, że niewiele mnie obchodzą wszystkie te buduarowe malowidła. Niektórzy zaczepiają mnie na ulicy, mówią: «To są żarty, prawda? Dopiero co pan debiutował. Chce pan obciąć ogon swemu psu...»¹

¹ Aluzja do Alcybiadesa, który, chcąc «wrócić na siebie uwagę, obciął ogon swemu psu (Przyp. tłum.).

Jestem tak przekonany, że pan Manet będzie jednym z mistrzów jutra, że, gdybym tylko miał pieniądze, uznałbym za doskonały interes kupno wszystkich jego płócien. Za dziesięć lat będą warte piętnaście lub dwadzieścia razy tyle co dzisiaj, gdy tymczasem niektóre płótna, dziś szacowane na czterdzieści tysięcy, nie będą warte i czterdziestu franków... Wiedzą państwo, jaki efekt robią płótna pana Manet na Salonie? Rozsadzają po prostu ściany! Wokół nich rozposcierają się tymczasem łakocie modnych cukierników sztuki, drzewa z lukru i domy z marcepanu.

Miejsce pana Manet – powiada w zakończeniu Zola – jest w Luwrze, jak i miejsce Courbeta i każdego artysty o silnym i nieugiętym temperamencie... Ja starałem się oddać mu miejsce, które mu się należy, jedno z pierwszych. Panegirysta wyśmiany będzie może, jak wyśmiany był malarz. Nadejdzie dzień, kiedy obaj będziemy pomszczeni. Istnieje jedna prawda wieczna, która podtrzymuje mnie jako krytyka: że tylko prawdziwy temperament twórczy nie umiera i góruje nad czasem. Jest niemożliwością – słyszycie państwo, niemożliwością – by pan Manet nie doczekał się swego dnia triumfu i nie przygnoił nieśmiałył miernot, które go otaczają.”

Apologia ta, brutalnie polemiczna, przyjęta zostaje okrzykiem zgrozy przez czytelników „L'Événement”, którzy nadsyłają do redakcji mściwe listy lub, co gorsza, rezygnują z dalszej prenumeraty. „Lud protestuje, abonenci się gniewają...” – konstatuje Zola 11 maja. Musi ustąpić. 20 maja zamieszcza ostatni artykuł poświęcony Salonowi, a zaraz potem wydaje całość w broszurze. Walka toczy się dalej. „Banda Maneta” nie daje o sobie zapomnieć.

W „Guerbois” nieustannie pokazują się jakieś nowe twarze. Obrany przez Zolę mistrzem pokolenia, które dochodzi do głosu, Manet widzi, że zastęp jego zwolenników stale wzrasta. Iluż młodych artystów ubiega się o zaszczyt poznania go! Jednego dnia jest

to pewien Izraelita, Kamil Pissaro; drugiego Prowansalczyk, Paweł Cézanne, przyjaciel z lat młodości Zoli, niedbały w stroju, z potarganą czupryną, który przesadnie podkreślając swój południowy akcent wykrzykuje, iż wraz z *Olimpią* rozpoczęła się „nowy okres malarstwa”.

Jest jeszcze ktoś, kto pragnąłby również bardzo nawiązać kontakt z Manetem: twórca dwóch pejzaży morskich, których przez omyłkę gratulowano Manetowi w poprzednim roku, Klaudiusz Monet. Nie śmie jednak, wie bowiem, jak bardzo tamto zdarzenie rozgniewało Maneta. W tym roku, przyjęty po raz drugi na Salon, Monet wystawia *Panią w zielonej sukni*, bardzo chwaloną. Manet zwrócił uwagę na tę *Panią w zielonej sukni* i spodobała mu się. Zachariasz Astruc wie o tym. Któregoś popołudnia nakłania Moneta, by towarzyszył mu na ulicę Guyot. „Ach, to pan podpisuje «Monet»! – zawołał Manet. – Szczęście panu sprzyja, młody człowieku, od początku odnosi pan sukcesy na Salonie. – A po chwili milczenia: – Dobra jest ta *Pani w zielonej sukni*, tylko trochę za wysoko wisi. Trzeba będzie przyjrzeć się temu z bliska.”

Przyjęcie dosyć chłodne, będące jednak wstępem do gorącej przyjaźni.

*

Wśród tego zamieszania doszła Maneta wiadomość, która nim wstrząsnęła: w początku kwietnia gazety podały, że Baudelaire nie żyje. Wiadomość fałszywa. To jednak, co potwierdza się wkrótce, niewiele jest lepsze. Zdrowie poety budzi poważne, bardzo poważne obawy.

W ciągu zimy Baudelaire cierpiał na straszne bóle newralgiczne. „Nie byłem nigdy pewien – pisał – nawet dwóch godzin odpoczynku.” Nie opuszczał hotelu inaczej jak z „okładem uśmierającym” na

głowie. Wreszcie któregoś wieczora w styczniu zaczął, jak sam później wyjaśnił, „przewracać się i koziołkować po podłodze, jak pijany, czepiając się mebli i ciągnąc je za sobą”. Któregoś dnia w marcu, zwiedzając z przyjaciółmi kościół Saint-Loup w Namur, upadł na posadzkę. Od tej chwili zmiany chorobowe następowały bardzo szybko. Baudelaire'a odwieziono do Brukseli. 28 marca prawostronny paraliż unieruchomił go w łóżku; wystąpiły zaburzenia mowy. 1 kwietnia afazja była już niemal całkowita: ten, który był niegdyś czarodziejem słowa, teraz, z błyskiem w oczach, powtarza tylko „psiakrew” pełne pasji, bo nic więcej powiedzieć już nie może.

2 lipca matka i jeden z braci Alfreda Stevensa przywożą Baudelaire'a do Paryża. „Psiakrew! Psiakrew!” – klnie poeta, który wybucha chwilami przenikliwym śmiechem, długim, lodowatym, ścinającym krew w żyłach, okrutnym. W dwa dni później Baudelaire umieszczony zostaje w klinice hydroterapii w dzielnicy Chaillot na rogu ulicy du Dôme i Lauriston.

Od tej pory Manet regularnie kieruje kroki w stronę niewielkiego pawilonu w ogrodzie, gdzie w pokoju na parterze umieszczono chorego. Spotyka tam wielu przyjaciół, którzy tak jak on pozostali wierni poecie: majora Lejosne, Champfleury'ego, Nadara, Teodora de Banville, Leconte de Lisle'a... Wspierając się na kimś, Baudelaire robi po parę kroków. Chociaż mówić nie może, jest jednak nadal w pełni władz umysłowych. Przysłuchuje się przyjaciołom, bawią go ich żarty. Czasami, w piątki, Nadar wstępuje po niego do Chaillot swoim ekwi-pażem i zabiera go na śniadanie z Manetem i paroma innymi.¹

¹ Z listu Nadara do Maneta: „Baudelaire gwałtownie się o pana dopomina. Dlaczego nie był pan dzisiaj z nim i z nami? Naprawi pan to w przyszły piątek? Baudelaire'owi bardzo było pana brak, na mój widok zaczął wołać z końca ogrodu: «Manet! Manet!» Zastąpiło to «psiakrew», (Cytowane przez A. Tabaranta).

Niewątpliwie ze względu na Baudelaire'a Manet zostaje w Paryżu przez lato. Nie przerywa pracy, maluje *Palącego*, kilka martwych natur i dwa portrety Zuzanny.¹

¹ Na rok 1866 przypada około piętnastu obrazów.

W tym samym mniej więcej czasie Edgar de Gas również portretuje Zuzannę, przy fortepianie; jej mąż, z tyłu, na pół wyciągnięty na kanapie, słucha z uwagą. De Gas ofiarowuje płótno Manetowi, który dał mu kiedyś swoją martwą naturę, *Śliwki*.

Sposób, w jaki de Gas, ten mizoginik, potraktował twarz Zuzanny, niezbyt spodobał się Manetowi. Odcina więc tę część obrazu i zostawia tylko własną sylwetkę. Przy następnym wizycie de Gas, widząc swoje płótno tak okaleczone, najpierw osłupiał, a potem wybiegł trzaskając drzwiami i zaraz po powrocie do domu wysłał Manetowi jego martwą naturę. „Szanowny panie – napisał – odsyłam panu pańskie *Śliwki*...” Sprzeczka chwilowa: po paru tygodniach dwaj artyści pogodzili się. „Ostatecznie, kto wie, może on miał rację” – mówi de Gas, a gdy przypadkiem ktoś przypomniał mu później to wydarzenie, uciął: „Kto panu pozwala sądzić Maneta?” Jedna jest tylko rzecz, z powodu której jest niepokieszony: „Kiedy go poprosiłem z powrotem o «moje» *Śliwki*, okazało się, że je sprzedał. Ach, jakie to było śliczne płótno! Tom dopiero głupstwo strzelił tego dnia!”

Zajście to jest doskonałym przykładem kłótni, jakie wybuchają od czasu do czasu między bywalcami „Guerbois”. Różnice temperamentu, poglądów prowadzą do nieuniknionych starć. Zaczyna Pissaro, który pokłada wiarę w socjalizmie, podrywa się, buntuje słysząc, jak de Gas głosi, iż nie potrzeba „sztuki dostępnej dla klas biednych, która by pozwalała dostarczać obrazy po trzy grosze”. Manet ze swej strony – a podobnie de Gas i Fantin-Latour – nie zgadza się z tymi

spośród „Batignolczyków”, którzy utrzymują, że powinno się malować wprost w plenerze, by móc lepiej studiować problemy światła i cienia. Tego lata w Ville d'Avray Klaudiusz Monet malował w ten sposób duże płótno, *Kobiety w ogrodzie*. „Jakoś starożytnym nie przychodziło do głowy nic podobnego!” – ironizuje Manet. Rozbieżności te nie nadwerężają jednak spistości grupy. Po utarczkach szybko następuje zgoda.

Bardzo szczęśliwie, gdyż rok 1867 zapowiada się niezwyklej wagi. Napoleon III od dawna już postanowił, że nowa Wystawa Powszechna odbędzie się w Paryżu na Polu Marsowym, jeszcze bardziej imponująca niż w 1855. W skład jej wejdzie również Międzynarodowa Wystawa Sztuk Pięknych. Nie znaczy to, by Salon miał być odwołany. Artyści będą więc mieli podwójną szansę. „Batignolczycy” nie zamierzają jej zaprzepaścić; Manet mniej niż ktokolwiek. Szykuje się do decydującego natarcia, chce wziąć udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych. Przyjaciele pomogą mu. Fantin-Latour przygotowuje na Salon jego portret – uspokajający portret pana z towarzystwa: cylinder, rękawiczki i laseczka, krótki szafirowy żakiet, beżowe spodnie. Zola ze swej strony pisze dla „Revue du XIXe siècle” obszerne studium o nim, które zacznie się ukazywać poczynając od numeru styczniowego. Czy 1867 będzie rokiem Maneta?

Manet ma tę nadzieję. Bezpodstawną! W ostatnich dniach 1866 dowiaduje się z oficjalnych źródeł, że na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych figurować będą jedynie malarze, którzy już przedtem otrzymali medale. Manet pieni się na ten nowy policzek. Chcą naprawdę doprowadzić go do ostateczności! Ach, więc to tak! Rozjątrzony, Manet, który czuje się teraz silny liczbą tych, co skupiają się wokół niego i podtrzymują go, postanawia „zaryzykować”.

„Zawsze myślałem, że pierwszego miejsca się nie dostaje, że się je bierze” – oświadcza tnąc powietrze trzciniową laseczką. Zamykają przed nim drzwi Międzynarodowej Wystawy Sztuk Pięknych. Doskonale! W takim razie Salonu nie będzie obsyłał także. Podobnie jak to zrobił Courbet w 1855 i jak zrobi w tym roku również, Manet podejmuje próbę urządzenia własnej wystawy: w pobliżu Pola Marsowego wystawi pawilon o ścianach ramowych, szeroki na dziesięć metrów i tam zgromadzi około pięćdziesięciu najlepszych swoich prac. Jego matka przerażona jest tym zamysłem. Rozrzutność Edwarda gnębi ją. Sporządza dla niego mały bilans. Od śmierci ojca, w ciągu trochę więcej niż czterech lat, Edward, który ponownie sprzedał część ziemi w Gennevilliers, wydał blisko osiemdziesiąt tysięcy franków. „Czas już, wydaje mi się – konkluduje matka – zatrzymać się na tej rujnującej pochyłości.”¹ Zapewne! Manet także się trapi – trapi się bardziej, niżby ktoś przypuszczał – że nic nie zarabia, że mając trzydzieści pięć lat, po iluż wysiłkach, tkwi wciąż jeszcze tam mniej więcej, skąd wyszedł. Żadnych „widoków”; przyszłość niepewna. Cóż jednak może poradzić? Nie umieją go ocenić. Zawzięli się na niego. Nie może pokazywać swych dzieł publiczności tak, jakby chciał. Razem wzięwszy, wystawiał na Salonie dopiero trzy razy, cztery, licząc Salon Odrzuconych. Oto dlaczego ta wystawa, która będzie wielkim ciężarem i na którą zdecydował się nie bez wewnętrznej rozterki i lęku, narzuca się jako konieczność. Jego dzieło ukaże się tam w pełnym świetle. Każdy będzie mógł, nareszcie, zobaczyć je i ocenić spokojnie. „Wystawiać jest kwestią życia – powiada Manet – jest warunkiem *sine qua non* dla artysty, po kilkakrotnym bowiem przyjrzeniu się patrzący oswaja się z tym, co zaskakiwało go z początku i, jeśli ktoś chce, szokowało. Powoli zaczyna to rozumieć i przyjmować. Wystawiać – znaczy zyskiwać

przyjaciół i sprzymierzeńców...” Matka Maneta milknie. Gdyby nie kochała tak syna, odpowiedziałaby mu to, co mówi nieraz do jednej z przyjaciółek żaląc się na uparte niepowodzenie Edwarda: „A przecież skopiował *Madonnę z królikiem* Tycjana. Zobaczy pani u mnie, jak to jest dobrze skopiowane. Mógłby malować inaczej. Tylko obraca się wśród niewłaściwych ludzi...” Zebrania w „Guerbois” nie zachwycają pewno starszej pani Manet. Milczy jednak, wzdycha; w końcu ustępuje: pożyczy Edwardowi pieniędzy, by mógł pokryć wydatki związane z wystawą.

¹ *Note pour mon fils Edouard*, dokument nie publikowany (Bibliothèque Nationale, Gab. Rycin). Wymieniona suma odpowiada 20 000 000 franków w obecnej walucie (200 000 nowych franków).

Pawilon Courbeta mieścić się będzie koło mostu Alma. Pawilon Maneta naprzeciwko, w prywatnym ogrodzie, na rogu ulicy de l'Alma ¹ i ulicy Montaigne. Budowę rozpoczęto w lutym. Manet pragnie, aby wszystko było ukończone na inaugurację Wystawy Powszechnej, 1 kwietnia. Prace przeciągają się jednak. Artysta musi przynaglać robotników, przedsiębiorcę, który zresztą poddzierżawił umowę. Te opóźnienia gnębią Maneta.

¹ Dzisiaj ulica George V.

Trwoży go przede wszystkim myśl, że jego wystawa – koszt jej będzie bardzo wysoki: ponad osiemnaście tysięcy franków ² – mogłaby zakończyć się fiaskiem. Ma zresztą wiele jeszcze innych trosk. By ograniczyć wydatki, przeprowadza się z Zuzanną do pani Manet starszej, na ulicę Saint Pétersbourg 49³. Musi też zająć się biednym Baudelaire'em, którego stan się pogarsza. Poeta nie wstaje już z łóżka, przykuty do niego ogólnym paraliżem. Tylko oczy, oczy chwilami jakby czymś urzeczzone w swej nieruchomości, zachowują pozór

życia w tej twarzy wyniszczonej i ściągniętej, otoczonej śnieżną aureolą włosów zupełnie białych. Któż by uwierzył, że ten starzec jest mężczyzną czterdziestosześcioletnim? Nawet „psiakrew” nie wychodzi już z jego ust. By zapomniał jakoś o swych cierpieniach, Zuzanna i pani Meurice grywają mu często na szpitalnym fortepianie urywki z *Tannhäusera*, którego tak lubił.

² Około 4 500 000 franków w obecnej walucie (45 000 nowych franków).

³ Obecnie ulica de Leningrad.

1 kwietnia, kiedy Wystawa Powszechna rozbłyskuje blaskami olśniewającej zabawy – taką ją właśnie pragnął widzieć reżim cesarski, mimo że zawisła nad nim niejedna groźba: opozycja republikańska z każdym dniem bardziej kąśliwa, nagromadzone urazy, psujące się zdrowie Napoleona III, zastój ekonomiczny, alarmujące wydarzenia zewnętrzne, jak zwycięstwo Prus nad Austrią pod Sadową, Prus, które odtąd stanowiąc będą dla Francji groźną potęgę wojskową – kiedy rozbawiony tłum zapełnia Pole Marsowe, zagraniczne pawilony, podziwia rekonstrukcję katakumb rzymskich czy meczetu z Brusy, otwiera usta na widok nadzwyczajnego urządzenia pana Edoux, windy, (która podnosi dziesięć osób naraz na wysokość dwudziestu pięciu metrów, czy na widok armaty pana Kruppa, pięćdziesięciotonowego „cudu ze stali”, „wyrzucającego pociski po tysiąc franków każdy”, lub zapoznaje się na Sekwanie z nową uciechą przejażdżek małymi statkami pasażerskimi, Manet, zrozpaczony, biegnie do kuzyna Juliusza de Jouy, by ten ponaglił jego przedsiębiorcę: ten ostatni nie tylko nie wykończył pawilonu na czas, ale jeszcze przerwał roboty.

W trzy dni później jury Salonu ogłasza wyniki swych obrad. Manet nie musi żałować, że nie przedłożył żadnych prac. Ilość płócien odrzuconych – dwa na trzy – jest przerażająca. Z wyjątkiem Whistlera, de Gasa i Fantin-Latoura, któremu przyjęto *Portret Maneta*,

wszyscy „Batignolczycy”: Pissarro, Bazille, Guillemet, Cézanne, Monet zostali wyeliminowani. Znów rozlega się żądanie przywrócenia Salonu Odrzuconych. Lecz władze nie mają najmniejszego zamiaru dawać posłuchu głosom mąciwodów. W drugiej połowie kwietnia petycja zostaje załatwiona odmownie. Odrzuceni nie dają za wygraną. A jednak będą wystawiać! Znaleźli już lokal; starają się o fundusze, otwierają subskrypcję.

W trakcie tego prace przy pawilonie Maneta ruszyły na nowo. Zola wydaje w broszurze swoje studium z „Revue du XIX-e siècle”. Zamyśla sprzedawać je w pawilonie; Manet nie chce jednak drażnić publiczności tą reklamą zbyt jaskrawą. „Mam wrażenie, że byłoby w złym guście sprzedawać u mnie tak doskonałą pochwałę mnie samego.” Jako rekompensatę dał Zoli do jego broszury akwafortę podług *Olimpii* („Między nami mówiąc jest nieudana” – pisze Zola do jednego ze znajomych). Obiecuje mu poza tym zrobić kilka akwafort do nowego wydania *Opowieści dla Ninon*.

To wznowienie to też pomysł Zoli, który chciałby strzelać ze wszystkich armat na raz. Jego *Opowieści dla Ninon*, debiut, nie miały najmniejszego powodzenia. Wznawianie ich uważa wydawca za „czyste szaleństwo”. Skądże, replikuje Zola, który starannie wysmażył swój plan, „gdyby znał pan rysownika, który obiecał mi współudział, zaraz dałby się pan przekonać”. Któż jest tym tajemniczym rysownikiem? Zola do tej pory nie wyjawiał jego nazwiska, chcąc obudzić, podsycić ciekawość wydawcy. Nagle odkrywa karty: chodzi o pana Manet – pana Manet, o którym niezadługo będzie „bardzo głośno”. Manet? Wydawca obrusza się. „Niech mi pan wierzy – potwierdza Zola – to jest człowiek, jakiego nam trzeba. Zobacz pan, ile będzie hałasu wokół niego!” I dalej broni swoich racji: „Maniera, jaką maluje, nie powinna pana niepokoić; to nie ma znaczenia, co i

jak robi; sygnuje – to najważniejsze; jego nazwisko to rozgłos, ciekawość, reklama, które zdobędą nam czytelników. Jeżeli pozwoli mi pan zająć się tym, może być pan spokojny. Wiedziałem, co robię wybierając pana Manet jako rysownika. Zna mnie pan dostatecznie, by wiedzieć, że pragnę sukcesu. Był pan uprzejmy stwierdzić, że jestem zręczny. Otóż nigdy jeszcze nie byłem równie zręczny, jak starając się, by na jednej z moich książek figurowało nazwisko Maneta. Niech pan wznowi *Opowieści*, a zobaczy pan, czy się myłę!”¹

¹ Wydawca dał się przekonać. Manet nigdy jednak nie zrobił obiecanych ilustracji.

Manet przeraziłby się czytając listy Zoli do jego wydawcy. Nowy skandal? Ach, nie! Przeciwnie, gdyby tak szczęśliwym zrzędzeniem losu mogło zakończyć się to nieporozumienie, którego przedmiotem jest on sam i jego dzieło, ta odstrasżająca legenda, której padł ofiarą, gdyby mogło się tak stać, by uznano jego talent – bez hałasu, po prostu, z uprzejmością ludzi z towarzystwa! Nie żąda niczego więcej. Niechaj wszystko powróci do ładu, a uzna się sownie wynagrodzony za doznane przykrości. Ach, nie, tylko żadnych skandali więcej! W miarę jak zbliża się godzina otwarcia wystawy, trwoga jego wzrasta. Żyje „w okropnym strachu”, lękając się, by znów nie podniosła się ta „wrzawa”, na którą z góry już cieszy się Zola. Chciałby jej zapobiec. Z pomocą Zachariasza Astruc pisze do katalogu swej wystawy przedmowę grzeczną, umiarkowaną, wolną od najlżejszego dogmatyzmu, w której korzy się, prosi nieustannie publiczność, by zechciała spojrzeć na jego prace bezstronnie, bez uprzedzeń.

„Od 1861 pan Manet wystawia lub usiłuje wystawiać.

W tym roku postanowił pokazać bezpośrednio publiczności całość swych prac...

Artysta nie mówi: «Przyjdźcie obejrzyć dzieła bezbłędne», lecz: «Przyjdźcie obejrzyć dzieła szczerze.»

Szczerłość właśnie sprawia, że dzieło nabiera tego charakteru protestu, gdy tymczasem artysta pragnął tylko oddać swe wrażenia.

Pan Manet nigdy nie chciał protestować. To przeciwko niemu, który się tego nie spodziewał, zaprotestowano...

Pan Manet zawsze uznawał talent tam, gdzie on jest, i nie zamierzał ani obalać dawnego malarstwa, ani tworzyć nowego. Starał się po prostu być sobą, a nie kimś innym.

Pan Manet spotkał się zresztą niejednokrotnie z ważkimi dowodami sympatii i mógł stwierdzić, jak dalece sądy ludzi prawdziwie utalentowanych stają się dla niego z dniem każdym bardziej przychylne.

Artyście idzie więc już tylko o to, by pogodzić się z publicznością, z której uczyniono mu rzekomego wroga.”

Pawilon Maneta – „wstęp: 50 centymów” – zostaje otwarty 24 maja. Znajduje się tam większość czołowych dzieł malarza: *Pijący absynt* i *Śniadanie na trawie*, *Guitarrero* i *Olimpia*, *Muzyka w Tuile-riach*, *Lola de Valence*, portret Zachariasza Astruc i *Matador kłaniający się publiczności*, w sumie pięćdziesiąt trzy obrazy olejne i trzy akwaforty, zestawienie pozwalające śledzić ewolucję sztuki Maneta od jej początków aż do chwili obecnej. Publiczność nie spieszy się ze zwiedzaniem. Powoli jednak liczba zwiedzających wzrasta. Wkrótce robi się tłok. Przewidywania Zoli okazały się, niestety, słuszne. Zaczynają się te same co niegdyś błazeństwa i żarty. „Mężowie – napisze Antonin Proust – prowadzili na most Alma swoje żony. Żony brały dzieci. Któż by chciał dla siebie i swoich przepuścić tę rzadką okazję pośmiania się! Wszyscy tak zwani malarze z nazwiskiem, ilu ich tylko było w Paryżu, wyznaczali sobie spotkania na wystawie Maneta. Koncert bonzów rwących sobie włosy z głowy.”
Znużenie. Nigdy się to nie skończy. Ataki ze wszystkich stron. Śmieją się z niego; śmieją się z Zoli, którego broszura rozchwytywana jest w księgarniach; traktują ich jako współników:

Dwaj mistrze: Zola i Manet
Patrzą na siebie wciąż z uśmiechem.
Lecz kto tu z kogo śmieje się –
Mistrz Zola czy też mistrz Manet?
Któż to odgadnie, któż to wie!
Ten pisze, tamten robi krechę,
Dwaj mistrze: Zola i Manet
Patrzą na siebie wciąż z uśmiechem.

Nawet „Batignolczyk” Teodor Duret wysuwa wobec malarstwa Maneta pewne zastrzeżenia. W broszurze *Malarze francuscy w 1867* wyraża pogląd, iż „jego braki czynią zeń artystę zbyt jeszcze niepełnego”. Słowa bolesne dla Maneta.

Z początkiem czerwca kłopot innej natury: szóstego pewien Polak nazwiskiem Berezowski skorzystał z przeglądu wojsk w Lasku Bułońskim, by dopuścić się zamachu na cara Aleksandra II bawiącego w Paryżu z wizytą z okazji Wystawy Powszechnej. Z rozkazu rządu policja wzmaga czujność, nadzoruje elementy niespokojne, wszystkich podejrzanych. Bez żadnych ogródek zakomunikowane zostaje odrzuconym, że wystawa, jaką projektują, nie będzie tolerowana. Z największą chęcią zamknięto by przy okazji również i pawilon przywódcy tych mąciwodów. Manet nie sypia po nocach. Zostawia go jednak w spokoju.

Gdy dla Paryża – tego Paryża, który „nazywany głową Francji, powiada polemista Henri Rochefort, jest już tylko jej nogami” – Wystawa Powszechna stanowi okazję do nieustannych bankietów i balów, z Meksyku nadchodzi tymczasem tragiczna wiadomość: osadzony przez Napoleona III na tronie tamtego kraju arcyksiążę Maksymilian został 19 czerwca rozstrzelany w Queretaro, a wraz z nim jego dwóch generałów, Miramon i Mejia. Manet natychmiast zamyka

się w pracowni i maluje *Stracenie Maksymiliana*, które zamierza dołączyć do prac wystawionych w pawilonie. *Walka między „Kearsarge” i „Alabama”* spotkała się niegdyś z uznaniem. Może to nowe płótno o temacie aktualnym odniesie podobny sukces i przez to – kto wie? – zyska mu może względy publiczności?

Manet wziął się do pracy z zapałem, kompozycję obrazu wzorując na *Egzekucjach z 3 maja 1808* Goyi. Praca nie idzie bez trudności. Manet robi najpierw szkic, potem maluje jedno płótno, drugie, wreszcie trzecie. Obraz ten jest niezmiernie charakterystyczny dla czysto plastycznego pojmowania malarstwa przez Maneta. *Egzekucje* Goyi, dzieło pełne pasji, nienawiści i gniewu, miały wartość aktu politycznego. Manet oczyszcza dramat z Queretaro ze wszelkich elementów emocjonalnych. Maluje mundury, broń, lederwerki. Ta egzekucja jest dla niego „jedynie pretekstem do wariacji barwnych”¹. Nie sposób wyczuć, co myśli Manet o tym wydarzeniu. Pod jego pędzlem wydarzenie znika.

¹ Waldemar George. Szkic *Stracenia* należy dziś do muzeum w Bostonie; z dwóch płócien jedno jest w muzeum w Kopenhadze, drugie, wersja definitywna, w muzeum w Mannheim. Trzecie płótno pociął po śmierci Maneta na kilka fragmentów Leon Koëlla. Dwa z tych fragmentów (pierwotnie zakupione przez Degasa, który je połączył) znajdują się – oprawione osobno – w National Gallery w Londynie.

Władze zaoszczędziły Manetowi kłopotu przewożenia obrazu do pawilonu: zostaje powiadomiony, iż ze względu na temat, zbyt blisko związany z polityką cesarza, *Maksymiliana* wystawiać mu nie wolno. Rozgniewany, Manet przenosi dzieło na kamień litograficzny. Nowy zakaz: drukarzowi zabrania się robienia odbitek.

Na każdym kroku Manet natrafia na jakąś przeszkodę. Każdy dzień przynosi mu – to jego własne słowa – „błotnistą falę” zniewag.

Pełen odrazy, zmęczony niepowodzeniami i przykrościami wyjeżdża w początku sierpnia do Boulogne i do Trouville – upały tego lata są nie do zniesienia – by zapomnieć tam na chwilę o swych porażkach, rozprostować się wewnątrz pod ożywym tchnieniem morza.

Skraca jednak swój pobyt. 1 września, wezwany depeszą, wraca niezwłocznie do Paryża: ubiegłego dnia Baudelaire rozstał się ze światem, zabity przez chorobę, której jad powolny i straszliwy wsączyła niegdyś w jego żyły noc miłosna.

Odprowadzając wraz z Fantin-Latourem, Champfleury'm, Nadarem, Stevensem, Bracquemondem zwłoki przyjaciela na cmentarz Montparnasse wspomina może Manet słowa, które napisał do niego Baudelaire w październiku 1865: „Pierwsze linijki pana listu przejęły mnie dreszczem. Nie ma nawet dziesięciu osób we Francji – nie, na pewno nie ma ich dziesięciu – w związku z którymi mógłbym powiedzieć to samo.”

A może, gdy rozmyśla o kalwarii poety, o męczeństwie jego ostatnich dni, dźwięczy mu w uszach słabe, a przerażające echo napomnień kapitana Besson nazajutrz po karnawale w Rio?

Zbierająca się nad cmentarzem burza wybucha zatapiając ziemię, otwarty grób, orszak żałobny w nawałnicy deszczu i gradu.

III. BERTA I EWA

Po prawdzie życie twórcze jest tak bliskie życia seksualnego, jego cierpienie i uciechy, iż możemy je traktować jako dwie formy jednej i tej samej potrzeby, jednej i tej samej rozkoszy.

Rainer Maria Rilke
Listy do młodego poety.

Dzieło pełne wesela i świeżości, jedno z tych, jakie Manet, którego zawsze pociągała „płochliwa nieco naiwność męskiego dzieciństwa”¹, lubi malować, narodziło się na jego sztalugach: piętnastoletni chłopiec puszcza bańki mydlane.

¹P. Jamot.

Chłopcem tym jest Leon Koëlla.

Leon Koëlla wcześniej zakończył edukację. W czasie – jest wrzesień 1867 roku – kiedy służył ojcu jako model do tego obrazu, rozpoczął pracę jako goniec u pana de Gas, bankiera, przy ulicy de la Victoire pod 28. Leon wie już teraz, że jego „siostra” jest jego matką. Rodzice powiedzieli mu dyskretnie to, czego się domyślał. Wyjawili mu część sekretu, prosząc jednak, by nie zdradzał go nikomu: wobec obcych Leon nadal ma nazywać matkę Zuzanną. Młody Leon nie przejmuje się na razie zbyt tą tajemnicą. Wreszcie wolny jest od szkoły; zarabia u de Gasa sto dwadzieścia pięć franków miesięcznie; ma osobny pokój na ulicy Saint-Pétersbourg pod 51, w kamienicy sąsiadującej z domem, w którym mieszkają jego „siostra” i „ojciec chrzestny”. Czegoż chcesz więcej?

Manetowie, trzeba przyznać, nie są ludźmi lubiącymi dramaty.

Zadowolają się pozorami. Zuzanna równie mało przejmuje się przelotnymi miłośkami męża (przez ostrożność nigdy prawie nie zagląda do pracowni przy ulicy Guyot), jak Leon prawdą o swym urodzeniu, o więzach pokrewieństwa łączących go, być może, ze starszą panią Manet, tak dla niego serdeczną, z którą grywa co wieczór w tryktraka lub w bezika.

Ledwo ukończył *Bańki mydlane*, bierze się Manet do portretu Zoli; jest to z jego strony wyraz wdzięczności dla pisarza, który tak dzielnie go bronił. Naturalnie przeznaczają to płótno na Salon. Zola przychodzi więc pozować do pracowni artysty, do tej pracowni tak skromnej, jak tylko można sobie wyobrazić, bez najmniejszego komfortu, „w stanie niemal opłakany”¹, gdzie nagromadzone są nie sprzedane płótna twórcy *Olimpii*.

¹ Théodore Duret.

Nie bez smutku i nie bez trwogi spogląda Manet na te nie sprzedane płótna. Pieniądze przeciekają przez palce. Czy nigdy już nic nie sprzeda? Wystawa w 1867 nie przyniosła mu ani jednego klienta. Zniewagi. Stale i wciąż zniewagi. Czy jury Salonu przyjmie chociaż jego płótna? Urzeczony swym, najzupełniej konwencjonalnym, wyobrażeniem o powodzeniu, Manet nie uświadamia sobie, że obecnie jury nie może go już odsuwać. Że w oczach większości uchodzi Manet nadal za „ekscentryka”, to co innego! Ale za wiele mówiło się już o nim. Ma zwolenników, jest przywódcą szkoły, mistrzem młodzi artystycznej. Po artykułach Zoli, po wystawie przy ulicy de l'Alma trudno byłoby tak po prostu go wyeliminować.

Manet kończy portret Zoli w lutym.² Przychylając się do zdania pisarza, prócz portretu posyła jeszcze na Salon w 1868 jedno z

² Nieco wcześniej ukazała się nowa powieść Zoli *Thérèse Raquin* i pewien krytyk, analizując książkę, pisał w styczniu w „Le Figaro”: „Pan Zola... widzi kobietę tak, jak pan Manet ją maluje, w kolorach biota z różowym makijażem.” Portret Zoli jest obecnie w Luwrze (dar pani Zola w 1918).

płócien dawniejszych, malowane przed dwoma laty, *Damę z papugą*,¹ do której pozowała Wiktoryna Meurent. (Co się z nią stało? Fantastka, zniknęła pewnego dnia z pracowni i nie pokazała się więcej.) Jury dopuszcza oba obrazy bez dyskusji. Tegoroczne jury bardzo jest zresztą łaskawe; pan de Nieuwerkerke nie może tego strawić. Niemal wszyscy „Batignolczycy”, z wyjątkiem Cézanne’a, nieodmiennie odrzucanego, uczestniczyć będą w wystawie: de Gas, Pissarro, Bazille, Monet jak i dwaj jego przyjaciele, których nie omieszka przyprowadzić wkrótce do „Guerbois”: dwudziestosiedmioletni August Renoir, rodem z Limousin, i pewien Anglik lat blisko trzydziestu, Alfred Sisley.

¹ Obecnie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku.

Zaraz po otwarciu Salonu Zola głosi zwycięstwo. W zamieszczonych w „L'Événement Illustré” serii artykułów poświęconych wystawie oświadcza, że „sukces Maneta jest całkowity. Nie śmiałem marzyć, iż będzie tak szybki, tak godny...”

„Nieunikniona, nieodzowna reakcja, którą zapowiadałem w 1866, dokonuje się powoli. Publiczność przyzwyczaja się; krytycy uspokajają się i godzą otworzyć oczy; przychodzi sukces... [Publiczność] nie rozumie jeszcze, ale już się nie śmieje. Ubiegłej niedzieli zabrałem się studiowaniem fizjonomii osób, które zatrzymywały się przed płótnami Edwarda Manet. Niedziela jest dniem prawdziwego tłumy, dniem ignorantów pozbawionych całkowicie wykształcenia artystycznego. Widziałem ludzi, którzy przychodzili z wyraźnym zamiarem zabawienia się. Stali potem, podniósłszy oczy, z otwartymi ustami, zbici z tropu, bez cienia uśmiechu. Bezwiednie wzrok ich zdążył otrzaskać się już z tym, na co patrzyli teraz. Oryginalność, która wydawała im się przedtem tak nieodparcie komiczna, budzi w nich już tylko niespokojne zdziwienie, jakiego doświadcza dziecko na widok czegoś nieznanego. Inni wchodzą do sali, rozglądają się,

przyciąga ich niecodzienny wdzięk obrazów artysty. Podchodzą bliżej; otwierają katalog. Kiedy widzą nazwisko: «Manet», próbują parsknąć śmiechem. Lecz te płótna jasne, świetliste zdają się patrzeć na nich z pogardą pełną powagi i dumy. I odchodzą, zmieszani, sami nie wiedząc, co myśleć, poruszeni wbrew woli szczerym głosem talentu; przygotowani już, by podziwiać w następnych latach...»

W zapewnieniach tych jest niewątpliwie trochę przesady. Krytykujących nie brak. Niechęć do Maneta trwa. Płótna jego wprawdzie przyjęto, ale za to bardzo źle je umieszczono, „po kątach, bardzo wysoko, przy drzwiach”. Papuga *Damy z papugą* daje pole do tych samych kiepskich dowcipów, co niegdyś kot *Olimpii*. „Ci realiści zdolni są do wszystkiego!” – woła komentator z „La Presse”. A jednak zmiana jest widoczna. Castagnary, tak nieubłagany niegdyś dla *Śniadania na trawie*, nie boi się powiedzieć, że *Zola* Maneta jest „jednym z najlepszych portretów Salonu”. Teofil Gautier zastanawia się w rozterce, pomny swej przeszłości „czerwonej kamizelki”¹:

¹ Tu: symbol romantycznej młodzieży poetyckiej w Paryżu lat osiemset trzydziestych, skupiającej się wokół W. Hugo; por. *Olimpio* A. Maurois, „bitwa o *Hernaniego*” (Przyp. tłum.).

„Wydaje się, że każdy, kto [Maneta] nie uznaje, lęka się, by nie uchodzić z tej przyczyny za filistra, mieszcza, Józefa Prudhomme, głupca gustującego w miniaturach i kopiach na porcelanie lub gorzej jeszcze: za marudera, który wciąż jeszcze podziwia *Porwanie Sabinek* Davida. Z pewnego rodzaju przestachem dotyka człowiek własnego brzucha, głowy, by przekonać się, czy nie zrobił się opasły lub łysy, niezdolny pojąć zuchwałstwa młodzieży... Każdy mówi sobie: «Czy naprawdę jestem starym safandulą, mumią, przedpoto-powym wykopaliskiem?...» Wobec tych uderzających przykładów,

co bardziej skłonni do skrupułów zadają sobie pytanie, czy rzeczywiście w sztuce rozumie się dzieła tylko tych artystów, którzy razem z nami mieli dwadzieścia lat... Być może, iż obrazy Courbета, Maneta, Moneta i *tutti quanti* kryją w sobie piękno, które nam się wymyka, nam, dawnym rozwichrzonym romantykom.”

Niezdecydowani przechodzą na stronę Maneta. Tak na przykład Teodor Duret, który przyznaje, że był niesprawiedliwy dla artysty w swojej broszurze z ubiegłego roku. Manet natychmiast wyraża gotowość zrobienia portretu Dureta – okazja dla Dureta, by zapoznać się bliżej, jak artysta pracuje. Manet przedstawia przyjaciela na stojąco, w szarym ubraniu na szarym tle, następnie zaś, by uzyskać rozmaite tony jasne, które mają urozmaicić tę monochromię, wprowadza wiele elementów uzasadnionych jedynie tymi poszukiwaniami plastycznymi. Obok modelu maluje małą martwą naturę, którą progresywnie wzbogaca: pod taboret, na którym leży ciemnoczerwona poduszka, wsuwa zieloną książkę, potem ustawia na poduszce tackę z laki, a na niej karafkę z wodą, szklanekę, łyżeczkę, nóż i wreszcie kładzie na szklance cytrynę. „Gdy tak malował – powiada Duret – mogłem śledzić jego instynktowny i jakby organiczny sposób patrzenia i odczuwania.”

Manet kończy to płótno z początkiem lata przed wyjazdem do Boulogne, gdzie zamierza spędzić sześć tygodni, odpocząć, jak najmniej brać się do pędzla: za bardzo żył nerwami, by nie miał czuć się dostatecznie zmęczony.¹ Duret, któremu ofiarował portret, jest nim zachwycony i natychmiast zawiesza go u siebie. „To się nazywa malować!” – wykrzykuje. Duret chciałby przysłużyć się Manetowi. Przychodzi mu do głowy pewien fortel i pisze do Maneta w lipcu:

¹ W ciągu ostatnich osiemnastu miesięcy niewiele zresztą namalował: co najwyżej siedem czy osiem obrazów, wliczając w to szkice do *Stracenia Maksymiliana*.

„Podpisał pan obraz w najjaśniejszym miejscu i pana podpis to pierwsze, co rzuca się w oczy. Znając głupotę ludzką, zwłaszcza gdy chodzi o pana, jestem pewien, że każdy, jak tylko zobaczy nazwisko Manet, zanim jeszcze spojrzy na sam obraz i postać, zacznie się śmiać i napadać na pana. Wydaje mi się więc, że powinien pan zerzeć swój podpis z części jasnej i albo nie podpisywać wcale, albo podpisać niedostrzegalnie w partii ciemnej. W ten sposób dałby mi pan czas do zainteresowania przybysza obrazem i wprowadzenia go w zachwyty. Mógłbym powiedzieć, że to jest jakiś Goya, Regnault czy Fortuny. Zwłaszcza Fortuny byłby najlepszy!¹ Dopiero później odkryłbym karty i nasz mieszczuch nie mógłby się już wycofać. Niech pan pomyśli i zastanowi się nad moją propozycją. Każdy sposób jest dobry, byle złapać mieszczucha.” Manet zgadza się: przenosi podpis na drugą stronę.²

¹ Malarze ci, Regnault i Fortuny, cieszyli się wówczas wielkim uznaniem publiczności.

² Portret Dureta należy do Muzeum Sztuk Pięknych miasta Paryża (dar T. Dureta).



Boulogne. Manet próżnuje.

Wynajął mieszkanie dla siebie i rodziny w porcie, u starego marynarza. Powietrze morskie stawia Maneta na nogi; wkrótce bezczynność zaczyna mu ciążyć. Ponieważ nie potrafił jednak nie zabrać ze sobą farb i płótna, bierze w końcu na warsztat nowy olej: maluje Leona Koëllę w jadalni ich letniego mieszkania, jak stoi oparty o stół, na którym widnieje wspaniała martwa natura – kieliszek, filiżanka, ostrygi, cukierniczka... Prawdę mówiąc, wszystko w tym obrazie jest tylko pretekstem do malowania martwych natur: obok stołu

zobaczyć można nawet hełm i broń, przedmioty nieoczekiwane w scenie tego rodzaju, gdyby potraktował ją malarz realista. W czymże jednak, u diabła, Manet miałyby być malarzem realistą? Rzeczywistość malarska – oto jedyna rzeczywistość, która liczy się w jego oczach, jak to miał możliwość stwierdzić Duret w miarę pojawiania się na jego portrecie coraz to nowych dodatków – dodatków, które realicie wydałyby się zbyt liczne lub, jeszcze prędzej, nigdy nie przysłyby mu do głowy.

To *Śniadanie* tak podoba się Manetowi, że obiecuje sobie wrócić do niego w Paryżu i zrobić zeń coś na następny Salon. Dojrzewają w nim inne jeszcze plany. W czasie jednego ze spacerów zobaczył parę osób na balkonie odcinających się na tle otwartego wnętrza za nimi. Dlaczego nie miałyby wykorzystać tego tematu, po który sięgnął niegdyś Goya w swoich *Manolas*!

Po powrocie do Paryża Manet maluje *Śniadanie*, jednocześnie zaś rozmyśla o *Balkonie*. Postanowił, że figurować na nim będą cztery osoby: dwie kobiety, jedna siedząca, druga stojąca przed mężczyzną, również stojącym; na drugim planie, w cieniu, Leon Koëlla. Mężczyzną będzie jeden z malarzy, bywalców „Guerbois”, pełen życia Guillemet. Z prośbą, by zechciała pozować do postaci jednej z kobiet, zwraca się Manet do zaprzyjaźnionej z Zuzanną wirtuozki, małej Fanny Claus z „Kwartetu Świętej Cecylii”. Manet lubi miłość i uśmiech kobiety; lubi również intrygi miłosne. Otóż wie, że jego kolega Pierre Prins, ten nieśmiały olbrzym, i Fanny Claus zakochali się w sobie. Dwoje młodych spotyka się na wieczornych zebraniach przy ulicy Saint-Pétersbourg. Pozowanie do *Balkonu* mogłoby usprawiedliwić inne spotkania, tym razem w pracowni przy ulicy Guyot.

Co zaś do drugiej postaci kobiecej...

Od kilku miesięcy niejaka pani Morisot i jej dwie córki, Berta i Edma, bywają u państwa Manet. Berta Morisot i jej siostra zajmują

się malarstwem i utrzymują stosunki z wieloma artystami, między innymi z Alfredem Stevensem. Już przed siedmiu czy ośmiu laty Manet zwrócił na nie uwagę w Luwrze, gdzie kopiowały... Fantin-Latour udzielał im wówczas wskazówek (jest pod dużym urokiem Edmy, ale nie ośmielił się tego wyznać); to on przedstawił je Manetowi.

Dalekie krewne Fragonarda, panny Morisot, a zwłaszcza Berta, są tak uzdolnione, że po pierwszych lekcjach ich profesor, Guichard, pobiegł przerażony do pani Morisot i oświadczył: „Przy takiej naturze, jaką mają pani córki, moje nauki rozwiną w nich nie miły talencik, uprzyjemniający życie, ale zaprowadzą je do malarstwa! Zdaje sobie pani sprawę, co to znaczy? W pani środowisku to będzie przewrót, powiedziałbym niemal: katastrofa. Czy jest pani pewna, że nigdy nie będzie pani przeklinać sztuki, gdy już raz wtargnie do tego domu tak zasługującego na szacunek w swym spokoju?”

Ale pani Morisot nie dała się tak byle czym zbić z tropu. Kobieta ta, niegdyś cudownie piękna, za którą długi czas podążał cały orszak wielbicieli, wykazuje jak największą niezależność myśli. Obcy jej jest wszelki konformizm ówczesnej wielkiej burżuazji, do której należy. Jej mąż był ongiś prefektem Bourges (gdzie, w 1841, urodziła się Berta), Limoges, Caen i Rennes, a obecnie jest radcą Izby Obračunkowej. Szczęście córek – oto co leży na sercu pani Morisot, choć ich malarstwo interesuje ją mniej niż to, jak ułożą sobie przyszłość. Edma porzuci zresztą wkrótce malowanie, gdyż zaręczyła się niedawno z Adolfem Pontillon, z tym samym Pontillonem, który – co za niezwykły zbieg okoliczności! – uczestniczył z Manetem w podróży „Le-Havre-et-Guadeloupe” i w karnawale w Rio i który był modelem pierwszej chronologicznie z jego prac, *Pijanego pierrot*a, a obecnie jest oficerem marynarki w Cherbourgu; Edma poślubi go z początkiem nadchodzącego roku.

Co do Berty, ta nie wydaje się bynajmniej spieszyć do małżeństwa. Choć już dwudziestosiedmioletnia, odrzuciła wiele partii. Wielkie oczy, tak ciemnozielone, że wydają się niemal czarne, a których intensywne spojrzenie podkreśla jeszcze mleczna biel twarzy szczupłej, zdecydowanej, wyrazistej w rysunku, oto co uderza w niej najpierw. Berta odziedziczyła urodę po matce, lecz wzbogaciła ją czymś trudnym do określenia, a dziwnie urzekającym. Ubrana zawsze na biało-czarno, jest bardzo elegancka – „bardzo w stylu”, jak mówią w Passy ludzie z jej sfery. Berta mówi mało, krótkimi, urywanymi słowami, których głuche brzmienie skraca jeszcze sylaby. Kobieta oczekująca na swój los, nie znalazła zaspokojenia w malarstwie. Pozornie chłodna, narzucająca dystans każdemu, kto się z nią zetknie, ta olśniewająca dziewczyna jest wewnątrz jednym „kłębkim nerwów, zbiornikiem lawy; właśnie ten ogień wewnętrzny pali się w jej wzroku. Berta podziwia Maneta, szczerość i zdecydowany wyraz jego dzieł, to wszystko, co tak stanowczo wyodrębnia go od pozostałej twórczości malarskiej tych czasów. Intuicyjnie, lecz z całą ostrością wyczuwa nieświadomy geniusz Maneta. Czuje, nie, wie, że jest on wielkim malarzem tego środka epoki. Jako mężczyzną też jest nim oczarowana.

Manet nie pozostaje jej zresztą dłużny w tym zachwycie. W roku ubiegłym długo przyglądał się na Salonie jej *Widokowi Paryża z wysokości Trocadero* (Morisotowie zajmują niewielką rezydencję przy ulicy Franklina, w sercu tej dzielnicy, jeszcze wiejskiej, z jej altankami, ustronnymi pałacykami, mnóstwem pustych przestrzeni) i ten obraz o mglistej jasności i delikatnie modulowanych szarościach natchnął go, by z tego samego miejsca namalować *Widok Wystawy Powszechnej z 1867*¹. Manetowi wystarczyło porozmawiać parę razy z młodą dziewczyną, by zorientować się w jej upodobaniach. Jej

też w pierwszym rzędzie przedkłada swój projekt *Balkonu*. Berta utwierdza go w tym zamiśle, zgadza się przychodzić na ulicę Guyot z matką i pozować do postaci jednej z kobiet.

¹ Obecnie w National Galleri w Oslo.

Przez większą część jesieni pracuje Manet nad *Balkonem*, dziełem nowym w swej technice, którego wibrujące tony, zieleń żaluzji i poręczy wybucha jakby fanfarą przyszłości. Czy to nie Berta Morisot, przywykła do pracy w plenerze, do muzyki barw w słońcu (Berta pobierała lekcje u Corota), popchnęła Maneta w tym kierunku? Pozowanie przedłuża się. Guillemet wkrótce traci do niego cierpliwość; uważa, że Manet go „spartolił”, że „panna Claus wyszła okropnie”, ale oboje mają już dosyć i postanawiają zgodnie twierdzić, że obraz jest „doskonały” i że „nie trzeba już nic zmieniać”.

Manet nigdy tak dobrze nie widział Berty Morisot, jak od kiedy ją maluje, w jej długiej, białej sukni, z opadającymi na ramiona czarnymi lokami. Niezmordowanie wpatruje się w jej rysy. Kontakt z tą młodą dziewczyną o uczuciowości bujnej, a ukrytej rozplamienia go. Pani Morisot, która asystuje przy pozowaniu haftując, uważa, że „przypomina szaleńca”. Jeśli jest szalony, to jak osiemnastolatek, który odkrył upojenia miłosne. Milcząca, Berta Morisot siedzi naprzeciw i spogląda na niego swymi mrocznymi oczami, które mieniają się pajetkami światła, jeszcze większe przez to, że podkrążone.

Przesadny elegant, lekkoduch, Manet nie jest człowiekiem wielkich namiętności. W niczym. Przystałby na wszelką przeciętność w miłości, jak w życiu, jak i w sztuce; we wszystkim zadowoliliby się powierzchownym. Ach, gdyby nie miał tego oka – szczęściem i nie-szczęściem dla niego – które czyni zeń malarza, jakim jest! Geniusz, moc twórcza, złożenie samego siebie w ofierze dziełu, które chcielibyśmy uczynić nieprzemijającym, jakże te słowa i ich treść są mu

dalekie! Jakże mu są obce głębia, powaga i te najdalsze jej granice, które bywają zazwyczaj fundamentem wielkich przeznaczeń. Co pochłania go naprawdę? Zdradza Zuzannę – Zuzannę, która jest dla niego tylko „przyzwyczajeniem” – nie myśląc o tym, nie zwracając większej uwagi na swe przygody, na te kobiety mniej lub bardziej łatwe, które przemykają czasem – cienie przelotne – przez jego życie bywalca bulwarów i malarza. Traktuje miłość, jakby to były lody, których można pokosztować. Przyjemność jednej chwili. Sprawy naskórka.

Gdyby nie było między Bertą i Manetem tego muru godnych pozaszanowania zwyczajów, a bardziej jeszcze, z pewnością, gdyby Berta Morisot nie była tą dziewczyną rozedrganą i tak bliską, a przecież tak daleką – i niedostępną – kto wie, czy pod jakąś przypadkową nieobecność pani Morisot pozowanie do *Balkonu* nie skończyłoby się pewnego wieczora na kanapie w pracowni? Miłość wyraźnie obustronna, lecz zakazana; miłość nie wyjawiona, przemilczana przed samym sobą i skazana na przemilczenie. Kiedy *Balkon* zostanie ukończony, Berta nadal zachodzić będzie na ulicę Guyot, częstokroć bez matki. Ale nic się nie zmieni. Sami, jedno naprzeciw drugiego, Manet i młoda dziewczyna rozmawiać będą o tym i owym, o malarstwie przede wszystkim, nie zdradzając niczym ognia, który oboje ich rozpłomienia, który sprawia, że Manet z dniem każdym robi się bardziej, za bardzo ożywiony, i który z dniem każdym powleka głębszą melancholią twarz milczącej dziewczycy.

Kiedy Berta zjawia się w pracowni, Manet, podniecony, chwyta czasem za pędzel i – niechaj Berta się nie rusza! – utrwała na płótnie jej rysy, maluje ją w kapeluszu z białym piórem lub otuloną w futra, z dłońmi w mufce. W tym stanie wrzenia zmysłów, w jaki wprawia go Berta, malarz robi się lirykiem. Ani jedno, ani drugie nie wie o tym – jakże skwapliwie stłumiliby w sobie najlżejsze nawet

podejrzenie! – lecz to jest posiadanie, zespolenie, te płótna, w których Manet z pędzlem w ręku stara się odcyfrować zagadkę kobiecej twarzy i jej urzekającej obcości, i zamętu, jaki w nim budzi.

Podobnie jak sztuka Berty, sztuka Maneta żywi się tą milczącą miłością, tym splątaniem snów. Płótna Maneta, którym może się teraz przyglądać do woli, są dla Berty przykładem. Ale i Berta także wywiera na swój sposób pewien wpływ na twórcę *Olimpii*. Wszystko nagle wydaje się Manetowi lżejsze, gdy jest przy nim ta dziewczyna spokojna w swym zuchwalstwie, która równie śmiało, jak on, a może śmielej jeszcze toruje sobie drogę do malarstwa przyszłości, do tej orgii światła, którą przygotowuje wielu „Batignolczyków”, taki Monet i Renoir, Pissarro i Sisley. „Malarstwo jasne”, „plener” oto słowa powracające stale w rozmowach w „Guerbois”, bez przerwy roztrząsane. Manet dyskutuje, szuka wykrętów, sprzeciwia się wejściu na tę drogę, na którą chciano by go wciągnąć, a która wydaje mu się zbyt brutalnym przeciwstawieniem wobec tradycji, do których on sam nawiązuje i którym pragnie służyć. Lecz jest Berta, wysłanniczka sztuki rodzącej się dopiero i jeszcze bez imienia. I prędzej czy później będzie musiał ustąpić tym czarom.

*

W sumie biorąc, szczęśliwie się składa, że Wiktoryna Meurent nie przychodzi już do pracowni Maneta. Berta z trudem powściąga zniecierpliwienie na widok jakiegokolwiek kobiety w tej pracowni. Nawet milutka Fanny Claus wyprowadza ją z równowagi: „mała Claus” – powiada o niej cierpko. Małżeństwo siostry, Edmy, nie tylko pozbawiło Bertę towarzystwa, niemalże podpory; musiało obudzić w niej także niejasne myśli o tym, co niemożliwe. Jej i tak już nadmierna nerwowość jeszcze wzrasta.

Wzrasta wkrótce tym bardziej, że z początkiem 1869, w lutym, córka powieściopisarza Emanuela Gonzalès, Ewa, która od dwóch lat studiuje malarstwo, zwraca się do Maneta z prośbą o lekcje.

Manet spotyka czasem państwa Gonzalès na przyjęciach u Alfreda Stevensa. Pisarz niezmiernie płodny, autor popularnych powieści i felietonów cieszących się ogromnym powodzeniem, Emanuel Gonzalès, dawny prezes Stowarzyszenia Literatów, jest jednym z ludzi najbardziej bywałych w Paryżu. Ożeniony z Walonka, pochodzi z jednej z dwunastu rodzin uszlachconych przez Karola V w księstwie Monaco. Całkowicie odmiennego zdania niż córka, nie ceni bynajmniej Maneta jako malarza. Kiedy Ewa powiadomiła go o swym pragnieniu pobierania u Maneta lekcji, zaniemowił! Cóż za dziwaczny pomysł! W przeciwieństwie jednak do tego, czego można by się spodziewać po sennym rozmarzeniu i paraliżującej nieśmiałości, które odziedziczyła po matce, Ewa umie postawić na swoim; na nic nie zdadzą się protesty ojca; musi pogodzić się z faktem.

Odtąd więc Ewa pracuje regularnie pod kierunkiem Maneta w atelier przy ulicy Guyot. I mało tego, że jest tam, promieniejąca młodością (o osiem lat młodsza od Berty), trochę jakby senna i wyniosła, z tą swoją morbidez¹, której przeczą częściowo rysy twarzy – wydatny, orli nos, silnie zarysowany podbródek, szerokie, odkryte czoło, z piętrzącą się nad nim obfitością włosów, „upiętych na czubku głowy w szeroki kok”² – i z tą młodzieńczą powagą, która emanuje z całej jej postaci. Mało tego, że jest tam, że oddycha powietrzem tej pracowni, że napęlnia ją szelestem swych sukien, zapachem perfum, sposobem bycia kobiety budzącej pożądanie i pożądanej, zdobnej we wszystkie hołdy składane jej przez tłum wielbicieli. Gdyby Manet chciał podsycić zazdrość Berty, nie inaczej brałby się do rzeczy. Z pewnością zresztą w postępowaniu jego jest jakaś chęć przekomarzenia się, a nawet, kto wie, instynktowne, nie wyrozumowane

pragnienie dręczenia w sposób bardziej okrutny. Manet nie szczędzi Ewie komplementów, chwali jej szkice, posuwa się aż do tego, że stawia ją Bercie za przykład.

¹ Zniewieściałość; tu: miękkość.

² Théodore de Banville.

Wdzięczy się. Żwawo układa na serwecie parę owoców, winne gromo, nóż, płat łososia i nie żałując słów udziela Ewie wskazówek: „Niech mi to pani zrobi raz, dwa! Na tło niech pani nie zwraca uwagi. Najważniejsze to wydobyć walory. Rozumie pani? Kiedy pani patrzy na to, a przede wszystkim, kiedy chce pani oddać to tak, jak pani czuje, to znaczy, żeby to zrobiło na publiczności takie samo wrażenie jak na pani, nie będzie pani patrzeć, nie będzie pani widzieć tych prążków na tapecie, prawda? Żeby uchwycić całość, nie można liczyć każdej łuski łososia. Widzi je pani po prostu jako srebrne perełki na czymś szarym i różowym. I to jak różowym, z tą ością białą pośrodku i tymi szarymi tonami, jak odpryski perłowej macicy! W winogronie też pani nie liczy gronek, prawda? Co w nich uderza, to ten odcień jasnego bursztynu i ta matowa powłoka, która uwydatnia ich kształt łągodząc go jednocześnie...”

Manet chodzi tam i na powrót, mówi, śmieje się. Nigdy jeszcze w jego pracowni nie było tyle ruchu, tyle życia – tego widocznego na powierzchni i tego ukrytego. Od czasu do czasu pani Morisot towarzyszy córce. Ewa przychodzi zawsze niemal z młodszą siostrą, Jeanne, która także zajmuje się malarstwem, ale bez zachęty ze strony Ewy („Głupia Jeanne *pinxit*” – napisała kiedyś na jednym ze szkiców siostry).

„Co trzeba najpierw zaznaczyć na tym obrusie, to miejsca jasne, a potem te, na które światło nie pada bezpośrednio. Półtony dobre są w ilustracjach «Magazin pittoresque». Fałdy zarysują się same.”

Ożywiony, swobodny, Manet kręci się wśród tych kobiet, którym tylko otrzymane wychowanie każe ukrywać, i to z największym trudem, prawdziwe uczucia. Ewa, dumna ze stałej aprobaty Maneta, milczeniem podkreśla swój lekceważący stosunek do malarstwa Berty. Pani Morisot nie może znieść Ewy. Berta „dostaje drgawek” na sam jej widok. Swymi płomiennymi oczami śledzi każdy gest rywalki, która z irytującą pilnością stara się wprowadzić w czyn wskazówki Maneta, absolutnie nie zdając sobie sprawy z tej ukrytej gry miłosnej, z tego baletu zazdrości, którego jest, nieświadomie, tylko trzecim partnerem. „A przede wszystkim niech pani nie miesza za bardzo kolorów!...”

Rozgniewana, Berta znika z pracowni, powraca, znów odchodzi. Przez krótki czas skłania się nawet ku projektom małżeńskim ułożonym przez jedną z tych pań, co to uważają kojarzenie małżeństw za swoje powołanie; projekty te jednak nie wytrzymują próby „prezentacji” ewentualnego przyszłego małżonka – „najzupełniej groteskowego” – powie Berta.

Manet rozpoczął – oczywiście – portret Ewy. O ile jednak portrety Berty przychodzą mu z cudowną łatwością, nad tym męczy się nieprawdopodobnie. Berta delektuje się tymi bezowocnymi wysiłkami, których jest świadkiem.

Wobec tych miernych wyników odzywa się w Manecie dawny lęk. Chwila inauguracji Salonu 1869 zbliża się. Jury przyjęło dwa płótna Maneta, *Śniadanie* i *Balkon*.¹ Jak zostaną przyjęte przez publiczność? Czy uzna ona wreszcie jego sztukę, jak to przepowiadał w ubiegłym roku Zola? Kiedy wpada w podniecenie, Manet wykrzykuje, że na pewno odniesie sukces, już po chwili jednak pewien jest przegranej.

¹ Znajdują się, obecnie: pierwsze w pinakotece w Monachium, drugie zaś w muzeum w Luvrze (zapis Caillebotte'a).

Im bliżej inauguracji, tym niepokój staje się dotkliwszy. W dniu otwarcia Berta (która w tym roku nie wystawia nic) idzie prosto do sali na M i dostrzega tam zaraz Maneta „w kapeluszu na czubku głowy, wystraszonego”. „Prosił mnie – opowiada Berta Edmie – żebym poszła popatrzeć na jego obrazy, bo on sam nie śmie. Nigdy jeszcze – wykrzykuje Berta – nie widziałam twarzy równie wymownej; śmiał się z wyrazem zaniepokojenia i zapewniał jednocześnie, że jego obraz jest bardzo zły i że ma wielkie powodzenie. To naprawdę urocza natura i ogromnie mi się podoba.– dorzuca. – Jego obrazy robią jak zawsze wrażenie owocu dzikiego, a może nawet trochę niedojrzałego; dalekie są od tego, żeby mi się miały nie podobać.”

Przyjęcie jest, istotnie, umiarkowane. Teofil Gautier wyraża ogólną opinię mówiąc: „To, co wystawił pan Manet, jest względnie rozsądne i nie wywoła skandalu.” Obojętność, a wśród niej kilka głosów krytyki bardziej cierpkich, jak na przykład głos Castagnary'ego, który tym razem nie oszczędza Maneta. „Manet jest prawdziwym malarzem – powiada – ale aż do dzisiejszego dnia bardziej fantastą niż obserwatorem, więcej u niego dziwactwa niż mocy. Jego dzieło jest ubogie.”

Z przekonania, ale także i z uprzejmości, jak to jest przyjęte w takich okolicznościach, wszyscy spieszą powiedzieć Bercie, że Manet nie pochlebił jej zbyt w *Balkonie*, że ją okropnie „oszpecił”. Brzydka, na tym płótnie? „Jestem [na nim] raczej dziwna niż brzydka” – stwierdza Berta. Tylko ona przykuwa uwagę w tym dziele Maneta. Jej szczupła, długa sylwetka w białej sukni, blada twarz, burzliwe oczy „zaćmiewają” wszystkie inne postaci, które obok niej (jakaż siłą uczucia obdarzył Manet jej podobiznę!) zdają się istnieć tylko jako dekoracja. „Podobno – pisze Berta – epitet «kobieta fatalna» krążył wśród ciekawskich.”

Najeżona wrogością obojętność publiczności i krytyki zasmuca, irytuje Maneta. Ludzie oswajają się z nim, z jego „przesadą”, ale wciąż go nie pojmują. Jeżeli napaści nie są już tak gwałtowne, wynika to bardziej ze znużenia, z przyzwyczajenia, które stępi wszystko, niż z żywszego zrozumienia jego malarstwa. „Ta bezpłodność” – napisał Castagnary à propos Maneta. Artysta popada w zniechęcenie. Jego nadzieje – te nadzieje, które wciąż odżywają w nim na nowo – znów doznały zawodu. Pełen zwątpienia, Manet wciąż powtarza w myślach słowa – ach, jakże dla niego bolesne! – Castagnary'ego i pogrąża się w przygnębieniu.

Rozdrażniony, wrócił do portretu Ewy Gonzalès. Nie posuwa się jednak naprzód. Nie udaje mu się tchnąć życia w ten obraz. Młoda malarka pozostaje na nim sztywna. Zwłaszcza z twarzą najwięcej jest kłopotu. Artysta nie może uchwycić jej wyrazu, subtelnej mieszaniny niedbałego wdzięku, energii i szlachetności. Manet robi ją jakąś ociężałą, nie tyle dystygowaną, co sztywną, „psuje” oczy, które pod jego pędzlem robią się wyłupiaste. I to ma być ta urocza osoba, której „piękność jednocześnie dziecinną i wyszukaną”¹ opiewają poeci?

¹ Théodore de Banville.

W tym roku również zamierza Manet spędzić lato w Boulogne i miałby wielką ochotę przyspieszyć swój wyjazd, nie zwlekając dłużej szukać pokrzepienia w La Manche i morskim wietrze. Tutaj w Paryżu, wbrew temu, co zdaje się sądzić pani Morisot, nic mu nie idzie. Ponieważ Berta wyjechała na jakiś czas do Edmy, do Lorient, pani Morisot wstąpiła do pracowni Maneta odnieść pożyczone książki; pisze natychmiast do córki, że zastała artystę „coraz bardziej rozradowanego modelem Gonzalès”. Ewa ma doprawdy dar wyprowadzania z równowagi pań Morisot; na sam jej widok wysuwają pazury, jak kotki. „Co do Maneta, to nie ruszył się z taboretu. Pytał mnie,

co u ciebie słyhać; odpowiedziałam, że doniosę ci o jego chłodzie. Nie istniejesz dla niego w tej chwili: panna Gonzalès skupia w sobie wszelkie cnoty i wdzięki; jest to kobieta doskonała.”

Niespodziewanie Manet wyrwa się z Paryża. W Boulogne zatrzymuje się z rodziną w porcie w hotelu „Folkestone”. Ledwo jednak przyjechał, wsiada na statek obsługujący wybrzeże angielskie. Jego przyjaciel Alfons Legros od 1863 mieszka w Londynie; Manet od dawna już nie widział się z nim: doskonały pretekst do eskapady, która pozwoli mu zmienić klimat duchowy.

Jakże miał rację Legros, że opuścił Francję i jej „mieszkańców na pensji rządowej”! Jako profesor w South Kensington School of Art, Legros żyje otoczony szacunkiem, z dala od wyczerpujących zmagani paryskich. Po krótkim pobycie Manet wraca z Londynu „zachwycony”. „Mam wrażenie, że tam da się coś zrobić – pisze do Fantin-Latoura. – Teren, atmosfera, wszystko mi się tam podoba i spróbuję zaprodukować się tam w przyszłym roku.” „Dobre przyjęcie”, jakie zgotowali mu artyści z drugiej strony kanału – „nie ma u nich – powiada Manet do Zoli – tej śmiesznej zazdrości, jaka jest u nas; to niemal wszystko dżentelmeni” – zatarło w nim dotkliwe wrażenie krytyki Castagnary'ego.

Po powrocie do Boulogne z radością wraca do pędzla. Maluje płótno za płótnem, widoki Boulogne i portu, z czego jeden, przy pełni księżyca¹, maluje z okna swego pokoju. Czyżby podbijał go „plener”? Udaje się nawet na plażę i robi tam jedno czy dwa studia. Ale przeszkadzają mu ludzie. Ledwo rozstawi sztalugi, a już gromadzą się wokół szepcząc: „To Manet, wie pan, ten artysta, o którym się tyle mówi i który maluje takie dziwaczne rzeczy.”

¹ Płótno to, *Port w Boulogne przy pełni księżyca*, należy do Luwru (zapis Izaaka Camondo).

Manet wraca do Paryża w pierwszym tygodniu sierpnia. Obie panny czekają na niego – a także i ten przekłęty portret Ewy, do którego zabiera się od nowa, ale z nie większym powodzeniem niż przed wyjazdem do Boulogne. Trudności, z którymi nadal nie potrafi się uporać, wyprowadzają go z równowagi. Odbija to sobie na Bercie, której nie przestaje dokuczać. „Manet prawi mi morały – pisze Berta do Edmy 13 sierpnia – i stawia mi za przykład tę wiekuiłą pannę Gonzalès; ona jest wytrwała, potrafi każdą rzecz szczęśliwie doprowadzić do końca, a ja nic nie potrafię.”

Nic nie potrafi? A jednak przywiozła z Lorient widok portu, który tak się spodobał Manetowi, że mu go dała; lecz uczucia nie idą w parze z logiką, zwłaszcza gdy wszystko staje tym uczuciom na przeszkodzie, każe je tłumić. I tak Manet dokucza Bercie niegrzecznymi porównaniami, ona zaś nie stara się niemal ukrywać, jak dalece cieszą ją trudności z namalowaniem portretu Ewy. „Jak na razie – donosi siostrze – to rozpoczyna jej portret po raz dwudziesty piąty; pozuje mu codziennie, a wieczorem twarz na portrecie zmywa się mydłem. Dobra zachęta do pozowania!”

Manet jest wściekły, że nie może sobie poradzić z tym portretem. Tak chciałby móc wystawić go na Salonie w 1870. Osoba modelki zjednałaby mu może tych durniów – krytyków (któryż dziennikarz chciałby zadzierać z wszechpotężnym Emanuelem Gonzalès?), wepchnęłaby im z powrotem do gardła obelżywe epitety. Manetowi leży to na sercu tym bardziej, że Fantin-Latour szykuje mu na ten Salon rodzaj apoteozy: Fantin maluje duże płótno, *Pracownia w Batignolles*, na którym twórca *Olimpii* zobaczy siebie przed sztalugami w otoczeniu swych wiernych: Zoli, Moneta, Renoira, Zacharia-sza Astruc, Edmunda Maître, Fryderyka Bazille i młodego

malarza niemieckiego Otto Scholderera. Czyż szkoła z Batignolles mogła bardziej niedwuznacznie dać wyraz swemu istnieniu i swojej wierze w uznanego przez siebie przywódcę?

Bardzo wzruszony tym pochlebającym mu hołdem, Manet tym bardziej zżyma się na bezowocność swej pracy nad portretem Ewy. To już robi się w końcu śmieszne. Malarz sam zaczyna kpić z siebie. „To już czterdzieste posiedzenie, a głowa znów zmyta” – powiada do Ewy. Rzadko kiedy bywał Manet podobnie nierównego usposobienia. Chwilami „szalenie wesoły”, „wygaduje głupstwa”, za chwilę zaś, najzupełniej niespodziewanie, od śmiechu przechodzi do lęku i znów od przygnębienia do nadmiernego ożywienia. Przyjrząwszy się dokładnie jednemu z obrazów Berty, zaręcza jej, że nie musi się martwić o następny Salon, „że [jej] wystawa jest już gotowa”, a w sekundę później przepowiada jej, że zostanie odrzucona. Te przeskoiki humoru, a także lekceważenie, z jakim zdaje się traktować ją Manet, którego „cały zachwyty”, powiada Berta, nadal „skupia się na pannie Gonzalès”, wszystko to odbija się na młodej dziewczynie. „Nigdy moje malarstwo nie wydawało mi się równie kiepskie – pi-sze. – Siadam na kanapie i na widok tych wszystkich knotów robi mi się niedobrze! Wczoraj namalowałam bukiet maków i buldenezów; nigdy nie miałam na to odwagi. Sama się zastanawiam, jak ja w ogóle mogłam coś zrobić w życiu!”

Tak, istotnie, przedmiotem zachwytyłów Maneta pozostaje nadal panna Gonzalès. Lecz gdy któregoś wrześnieowego dnia Berta zjawia się przy ulicy de Saint-Pétersbourg i siada na sofie w salonie, w swej ściśniętej czarnym paskiem muślinowej sukni, która układa się wokół niej białą, szeroką koroną kwiatu, Manet w nagłym porywie chwytając pióro i papier i w ciągu jednej minuty kreśli pierwszy szkic nowego portretu Berty, portretu, który przeniesie od razu na płótno

i do którego nie potrzeba będzie ani czterdziestu, ani dwudziestu pięciu, ani nawet dziesięciu seansów pozowania. Oparta o poduszki Berta odpoczywa, zadumana, czarne anielezy opadają jej na ramiona. Jej oczy, zamysłone, gubią się w jakimś smutnym śnie. Wszystko w tym płótnie jest nieruchomością, ciszą, zawieszeniem. Zmysłowość bez uśmiechu i jakby przytłumiona wzdyma dziewiczą biel sukni. Jest to płótno mistrza i wyznanie mężczyzny.

Wkrótce potem Berta pisze, z ulgą, do siostry: „Manetowie byli u nas we środę. Byliśmy w pracowni. Ku memu wielkiemu zdziwieniu i zadowoleniu zebrałam same tylko największe pochwały; wygląda na to, że maluję stanowczo lepiej niż Ewa Gonzalès. Manet jest zbyt szczery, żebym miała się mylić; jestem pewna, że mu się bardzo spodobało. Tylko przypomina mi się, co mówi Fantin: «Jemu się zawsze podoba malarstwo tych, co mu są mili.»”

Byłoby bardziej niż rozsądnie ze strony Maneta, gdyby ten portret Berty Morisot – *Spoczynek* – wybrał jako jedno z dwóch płócien, którymi obeśle Salon. Drugim płótnem będzie *Lekcja muzyki*. Manet maluje ten obraz jesienią; przedstawia Zachariasza Astruc akompaniującego na gitarze jakiejś śpiewającej kobiecie. Lecz nie! Jeżeli nawet Manet zamierzał przez chwilę obesać *Spoczynkiem* Salon, prędko zmienił zamiar i uparcie obstaje przy wysłaniu portretu Ewy, nad którym nie przestaje się biedzić. Dlaczego? Czyżby bał się, że *Spoczynek* go zdradzi, że w sposób zbyt oczywisty odsłoni – jego własnym oczom i oczom Berty w pierwszym rzędzie – ich tłumione uczucia? Manet, malarz żerujący na skandalu, jest, o ironio, wbrew powszechnemu mniemaniu, człowiekiem bardzo czujnym i gotowym natychmiast ukryć się, gdy tylko ktoś dotknie intymnych stron jego życia czy sztuki. Kto wie nawet, czy upór, z jakim wobec najbliższych, wobec Berty, wobec siebie samego, a – jutro – także i na Salonie wysuwa na plan pierwszy Ewę Gonzalès, nie jest tylko

popisem, który ma odwrócić uwagę, wprowadzić w błąd, zmylić ewentualną niedyskrecję? Jakżeby się zdziwili ci, którym się wydaje, że znają go doskonale, gdyby mogli przeczuć, ile w pozorowanej naiwności tej istoty otwartej i prostodusznej mieści się wyrachowania i przezorności!

Styczeń 1870. Luty. Dni mijają, a portret Ewy stoi niemal w tym samym punkcie. Młoda dziewczyna maluje w tym czasie przy ulicy Guyot *Dziecko pułku* – obraz, którym Manet radzi jej zadebiutować na Salonie – zaś Manet mocuje się nadal z tym nieszczęsnym płótnem.

Ponieważ Manet wystawił dwie swoje prace w „Mirlitons”, Klubie Związku Artystów przy placu Vendôme, Duranty, coraz bardziej zgorzkniały i niezyczliwy na skutek ciągłych przykrości i niepowodzeń, często też dogryzający „Batignolczykom” (toteż Fantin-Latour wykluczył go spośród postaci swej *Pracowni*), Duranty chłodno komentuje ten fakt w „Paris-Journal” z 19 lutego:

„Pan Manet wystawił filozofa depczącego ostrygi i akwarelę, która jest reprodukcją jego Chrystusa podtrzymywanego przez aniołów. Klub – ciągnie Duranty – powinien zwiększyć wysiłki. Dla wielu, którzy tam wystawiają, jest to raczej wypełnieniem uciążliwego obowiązku niż miłą walką artystyczną dla uciechy publiczności.”

W stanie zniecierpliwienia i rozgorączkowania, w jakim znajduje się Manet, te nieprzyjemne słowa przepełniają miarę. Wieczorem tego samego dnia idzie do „Guerbois”, kieruje się wprost w stronę Duranty'ego i policzkuje go. Malarz i pisarz wymieniają świadków. W cztery dni później, dwudziestego trzeciego o jedenastej w południe pojedynkują się w lesie Saint-Germain. Niedoświadczeni w tego rodzaju ćwiczeniach, nacierają na siebie „z taką gwałtownością” – notuje protokół spotkania – że wyginają szpady. Duranty jest lekko raniony nad prawą piersią. Przerażeni świadkowie (Zola i trzech

redaktorów z „Paris-Journal”) rzucają się, by przerwać pojedynek. Manet i Duranty, którzy nie ochłonęli jeszcze z furii pierwszego starcia, spoglądają na siebie oglupiali i zaczynają się zastanawiać, „co im strzeliło do głowy, żeby chcieć posiekać się nawzajem”.

Ach, te natury nadmiernie nerwowe! Z miejsca następuje zgoda. Sprawa kończy się w sposób przyjacielski i zabawny: Manet ofiarowuje Duranty'emu buty, „szerokie i wygodne”, które kupił specjalnie na pojedynek. Usiadłszy w trawie dwaj rębacze zdejmują obuwie: niestety, Duranty ma nogę większą od Maneta: z żalem musi odmówić przyjęcia butów.

Nad wieczorem bywalcy „Guerbois” obchodzą uroczyste pojednanie tych dwóch szermierzy z bożej łaski i układają o nich triolet:

Manet, Duranty – dwaj junacy.
Wspaniała to zaiste para!
Śmierć głoszą szablonowej pracy
Manet, Duranty – dwaj junacy.
Instytut drzwi im zamknął: wara!
Degas z tej samej drwi z nich racji,
Bo obaj zawsze są jednacy.
Manet, Duranty – dwaj junacy –
Wspaniała to zaiste para!

*

Obrazy przeznaczone na Salon muszą znaleźć się w Palais de l'Industrie do 20 marca. Dwunastego Manet „wiesza na kołku” portret Ewy: ma dosyć, rezygnuje z dalszych poprawek.

Wysławszy obraz Manet robi pirueta, z ulgą. Poza *Widokiem portu w Lorient*, który ofiarowała Manetowi, Berta zamierza przedłożyć jury obraz, do którego przywiązuje wielką wagę: przedstawia on jej matkę i siostrę. Nagłona terminem, niepewna wyniku, Berta wpada

w rozpacz, nie je. W końcu, na dwa dni przed ostatecznym terminem, decyduje się wezwać Maneta „na konsultację”. Manet zjawia się, rzuca okiem na obraz. „Ależ świetnie, tylko dół sukni trzeba poprawić!” – powiada. Chwyta pędzel, tu i tam coś dorzuca. Pani Morisot rozpływa się z zachwytem. „I tu się zaczęły moje nieszczęścia – opowiada Berta – kiedy raz zaczął, nic go już nie zatrzyma; od dołu sukni przechodzi do góry, od góry do głowy, od głowy do tła. Sypie żartami, zaśmiewa się, daje mi paletę, znów odbiera, wreszcie, koło piątej po południu, najpiękniejsza karykatura, jaką można tylko sobie wyobrazić, jest gotowa. Czeka ją już żeby ją zabrać. Rada nierada oddaję na jego nalegania obraz na wózek i ogarnia mnie rozpacz. Jedyna nadzieja, że będę odrzucona. Moja matka uważa rzecz całą za zabawną; dla mnie jest ona straszna.”

Tak straszna, że Berta, chora ze zdenerwowania, mówi, że rzuci się do Sekwany, gdyby obraz został przyjęty. Pani Morisot nakłania ją więc, by wycofała obraz, ale Berta, która, jak mówi, ma „za zasadę, że nigdy nie należy odrabiać popełnionych głupstw”, zmieniła zdanie i nie skorzysta z tej możliwości. Niechże jej obraz będzie wystawiony.

I będzie, gdyż jej prace zostaną przyjęte, podobnie jak Ewy i Maneta.

Jeżeli Manet sądził, że wystawiając portret Ewy Gonzalès, który zresztą postarano się umieścić w jak najgorszym miejscu, wytrąci broń z ręki potwarcom, to pomylił się bardzo. *Dziecko pulku* Ewy – obraz, jak mówi wydymając wargi Berta, „znośny... nic więcej” – zbiera pochwały, krytycy udają jednak, że nie wiedzą, kogo przedstawia płótno Maneta (*Panna E. G.*, podaje krótko katalog). Recenzenci nie znajdują dość słów potępienia dla tej „ohydnej i płaskiej karykatury olejnej”. O ile w *Pannie E. G.*, nikt nie poznaje jakoś Ewy Gonzalès, o tyle w *Pracowni Fantin-Latoura* wszyscy bez trudu poznają

twórcę *Olimpii*. Obraz zwraca na siebie ogólną uwagę. Otrzyma zresztą medal i przyniesie swemu twórcy „*hors concours*”. Temat ten wzniesła jednak werwę humorystów. Jeden z nich powie, iż jest to „Jezus malujący pośród uczniów lub Boska Szkoła Maneta”: „Onego czasu mówił Jezus-Manet uczniom swoim: «Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam, ten, który ma ten kawałek do namalowania, jest wielkim malarzem. Idźcie i malujcie, a pomieszcacie wszystkim w głowie.»»,

Manet ma chociaż tę satysfakcję, że może przeczytać artykuł Duranty'ego, pełen zachwyty. Dawne nieporozumienia minęły bez śladu. Również Teodor Duret zmienia całkowicie zdanie, jakiego był w swej broszurze *Malarze francuscy w 1867*, i głosi zdecydowanie pochwałę swego portrecisty. Co więcej, daje dowód, że nie robi tego przez uprzejmość: za sumę tysiąca dwustu franków¹ kupuje od Maneta jeden z jego obrazów, *Matadora kłaniającego się* z 1866. Mniej szczęścia ma Manet z panem Gonzalès: nie jest dla nikogo tajemnicą, że felietonista liczy się raczej z groszem, kiedy więc Manet ofiarowuje mu portret córki, raczy go – bez zbytniego zapału – przyjąć, nie raczy jednak ponieść nawet kosztów oprawy.²

¹ Około 300 000 franków obecnie (3 000 nowych franków).

² Portret Ewy Gonzalès znajduje się, dzisiaj w National Gallery w Londynie; drugi obraz z Salonu 1870, *Lekcja muzyki*, w Art Institute w Chicago.

W Palais de l'Industrie Manet spotkał któregoś dnia Bertę Morisot w towarzystwie apetycznej dziewczyny, Walentyny Carré. Natychmiast pragnie ją malować. Męczy Bertę, żeby umówiła go z Walentyną. Bercie nie spieszy się bynajmniej wprowadzać nową kobietę do pracowni Maneta. Ale, jak sama mówi, „kiedy on wbije sobie coś do głowy...” W końcu daje za wygraną.

Staje więc na tym, że w ogrodzie państwa Morisot Manet malować będzie grupę złożoną z Walentyny Carré i brata Berty,

Tyburcjusza. *Ogród* – taki będzie tytuł tego płótna, niezwykle ważnego w dziejach twórczości Maneta, gdyż jest ono pierwszym, dla którego Manet z rozmysłem opuścił pracownię, by zazać pozować modelom w plenerze. W ten sposób Manet – ach, bardzo nieśmiało, z ciekawości eksperymentatora raczej niż z rzeczywistego przekonania! – podpisuje się pod tezami najbardziej rewolucyjnych spośród „Batignolczyków”, tezami Moneta i Pissairra, dla których „plener”, ciepły koloryt, jaki daje światło dzienne, są – podobnie jak dla Berty Morisot, której obecność na pewno nie jest bez znaczenia w tym eksperymencie Maneta – kluczem do malarstwa przyszłości.

W tym czasie dla wielu obserwatorów staje się jasne, że pewna epoka polityczna we Francji ma się ku końcowi. Rządy Napoleona III chwieją się. Opozycja wobec Cesarstwa stale wzrasta na sile. W styczniu, na pogrzebie dziennikarza Wiktora Noir, dwieście tysięcy osób wołało: „Niech żyje Republika!” Nieco wcześniej, występując w obronie pewnego periodyku, Gambetta, dawny sekretarz Juliusza de Jouy, nie lękał się napiętnować publicznie „zbrodni 2 grudnia”. Wybory w 1869 powiększyły liczbę przeciwników Bonapartego w łonie ciała ustawodawczego (Antonin Proust był w Nior pokonanym kandydatem opozycji). Nieograniczone w swej władzy, później liberalne, Cesarstwo przeradza się w styczniu w ustrój parlamentarny; rząd formuje ten sam Emil Ollivier, który przed siedemnastu laty był towarzyszem Maneta w Wenecji. Wszystko wszędzie jest w stanie wrzenia. Jeśli jednak zamyka się pewien okres w polityce Francji, zamyka się także pewien okres twórczości Maneta. Ów *Ogród z 1870* jest „zawiasem”.

Niestety, praca nad nim trafia na przeszkody. Matka Walentyny Carré przyszedłszy kiedyś, by popatrzeć, jak odbywa się pozowanie, wpada w oburzenie, iż Manet ośmielił się ułożyć za jej córką

jakiegoś młodego człowieka. Walentyna Carré *exit*. Zastępuje ją siostra Berty, Edma, która przyjechała akurat do rodziny do Paryża. Lecz Manet, który pragnął malować ponętą weneckankę, nie bardzo potrafi przystosować się do tej zamiany: jego postać kobieca nie przypomina ani Walentyny, ani Edmy. Nie przeszkadza to jednak, że płótno jest rozkosznie świeże w swej jasności.

Płótno to w dowód wdzięczności za gościnę ofiarowuje Manet pewnemu młodemu artyście włoskiemu, Józefowi de Nittis, u którego z początkiem lipca spędził kilka dni w Saint-Germain-en-Laye. Kiedy na najgorętszą część lata malarz wybiera się jak zwykle do Boulogne, wypadki zewnętrzne przybierają nagle niedobry obrót. 19 lipca Napoleon III wypowiedzi wojnę Prusom.

Ogród będzie rzeczywiście finałowym akordem długiego etapu: porwany wirym wydarzeń Manet przez wiele miesięcy nie będzie teraz mógł wiele myśleć o malarstwie.¹

¹ Na r. 1869 przypada około dwunastu prac, na r. 1870 około dziesięciu.



EWA GONZALES

IV. ROK STRASZLIWY

Siedem kręgów piekielnych: zawiść, zima, wojna,

Mór, nuda, głód, żałoba... Paryż niby wstęgi

Opasał wkoło siebie te piekielne kręgi...

V. H u g o

W Manecie, mieszczańskim republikanie, dźwięczy struna patriotyczna.

Alarmujące depesze znad granicy zasępiają go. Przestał żartować, śmiać się, niewiele mówi. Milczenie przerywa tylko wtedy, gdy ktoś występuje przeciw armii. Nie znosi tych cierpkich, gwałtownych komentarzy pod adresem generałów, a nawet zwykłych żołnierzy, jakie wywołują pierwsze porażki, pod Wissemburgiem 4 sierpnia, pod Froeschwiller i pod Forbach szóstego; unosi się, gdy tylko ktoś krytykuje przy nim wojskowych.

Sytuacja pogarsza się z dnia na dzień. 2 września klęska pod Sedanem pieczętuje upadek Cesarstwa. Napoleon III poddał się nieprzyjacielowi wraz z osiemdziesięcioletnią armią. Czwartego Paryż proklamuje Republikę. Powstaje rząd tymczasowy. Wojska pruskie idą na Paryż, do którego tymczasem powracają cofające się oddziały francuskie; dworce pełne są przerażonych ludzi pragnących uciec ze stolicy. Manet nie należy do nich: zamierza zaciągnąć się do wojska, uczestniczyć w obronie Paryża. Chce również umieścić rodzinę w jakimś pewnym miejscu. 8 września jego matka, żona i syn wyjeżdżają do Oloron-Sainte-Marie w Basses Pyrenees, gdzie jeden z przyjaciół, pan de Lailhacar, udzieli im chwilowo gościny.

Manet zaciąga się do szeregów. Spodziewa się najgorszego. „Będziemy świadkami rzeczy strasznych – pisze do Ewy Gonzalès,

która schroniła się do Dieppe. – To będzie śmierć, pożar, rabunek, rzeź, jeżeli Europa nie wkroczy w porę.” W dwa dni później Manet jest z bratem u Morisotów. Ponieważ Berta odmawia wyjazdu z Paryża, z egzaltowanym pesymizmem opisuje jej okropności, które ich tu czekają, i nakłamią ją, by wyjechała, dopóki to jeszcze możliwe. „Dużo pani z tego przyjdzie, jeżeli dostanie pani postrzał w nogę albo zostanie pani oszpecona.”

Ta trwoga pomieszana z bohaterskim postanowieniem obrony jest udziałem wielu paryżan. Gorączkowo przygotowują się do oblężenia przeklinając Prusaków, a w równej mierze i Francuzów, którzy okazali się na tyle tchórzliwi, że nie wytrwali na posterunku. Na każdej ulicy odbywają się ćwiczenia. Mobile¹ obozują na bulwarach. Manet przypomina sobie nagle swoje płótna, myśli o niebezpieczeństwach, jakie im grożą. Szesnastego składa w piwnicy Teodora Duret przy ulicy Neuve-des-Capucines² dwanaście swoich obrazów, do których przywiązuje największą wagę. Nazajutrz wojska pruskie okrążają Paryż. W czterdzieści osiem godzin później dwieście tysięcy Prusaków rozpoczyna oblężenie stolicy.

¹ Gwardia ruchoma albo gwardia mobilów, utworzona w 1848 (Przyp. tłum.).

² Obecnie ulica des Capucines.

Manet pełniący służbę przy fortyfikacjach sypia na słomie. „Cóż, *à la guerre comme à la guerre!*”³ Mosty Paryża idą w powietrze. Grzmią armaty. Istnieje jeszcze nadzieja zawieszenia broni; rokowania są w toku, Prusy żądają jednak oddania Alzacji i części Lotaryngii. Wobec tych „butnych pretensji”, pisze Manet do żony ⁴, „Paryż zdecydowany jest bronić się do ostatka”. Nic nie jest stracone! Podobno na prowincji odbywa się zaciąg do wojska. Jeżeli Francja pójdzie za przykładem Paryża, ani jeden Prusak nie przekroczy z powrotem żywy granicy.

³ Na wojnie jak to na wojnie (Przyp. tłum.).

⁴ Manet pisywał regularnie do Zuzanny przez cały czas oblężenia. Cytaty podane tutaj pochodzą w przeważającej części z tej korespondencji, poczynając od 30 września wysyłanej pocztą balonową, która docierała do celu ze znacznym opóźnieniem. Zamierzeniem autora jest tutaj, rzecz jasna, nie opis oblężenia Paryża, lecz przedstawienie tego, co przeżył w tym czasie Manet.

Malarz dość dobrze znosi ograniczenia żywnościowe – jatki otwarte są tylko trzy dni w tygodniu i w te dni stoją przed nimi kolejki od czwartej rano – niepokoi się jednak absolutnym brakiem wiadomości od swoich, Paryż ma twarz ponurą. O wpół do dziesiątej wieczorem ulice pustoszeją. Niemal co dzień toczą się walki na przedmieściach. W ciągu dnia, kiedy nie jest na służbie, Manet udaje się na jakieś wzgórze, by „obserwować przebieg działań”. Dym z płonących fabryk przesłania niebo. Wracają na noszach zabici i ranni. De Gas, który również zaciągnął się do wojska, stracił jednego z przyjaciół; zrobiło to na nim szalone wrażenie. Któregoś wieczora w połowie października Manet i de Gas sprzecają się u Morisotów, jaki jest najlepszy sposób obrony stolicy. Krótka dysputa! Kiedy tylko rozmowa schodzi na „łobuzów”, którzy dali nogę, obaj artyści są zgodni; nie mogą darować Zoli i Fantin-Latourowi, że nie ma ich w Paryżu.

„Długo szukałem twojej fotografii, moja kochana Zuzanno. Wreszcie znalazłem album na stole w salonie i teraz mogę popatrzeć od czasu do czasu na twoją dobrą twarz. Tej nocy obudziłem się, bo mi się wydawało, że słyszę, jak mnie wołasz. Chciałbym, żeby nadeszła już chwila, kiedy cię zobaczę; czas płynie dla mnie bardzo wolno.” Znużenie, przygnębienie ogarniają tego żołnierza blisko trzydziestodziewięcioletniego.

Złe wiadomości, jedne fałszywe, inne okrutnie prawdziwe, jak na przykład ta z ostatnich dni, o oddaniu przez marszałka Bazaine

twierdzy w Metz wraz ze sto siedemdziesięcioma trzema tysiącami wojska, mącą zresztą spokój ducha. Wypadki na wroga podejmowane przez paryżan kończą się porażkami. Pada. Jest zimno. Szerzy się epidemia ospy. Zaczyna brakować gazu; zamyka się jego dopływ do budynków użyteczności publicznej. Jada się konie i osły, „dania książęce”. W jatkach sprzedaje się również mięso psów, kotów i szczurów. Ziemniaki, które kosztują już po osiem franków za korzec, stale drożeją. Mleko jest tylko dla dzieci i dla chorych. „Niedługo nie będzie już co jeść. Wszystko to jest bardzo smutne, ponieważ koniec i tak będzie taki, jaki nam jest pisany” – pisze Manet w listopadzie.

W drugiej połowie miesiąca gołębie przynoszą do Paryża dziesięć tysięcy telegramów z prowincji. Ale od Zuzanny wciąż nic. „To do prawdy męka. Te kanalie Niemcy to łajdaki!” Manet – przeniesiony do artylerii – zapuszcza się czasem aż do „Guerbois”; sale słabo oświetlone, puste, są ponure. Wszyscy lub prawie wszyscy „Bati-gnolczycy” są poza Paryżem. Renoir został zmobilizowany na południowym zachodzie, Fryderyk Bazille zaciągnął się do pułku żu-awów. Monet, Pissarro, Sisley są w Londynie. Cézanne pracuje w Prowansji, w l'Estaque, w spokoju morza, nie troszcząc się o wojnę.

„Mamy już tego bardziej niż dosyć” – powiada Manet. Swój pokój wypełnił portretami Zuzanny. Mianowany porucznikiem (Berta twierdzi, że głównym jego zajęciem jest zmienianie mundurów), wchodzi w grudniu do sztabu generalnego gwardii narodowej, który schronił się w” Pałacu Elizejskim. Manet podlega bezpośrednio innemu malarzowi, jednej ze sław sztuki oficjalnej, pułkownikowi Meissonier. Czy braterstwo broni każe im zapomnieć o wczorajszej rywalizacji? Niski, obficie obwieszony krzyżami i medalami Meissonier, który przybiera pozę zdobywcy, udaje, iż nie wie o istnieniu malarza nazwiskiem Edward Manet. Traktuje porucznika z chłodną

uprzejmością. Co do Maneta, ten ze swej strony rzuca tylko pogardliwie okiem na szkice, które Meissonier robi w czasie posiedzeń, a potem łaskawie zostawia w zasięgu „konfratra”.

Brzydka pogoda, ciężka zima powiększając jeszcze udręki blokady. Śnieg. Mróz. Brak opału. „Kiedy to wszystko się skończy?” – zadaje sobie pytanie Manet. Jest chory, przeziębiony, „chudy jak szczapa”. I wciąż żadnych wiadomości od Zuzanny! Od 5 stycznia Prusacy bez przerwy bombardują miasto. Pociski padają na ulicę Soufflot, na plac Saint-Michel, na ulicę Hautefeuille, faubourg Saint-Germain. Mieszkańcy lewego brzegu emigrują na drugą stronę Sekwany. Dzieci zarabiają po parę groszy sprzedając odłamki pocisków-pamiętek, z których kiedyś będą przyciski do papierów. „Nie ma gazu, czarny chleb i armaty przez cały dzień i noc.” Choroby powodują jednak więcej zgonów niż pruskie pociski. W połowie stycznia, wśród gęstej mgły, podjęty zostaje duży wypad: bez rezultatu. „Nie sposób już opierać się dłużej” – mówi Manet u kresu wytrzymałości nerwowej.

Wygłodzeni ludzie krążą po mieście w poszukiwaniu jakiegokolwiek pożywienia. Pociski padają gęsto. Elementy rewolucyjne domagają się ustąpienia rządu. Jest siedem stopni poniżej zera. Styczeń dobiega końca.

Dwudziestego siódmego Paryż budzi się w głuchej ciszy. Armaty zamilkły w ciągu nocy. Rząd podpisał potajemnie zawieszenie broni. Paryż kapituluje. Manet oddycha z ulgą. Jest pełen goryczy; osładza ją radość, że niedługo zobaczy swoich.

Tylko tego w tej chwili pragnie. Musi poczekać jednak jeszcze dwa tygodnie, zanim, 12 lutego, wyjedzie do Oloron. Przed samym wyjazdem dowiaduje się z głębokim smutkiem o śmierci Fryderyka Bazille, który poległ 28 listopada pod Beaune-la-Rolande.

W Oloron Manet, jak więzień dopiero co oswobodzony, odnajduje rodzinę. Wszyscy mają się dobrze; Zuzanna utyla, może nawet trochę za bardzo. Jest ciepło. Manet czuje, że wraca do życia. Szybko sięga po pędzle i maluje w plenerze kilka krajobrazów. Zbyt już jednak długo nadużywali gościnności pana de Lailhacar. Nie mogą siedzieć u niego wiecznie. Któż byłby przypuścił, że obłączenie przeciągnie się tak w nieskończoność? Manet nie zamierza wracać od razu do Paryża. Po pierwszych chwilach radości musi przyznać, że serio potrzeba mu wypoczynku. Dlaczego by nie wynająć nad Atlantykiem, na przykład w Arcachon, jakiegoś domku, gdzie mogliby spędzić dobry miesiąc? Nigdy jeszcze morze nie zawiodło Maneta, gdy był zmęczony.

Dwudziestego pierwszego jedzie na parę dni do Bordeaux, by podpisać akt wynajmu w Arcachon. Miasto jest w stanie wrzenia. Zgromadzenie Narodowe, do którego deputowanych wybrano ósme-go, trzynastego rozpoczęło obrady. Mianowany przez przewodniczącego władzy wykonawczej, Adolf Thiers prowadzi z Prusami wstępne rokowania pokojowe. Manet łowi uchem nowiny, jednocześnie zaś nie może oprzeć się palącej chęci malowania. Będzie tu tylko tydzień, ale co z tego, rozkłada przybory i z okna na pierwszym piętrze kawiarni maluje widok portu, dzieło pulsujące życiem, płynne jak wiersz. Maszty, reje, liny: z jakąż przyjemnością dawny uczeń z „Le-Havre-et-Guadeloupe” ewokuje swymi miękkimi pędzlami z włosia kuny tę „architekturę pajęczą”¹.

¹ Tabarant.

1 marca Manet przenosi się do Arcachon, na ulicę Sainte-Marie pod 41, do willi zwanej szaletem Servanti. Zamierza w pełni wykorzystać ten miesiąc swobody, na który sobie pozwolił. W tej nadmorskiej miejscowości, wśród diun porośniętych sosnami, odzyska siły i

pogodę du-cha. Oddala od siebie troski materialne, mimo że są poważne. Wesoly jak dziecko przemierza okolicę, malując bez przerwy. Pracuje wyłącznie w plenerze. Obserwuje zmienne niebo nad oceanem, przenosi na płótno „impresje”, jakich dostarcza mu zatoka w Arcachon, port, żaglówki i łodzie, fale wpływające z cichym szmerem na piaszczysty brzeg.

Wkrótce jednak urok tej błogiej beztroski zostanie przerwany. Dramatyczne depeze nadchodzące z Paryża są, niestety, aż nadto prawdziwe: 18 marca doszło do poważnych zajść na Montmartrze; rozstrzelano dwóch generałów. Od tej chwili pomruk rewolucji wznaga się. Thiers postanowił opuścić stolicę, wycofać w kierunku Wersalu siły „ładu”. Powstańczy Paryż ogłosił się „Komuną”, załóżkiem przyszłego państwa federacyjnego. 2 kwietnia Wersalczycy atakują. „Komunardzi” odpowiadają trzeciego wypadem w kierunku Wersalu...

Pędzle wypadły z ręki Manetowi. Dręczy go niepokój. Krótkie było odprężenie, którym się cieszył. 1 kwietnia, kiedy wygasa termin wynajmu, wyjeżdża z Arcachon. Żywiąc mimo wszystko nadzieję, że uda się szybko położyć kres tej bratobójczej walce, powoli, małymi etapami rusza wzdłuż Atlantyku w stronę Paryża, zatrzymuje się dwa dni w Royen, dwa dni w Rochefort, dzień w La Rochelle, dwa dni w Nantes, dwa dni w Saint-Nazaire.

Wojna domowa nie tylko jednak nie ustaje, lecz przybiera na sile. Wersalczycy rozpoczynają drugie oblężenie Paryża. Nigdy więc nie będzie końca pociskom, krwi, nienawiści!

Manet ze śmiercią w duszy podpisuje nową umowę najmu i zostaje na miesiąc w Pouliguen, niedaleko Saint-Nazaire. Jest w stanie całkowitego rozprzężenia. Przez cały ten miesiąc w Pouliguen ocean nie natchnie go do najmniejszego nawet obrazka. Zbyt ciężko czuje

się doświadczony, by chciało mu się malować. Dla „zabicia czasu” udaje się na połowy. Długie i smutne dni!

W maju, gdy upływa termin wynajmu, Manet znów przybliży się do stolicy. Jedzie do Tours. Drepcze tam w miejscu z lęku, niecierpliwości i podniecenia, coraz bardziej zatrwożony wydarzeniami. 21 maja oddziały wersalskie dostają się do Paryża przez bramę Saint-Cloud. Walki na ulicach toczą się od barykady do barykady. Suchy trzask wystrzałów karabinowych i grzmoty armatnie, Sekwana jak rzeka ognia. Tuilerie, pałac Legii Honorowej, Izba Obrachunkowa¹, Rada Państwa, Pałac Sprawiedliwości, ratusz płoną jak pochodnie. Wszędzie biją się zajadle. Lecz przewaga jest coraz wyraźniej po stronie Wersalczyków. Komuna dogorywa.

¹ Tam gdzie obecnie dworzec d'Orsay.

W Tours formuje się kilka pociągów do Paryża. Manetowi, który nie może już usiedzieć dłużej na miejscu, udaje się dostać wraz z rodziną do jednego z nich. Zjawia się w Paryżu, w którym srożą się Wersalczyki, który wiatr zapelnia czasem wonią palonych trupów. Zawsze zląknięty patrzenia, Manet chodzi ogarnięty zgrozą po mieście, chwilami przystaje, szkicuje ołówkiem jakąś scenę uliczną, rozstrzelanie skonfederowanych przez żołnierzy armii regularnej, jakieś ciało na rogu ulicy de l'Arcade i bulwaru Malesherbes, u stóp rozbitej barykady.

Wizje koszmarne.

Manet wychodzi z tych okrutnych dni złamany. Z trudem usiłuje powrócić do dawnego trybu życia. Jego pracownia przy ulicy Guyot doznała poważnych uszkodzeń. Szczęśliwym trafem płótna nie ucierpiały. Wynajmuje obok swego domu, na parterze przy ulicy Saint-Pétersbourg pod 51, gdzie Leon Koëlla już mieszka, inną pracownię i tam przenosi obrazy z ulicy Guyot, jak i te, które powierzył Duretowi. Jednak po wstrząsie, jaki przeżył, nie ma serca wziąć się z powrotem do malowania.

Przeżycia ostatnich dziesięciu miesięcy zachwiały jego siłą żywotną. Jest rozdrażniony, agresywny. Kłóci się z bratem. Sprzecza się na tematy polityczne to z tym, to z owym. Oburza się na Thiersa, „tego starca w stanie demencji”. Pani Morisot pisze po spotkaniu z Manetem do Berty (młoda dziewczyna jest w Cherbourgu, u Edmy), że ten jest „jeszcze mniej przy zdrowych zmysłach niż kiedykolwiek”. Ocena przesadna, lecz nie dziwi zbyt w tym „Paryżu okresu przejściowego, którego ożywienie ma w sobie coś epileptycznego”¹.

¹ Tabarant.

Manet głosi co chwila swój podziw dla Gambetty, jedyne, jego zdaniem, polityka zdolnego uratować kraj. Chciałby zrobić portret Gambetty. W lipcu towarzyszy mu co dzień wraz z Proustem w drodze do Wersalu, gdzie mieści się teraz siedziba Zgromadzenia. Utrwała w pociągu ołówkiem rozmaite pozy swego modelu, podąża za nim do sali obrad. Ale to nie zastąpi oczywiście kilku godzin prawdziwego pozowania. Manet nalega na deputowanego, by zechciał mu pozować. Gambetta nie jest jednak nadmiernym wielbicielem malarstwa Maneta i pod byle pretekstem odkłada termin spotkania w nieskończoność. Manet jest w pasji. „Jeszcze jeden zwolennik Bonnata!” – wykrzykuje unosząc się. Filip Burty, krytyk z „La République française”, ma podobno, tak zapewniają Maneta, nakłaniać Gambette do pozowania. „Burty! Ach, nie mówcie mi o nim! – replikuje Manet z gniewem. – Wszyscy ci republikanie są siebie warci! Spróbujcie mówić z nimi o sztuce, a macie przed sobą najgorszych reakcjonistów!”

Wszystko w tych dniach wyprowadza Maneta z równowagi. Między nim a jego bratem, Eugeniuszem, dochodzi niemal do rękoczynów. Manet użala się na brak pieniędzy. Przyszłość wydaje mu się mroczna, pełna gróźb. „Mam wrażenie, że dane nam będzie

doczekać wkrótce jakiegoś *pronunciamento*¹ generałów” – pisze do Teodora Duret, który odpłynął do Ameryki z zamiarem odbycia podróży dookoła świata. Courbet stanął niedawno przed sądem za udział w Komunie. „Zachował się przed sądem wojennym jak tchórz – wyrokuje krótko Manet – i niewart jest teraz najmniejszego zainteresowania.”

¹ Bunt.

Opinia równie nieumiarkowana jak opinia pani Morisot o nim samym. Lecz czyż nie wszystko jest teraz nieumiarkowane w Manecie tego lata 1871, równie jak jego drażliwość, nagle napady melancholii, które pogrążają go w prostracji bliskiej łoża? Nieumiarkowane i niepokojące? Pod koniec sierpnia Manet załamuje się. Jego nerwy, zbyt słabe, nie wytrzymały.

Jeden z zaprzyjaźnionych z nim lekarzy, doktor Siredey, zaleca mu, by jak najprędzej wyjechał z Paryża i gdzie indziej szukał spokoju. Manet stosuje się do zalecenia, wyjeżdża w sierpniu z rodziną do Boulogne. Jeszcze raz prosić będzie morze o ukojenie.

I jeszcze raz morze dokona swego zbawienego dzieła. W zerknięciu z nim Manet odzyskuje równowagę.

Wkrótce bierze na nowo pędzle i w ogrodach kasyna, w idealnie cichym i słonecznym plenerze dnia letniego maluje *Partię krokiet*².

² Dzięki pracom z Oloron, Bordeaux, Arcachon ten burzliwy rok 1871 był mimo wszystko dosyć płodny. Przypada nań ponad piętnaście dzieł.

Część czwarta

POPOŁUDNIE FAUNA

(1871-1883)



BERTA MORISOT

I PIĘĆDZIESIĄT TRZY TYSIĄCE FRANKÓW

Czasy się, zmieniły i wszystko zmienia się
wraz z nimi.

F o u c h é do Moligo, 1819.

W czasie oblężenia dolegliwość nogi unieruchomiła Maneta na przeszło tydzień. Dolegliwość niegroźna, spowodowana zbyt długim przebywaniem w błotach fortyfikacji, ale mimo to noga nie przestaje boleć. Ból odzywa się jeszcze niekiedy, mimo że Manet nosi miękkie obuwie angielskie; nachodzi go czasem wspomnienie węża, który ukąsił go niegdyś w brazylijskim lesie; dręczy nieokreślona, głucha trwoga, którą stara się odpędzić, marę bezsensowną...

Boulogne uspokoiło malarza; mimo to horyzont jego nie barwi się różowo. Cóż ma myśleć, kiedy porównuje swoją sytuację z sytuacją innych artystów w jego wieku? Weźmy choćby takiego Alfreda Stevensa, nie mówiąc o innych: Stevens nie kryje się, że w roku 1871, tak niefortunnym dla sztuki, zarobił pędzlem bagatelną sumę stu tysięcy franków! Toteż kupił sobie przy ulicy des Martyrs pod 65 luksusową rezydencję, wychodzącą na olbrzymi park z sadzawką pośród zieleni. Manet zaś musi stale pożyczać pieniędzy od matki. Kogo mogłyby cieszyć podobne wyniki?

Manet zwierzył się ze swych kłopotów Stevensowi. Poprosił, by zechciał wziąć do siebie jedno czy dwa jego płótna. A nuż ktoś się na nie skusi? Dlaczego nie spróbować szczęścia, gdy tylu bogatych kolekcjonerów, tylu marszandów odwiedza piękną, z przepychem urządzonej w stylu chińskim pracownię przy ulicy des Martyrs?

Stevens zgodził się. Jeżeli przypadkiem płótna Maneta zainteresują jakiegoś amatora, namówi go, by je zakupił, rad, że może trochę pomóc przyjacielowi.

Efekt przechodzi wszelkie oczekiwania. Gdy Manet z ciężkim sercem rozmyśla o zbliżającej się czterdziestce – od powrotu z Boulogne maluje tylko dorywczo, bez zapału – fortuna zjawia się z początkiem 1872 nagle, nieoczekiwanie, jak to często ma we zwyczajach. 11 stycznia wielki handlarz obrazów Paul Durand-Ruel będąc z wizytą u Stevensa zatrzymuje się przed płótnami Maneta: *Portem w Boulogne przy pełni księżyca i Łososiem*.

Durand-Ruel, który wywodzi się z rodziny od wielu pokoleń zajmującej się handlem dziełami sztuki, poświęcił się najpierw mistrzom z Barbizon: Corotowi, Delacroix. W czasie wojny schronił się do Londynu, tam spotkał Moneta i Pissarra i kupił od nich kilka płócien. Te Manety podobają mu się – prawdziwa miłość od pierwszego wejrzenia. Natychmiast reguluje należność – tysiąc sześćset franków – i zabiera je ze sobą. W swej galerii przy ulicy Le Peletier przygląda się później długo obu płótnom i odkrywa w nich coraz więcej zalet: przyznaje, że jest nimi „oczarowany”. Pełen entuzjazmu biegnie zaraz nazajutrz do Maneta, ogląda uważnie obrazy w jego pracowni i nabywa dwadzieścia trzy z nich za ogólną sumę trzydziestu pięciu tysięcy franków. Prosi poza tym Maneta, by zebrał swe prace rozproszone tu i tam; w parę dni później wraca i robi dalszy zakup na sumę szesnastu tysięcy franków. Oto kaprysy fortuny! W tym samym czasie zjawiają się inni amatorzy: bankier Henryk Hecht i jego brat Albert zawiadamiają Maneta, że chcieliby nabyć jego *Bańki mydlane*; Manet sprzedaje je za pięćset franków.

Manet nie może otrząsnąć się z wrażenia. Nazajutrz po tych owocnych transakcjach staje triumfalnie w drzwiach „Guerbois”.

„Czy możecie mi powiedzieć, który to malarz nie dostaje za swoje obrazy pięćdziesięciu tysięcy rocznie?” – pyta obecnych tam „Bati-gnolczyków”, ci zaś odpowiadają jednogłośnie: „Pan!” Otóż szanowni panowie są w błędzie: I Manet, rozpromieniony, wymienia ogólną sumę, jaką uzyskał w tym tygodniu za swoje obrazy: pięćdziesiąt trzy tysiące franków.¹

¹ Około 13 250 000 franków obecnie (132 500 nowych franków).

Rozpiera go radość. Jego kłopoty finansowe rozproszone. Lekki ból nogi zapomniany. Melancholia zniknęła bez śladu. Go do zaleceń doktora Siredey, stały się bezprzedmiotowe. Nigdy jeszcze Manet nie czuł się równie rześki.

Jedna tylko chmura na tym błękitnym niebie: po zakupie Durand-Ruela, o którym mówi cały Paryż artystyczny (nie bez tego, by rozlegały się głosy, że takie posunięcie świadczy najlepiej, że marszand dojrzał do domu wariatów) i który skupia na Manecie ogólną uwagę, wypada, by malarz wystąpił z czymś godnym w maju, na pierwszym Salonie powojennym; otóż, czym go obesłać? Od tyłu już miesiący Manet nie pracuje lub pracuje w zwolnionym tempie, że wybór ma bardziej niż skromny. Jakże wyrzuca sobie teraz swą bezczynność! Ostatecznie decyduje się na *Walkę między „Kearsarge” i „Alabama”*, obraz malowany przed ośmiu laty. Publiczność zna ten olej, ponieważ wystawiał go już u Cadarta w 1864, a później, w 1867, przy ulicy de l'Aima. Nie jest to korzystne, zapewne, ale płótno zostało niegdyś wcale nieźle przyjęte: dla człowieka ostrożnego, jakim jest Manet, racja nie do pogardzenia. Prosi Durand-Ruela, który jest teraz właścicielem obrazu, by wypożyczył go na Salon.

Manet może sobie pogratulować decyzji. Sprawozdawcy z Salonu chwałą głośno jego płótno. W „Le Gaulois” Barbey d'Aureville pisze o nim z ogniem:

„Jestem człowiekiem morza. Wychowałem się w pianie morskiej.

Mam wśród przodków korsarzy i handlarzy ryb, jako że jestem Normandczykiem i rasy skandynawskiej; to morze pana Manet zagarnęło mnie swą falą i powiedziałem sobie, że jest mi znajome... Pan Manet odsunął swe dwa okręty na horyzont. Kokieteryjnie zmniejszył je przez odległość, lecz morze, które wzdął naokół, morze, które rozpostarł i doprowadził aż do ramy obrazu, jest straszliwsze niż ta walka... Bardzo to jest wielkie, i w wykonaniu, i w zamysśle... Pan Manet postąpił jak doża w Wenecji: wrzucił do morza pierścień, a zaręczam państwu, że jest to pierścień złoty.”

Manet jest teraz całkowicie pogodzony z życiem, ze światem. Podobnie jak po sukcesie *Guitarrera* radość uskrzydla go, podnieca, uaktywnia w nim wszystkie siły ciała i ducha. Ach, sukces *Guitarrera*, jakże to dawne czasy! Jedenaście lat upłynęło od tej pory. Ileż walk przyniosły ze sobą! Ile porażek, ile zniewag! Ale wszystko to się skończyło. Po mroku – światło. Po goryczy, która paraliżuje, zatrzuwa jakby jadem, radość, która wyswobadza, rozplómnienia jak alkohol. Życie rozkwitło. Czterdziestka, która wczoraj jeszcze przytłaczała Maneta, dziś wydaje mu się momentem najpełniejszego rozwoju. Wkracza w wiek dojrzały; wreszcie zacznie zbierać owoce swej długiej cierpliwości. I z jakim zapałem i weselem zabierze się teraz do pracy! Wszystko w nim wyrywa się i woła.

Po pierwsze: zmienić pracownię. Właśnie od 1 lipca opróżnia się przy ulicy Saint-Pétersbourg pod 4, na wysokim parterze w bogatej kamienicy dawna sala fechtunku. Manet wynajmuje ją i urządza w niej pracownię. Pracownię rąlarza, na którego padły pierwsze blaski powodzenia.

Zwrócona ku zachodowi, oświetlona przez cztery duże okna z balustradą, skąd wzrok pada wprost na ulicę Mosnier ¹, w lewo zaś na wiadukt de l'Europe, pod którym przejeżdżają z łoskotem, przybrane pióropuszcami dymu, pociągi Kolei Zachodniej – pracownia bardzo obszerna, ma doskonałe światło. Wysoki sufit o dębowych kasetonach

przecinają wzdłuż grube belki. Ściany wykładane są boazerią ze złoceńiami. Zgrabnie przekształcona w rodzaj loggii, trybuna dawnej sali fechtunku, do której prowadzą schody, góruje nad pracownią, ukryta za aksamitną zasłoną. Manet zgromadził w nowej pracowni, w sposób trochę dziwny, rozmaite meble i przedmioty. Za zieloną ogrodową ławką rozparł się fortepian. Konsola Louis XV sąsiaduje z psychą. W jednym rogu, obitym japońską tapetą w ptaki i kwiaty, stoi ciemnoczerwona kanapa zarzucona poduszkami. Obrazy stoją na sztalugach, wiszą na ścianach, kładą swe barwy po obu stronach monumentalnego dębowego kominka.

¹ Obecnie ulica de Berne.

Kiedy otworzy okna, Manet wciąga w drżące nozdrza woń Paryża, który mrowi się przed nim. Za każdym razem, gdy jakiś pociąg wjeżdża pod wiadukt, podłoga w pracowni drży. Lecz artyście to nie przeszkadza: tak jakby czuł pulsowanie życia tego miasta, które kocha i które wreszcie zaczyna się do niego uśmiechać. Zamówił sobie papier listowy z dewizą: „Wszystko może się zdarzyć.”

Wyprawiwszy, jak przystało, osiedliny, Manet zabiera się do pracy. Ewa (o jej płótnie na ostatnim Salonie napisano: „To dobry Manet.”) i Berta są znów obok niego.

Dobry Manet – co to znaczy? Szkice robione w plenerze niezbyt podobają się Ewie, którą te innowacje zaskakują i która ich nie pochwała. W przeciwieństwie do Berty, ceniącej w Manecie malarza wolnego od rutyny, Ewa ceni w nim malarza, który własnymi środkami kontynuuje jednak tradycję, jest związany z przeszłością. Stanowiska sprzeczne, odbicie samego losu artysty.

Pozbawiony podpory punkt styczny dwóch epok, zamknięcie jednej i początek drugiej, Manet nie chce istotnie ani sprzeniewierzyć się temu, co było, ani odcinać od tego, co powstaje. Pozycja dwuznaczna. Stąd wahania, niepewność, wykręty, wszystko, co w jego

postępowaniu nierównego. Jego zuchwalstwa podburzyły przeciw niemu zwolenników przeszłości, lecz jego wierność tejże przeszłości rozczarowuje najśmielszych spośród tych współczesnych mu, którzy wysunęli go na czoło. Zawsze na ten sam temat: pleneru, wybuchają w „Guerbois” częste sprzeczki między nim a „Batignolczykami”, którzy przenieśli się poza miasto, by malować wśród natury, i którzy wprowadzenie się Maneta do komfortowej pracowni przy ulicy de Saint-Petersbourg uważają niemal za zdradę. Chcą, żeby wyraźniej opowiedział się po ich stronie. Ale Manetowi nie leży to specjalnie na sercu. To daje im rękojmnię, to znów się cofa. Mieszczanie-tradycjoniści pomawiają go o zuchwałę wybryki i widzą w nim rewolucjonistę, rewolucjoniści zaś, którzy *in petto* oskarżają go, że nie jest ani zimny, ani gorący, byliby chwilami mocno skłonni widzieć w nim jedynie mieszcza zasklepionego w konformizmie. „A co przygotowuje pan na Salon?” – zapytał któregoś dnia Manet Cézanne’a. „Garnek g...a!” – odpowiedział malarz z Aix.

Manet miałby tymczasem doskonałą okazję do malowania w plenerze: pewien amator – jeszcze jeden! – zamówił u niego obraz z wyścigów konnych. Artyście nieśpieszno jednak przenosić się na tor wyścigowy. O wiele bardziej woli malować – po raz pierwszy w nowej pracowni – Bertę. Maluje ją z bukietem fiołków, to znów jak siedzi kryjąc twarz za wachlarzem: portret¹, który można by określić jako figlarny, gdyby w oczach Berty nie kryło się tyle smutku... Czyżby projekty małżeńskie, układane przez rodziny Morisot i Manet, nie uszczęśliwiały specjalnie Berty? Jeden z dwóch braci Maneta, Eugeniusz, pretenduje do jej ręki. Pani Morisot, choć nie ma o nim zbyt wysokiego mniemania – to „w trzech czwartych wariat”, twierdzi – i choć rodzina Manetów razem wzięwszy, z malarzem włącznie, nie wydaje jej się „wcale pociągająca”, nakłania jednak

Bertę do małżeństwa: „Powiadam Bercie, żeby nie przebierała. Wszyscy są zdania, że lepiej wyjść za mąż czyniąc pewne ustępstwa, niż pozostać niezależną zachowując pozycję, która żadną pozycją nie jest...” Na trzecim płótnie maluje Manet bukiet fiołków z pierwszego portretu obok wachlarza z drugiego. Każę odnieść obraz młodej dziewczynie: „Dla panny Berty” – napisał na tej martwej naturze.

¹ Znajduje się w Luwrze.

Nie, Manetowi naprawdę nie spieszy się z wykonaniem zamówienia dla swego amatora. Odkłada je z dnia na dzień, aż wreszcie udaje się najpierw latem w podróż do Holandii z Zuzanną – z „grubą Zuzanną”, jak mówi Berta (pani Morisot określa to mianem „wieskiego rozkwitu”). Młoda artystka nie jest wyłącznym modelem Maneta. Usłużne nieznajome wślizgują się do pracowni. Od czasu *Olimpii* żadna kobieta nie pozowała nago Manetowi. Otóż w tych dniach 1872 roku zjawia się przy ulicy de Saint-Pétersbourg młoda brunetka, która odśłania dla niego piersi. Kim jest? Nie wiadomo... *Brunetka z odśloniętymi piersiami*: oto jedyny jej dowód tożsamości.

Edward i Zuzanna pojadą do Holandii sami: pani Manet matka zostanie w domu, zaś Leon Koëlla – ma teraz lat dwadzieścia – wyjechał właśnie do koszar w Belfort, gdzie ma odbyć roczną służbę jako ochotnik. Mimo że z natury beztroski, Leon Koëlla doznał jednak pewnego wstrząsu, kiedy od władz wojskowych dowiedział się, że nazywa się nie Leenhoff, jak zawsze myślał, lecz Koëlla. Co to za nazwisko, Koëlla? Skąd się wzięło? Ani „siostra”, ani „ojciec chrzestny” nie odpowiadają jednak na jego pytania; błagają tylko, by zachował milczenie. Leon Koëlla wzrusza ramionami. Ostatecznie, co mu tam, czy nazywa się Koëlla, Leenhoff czy Manet. Nadal będzie grał swoją rolę w tej komedii epizodów. Dla otoczenia Maneta

szeregowiec Koëlla pozostanie Leonem Leenhoff, bratem Zuzanny.

W Holandii Manet zwiedza muzea. Zachwycają go Frans Halsy z Rijksmuseum w Amsterdamie i z Stedelijk Museum w Haarlem. Co za werwa, co za żywość oka i ręki u tego mistrza pośród mistrzów! Malarstwo? „Oko, ręka...” – powiada Manet. A gdyby tak następny Salon obesać jakimś dużym portretem tego typu co *Wesoły bibosz* Halsy? Może umocniłby w ten sposób swój sukces?

Zaraz po powrocie do Paryża, gdy tylko odesłał obraz z wyścigów (maluje go częściowo w Longchamps¹, ruchy koni poprawia jednak w pracowni, podług angielskich grawiur: „Ponieważ nie mam wprawy w malowaniu koni – zwierza się Bercie – skopiowałem je podług tych, co znają się na tym lepiej”), Manet bierze na warsztat ów portret. Prosi pewnego bywalca „Guerbois”, Emila Bellet, litografa, by mu pozował, jak siedzi przy kawiarnianym stoliku, w lewej ręce trzymając kufel piwa, w prawej zaś glinianą fajkę.

¹ Tor wyścigowy pod Paryżem (Przyp. tłum.).

Bellet nie wyróżnia się w „Guerbois” gwałtownością wystąpień. Tęgi, brzuchaty, krótkoudy, jest to człowiek jak najspokojniejszy z natury. Rozsiadłszy się wygodnie na krześle pyka fajkę i popija piwo w błogim spokoju. Będzie dla Maneta modelem idealnie cierpliwym, a potrzeba mu będzie cierpliwości: Manet zażąda od niego ni mniej ni więcej tylko osiemdziesięciu seansów pozowania.

Przez jesień i część zimy artysta pracuje gorączkowo nad tym portretem – *Nad kuflem piwa* – starając się oddać dobroduszny, pełen euforii wyraz Bellota, jego pulchną twarz w wydrzanej czapce, naiwne spojrzenie, sumiaste wąsy, bujną brodę rozłożoną na związanym wokół szyi jak chustka krawacie o dwóch spiczastych końcach. Manet zaciera ręce z radości. Jest pewien, że tworzy arcydzieło.

Kiedy płótno jest już ukończone – w pierwszych tygodniach 1873 – prosi do siebie kilku przyjaciół, by je obejrżeli i wypowiedzieli swój sąd. Stwierdzają jednogłośnie: Manet przeszedł samego siebie; „co za mistrzowski kawałek!” Teodor Duret, który wrócił z Bombaju objechawszy świat naokoło, zjawia się akurat w porę, by pogratulować twórcy *Nad kuflem piwa*.

Manet promienieje, pewien, że teraz jeden sukces iść będzie za drugim w nieprzerwanej, banalnej serii, a i medale nie każą na siebie dłużej czekać. Co zaś do pieniędzy, to czyż amator obrazów hippicznych nie zapłacił mu trzech tysięcy franków¹ za płótno z Longchamps? W swym powodzeniu Manet nie zapomina o przyjaciołach; jest bardziej szczodry niż kiedykolwiek. Gdy przedstawiał *Nad kuflem piwa* swym najbliższym, dowiedział się, że jego kolega Prins i Fanny Claus, która została jego żoną, a od ubiegłego lata jest poważnie chora, żyją w nędzy. Gdy Prins zjawił się w pracowni, Manet zwrócił się do niego: „Czy nie miałby pan ochoty skopiować mego obrazu w wersji biało-czarnej, piórkem? Chciałbym go dać w prezencie Zuzannie.” I wręczył Prinsowi trzy banknoty stufrankowe: „To w imieniu Zuzanny, zgoda? Chcę mieć pewność, że nie zapomni pan o zamówieniu.”²

¹ Około 750 000 franków obecnie (7 500 nowych franków).

² Trzy banknoty stufrankowe: około 75 000 franków obecnie (750 nowych franków). „Mój ojciec – opowiada syn Prinsa – był nieco zaskoczony. Trudno się dziwić. Dla wielu jednak powodów nie mógł się wymówić, podobnie zaś, jak niespodziewana gratka pieniężna uradowała go, propozycja, i to ze strony samego twórcy, oddania piórkem dzieła artysty, którego wielu malarzy uważało za mistrza, pochlebiała mu niezmiernie. Toteż, nie zastanawiając się wiele, po stanował od razu wziąć się do pracy. Dopiero później zrozumiał lub też tak mu się zdawało, intencje Maneta, i trudno mi opisać jego wzruszenie.”

Jest jednak coś, co psuje trochę radość, jaką sprawiają Manetowi pochwały. Wprawdzie Berta zgodziła się wysłać do Palais de l'Industrie jeden pastel, większość „Batignolczyków” odmawia jednak przedkładania odtąd czegokolwiek jury Salonu. Negują oni kompetencje sędziów, rozważają sposoby urządzenia niezależnych wystaw całej grupy. Już w ubiegłym roku wielu z nich powstrzymało się od uczestniczenia w Salonie. Manet oburza się. Nie mają racji! Nie istnieją dla malarza inne szranki niż Salon; na Salonie i tylko na Salonie przystoi bić się i zwyciężać. „Odstępcy!” – woła do nich dotknięty tą niechęcią, w której dopatruje się krytyki pod własnym adresem.

Sprawy przybiorą jeszcze gorszy obrót za kilka tygodni, kiedy odniesie triumf, którego pragnął i oczekiwał. *Nad kuflem piwa* będzie bowiem tym sukcesem, o którym Manet marzył od pierwszych kroków u Couture'a.

Jury zajmuje w tym roku postawę równie nieprzejednaną jak w 1863, w epoce *Śniadania na trawie*, i jak w 1863 wrzenie w pracowniach malarskich jest takie, że zorganizowana zostaje Wystawa Odrzuconych. Tym razem jednak Manet nie znalazł się w liczbie pariasów. Jego *Nad kuflem piwa* figuruje na prawdziwym Salonie, chwalone, podziwiane, na *cimaise*, na honorowym miejscu. Z wyjątkiem kilku nieugiętych – nielicznych, bardzo nielicznych – którzy powtarzają jeszcze starą śpiewkę o „arcykapłanie szkoły pacykarzy”, cała krytyka przyklaskuje dziełu.

Sukces jest pełny, oszałamiający. Wszędzie natknąć się można na *Nad kuflem piwa*. W księgarniach, trafikach, sklepach z galanterią sprzedają reprodukcje fotograficzne obrazu. Pewien kupiec z ulicy Vivienne wystawił w witrynie paletę, która służyła Manetowi

i którą artysta ozdobił kuflem. Sukces, powiadają, jest zaraźliwy; Manet może się o tym przekonać: *Nad kuflem piwa* posłuży wkrótce jako szyld piwiarni w Quartier Latin, pod koniec roku będzie tematem jednego z numerów rewii w teatrze „Château-d'Eau”. Sam Bellot również ma swój udział w tym sukcesie, staje się osobistością. Pędzel Maneta raz na zawsze z litografa przemienił go w piwosza; w oczach ogółu uchodzi za głębokiego znawcę sekretu słodów i drożdży, gheuze'u, lambicu i stoutu. Od czego zależy los człowieka! Model Maneta założył najpierw towarzystwo artystyczno-literackie „Nad Kuflem Piwa”, którego członkowie spotykali się raz na miesiąc na obiedzie, dokonał zaś żywota jako właściciel-dyrektor organu korporacyjnego „Echo piwiarni francuskich”.

Manet zbiera zewsząd komplementy. Jest fetowany przez śmietankę Paryża. *Być* przedstawionym Manetowi, rozmawiać z nim, móc powiedzieć, że wczoraj czy przedwczoraj było się z nim na obiedzie u X, staje się wydarzeniem pewnej wagi. Gazety podają, że pewien amator oferował za *Nad kuflem piwa* dwanaście tysięcy franków. Omyłka drukarska podnosi tę cyfrę w pewnym periodyku do stu dwudziestu tysięcy.¹ Sukcesem tym, w pełni odpowiadającym jego marzeniom, Manet cieszy się jednak mniej, niżby się spodziewał. Wraz z *Kuflem piwa* postanowił Manet wystawić na Salonie portret Berty Morisot, który nazwał *Spoczynek*, a który zważywszy na projektowane zaręczyny Berty z Eugeniuszem może teraz spokojnie wystawić. Otóż tenże *Spoczynek* nie zbiera bynajmniej pochwał. Gorzej! Krytycy z upodobaniem porównują go z *Kuflem piwa*, by mocniej podkreślić, jak dalece malarz „wygrzeczniał”. Proszę tylko spojrzeć na *Spoczynek*: przecież to jeden z tych bohomazów, jakie ojciec *Olimpii* fabrykował jeszcze wczoraj. „Jest to obraz z czasów, kiedy pan Manet zadowalał się byle czym” – pisze Castagnary. Pan Manet ustatkował się, nieprawdaż? Zrozumiał, że ekstrawagancje do

niczego nie prowadzą. Albert Wolff, cierpki krytyk z - „Figaro”, stwierdza bez ogródek: „Pan Manet – powiada – dolał wody do swego kufła.”

¹ W artykule Eugene Montrosier zamieszczonym w „Musée des Deux Mondes” z 15 czerwca 1873. „Powinno być 12 000 franków – napisał Montrosier w numerze z 1 lipca. – Nie byłbym prostował tej omyłki, gdyby uzbrojony w mój artykuł Manet nie przyszedł do mnie z żądaniem, bym podał mu nazwisko szaleńca oferującego 120 000 franków za wyżej wymieniony obraz.”

Wody do kufła! Manet reaguje zniecierpliwieniem. Tym bardziej że Stevens zaostriął jeszcze w pewnym sensie ten sąd Wolffa: „Wody?! – zaprotestował nie bez złośliwości. – Ależ to najczystsze piwo z Haarlem!” Manet oburza się. Zaprzecza formalnie, jakoby poszedł na jakiegokolwiek „ustępstwa”, jak to szepczą w „Guerbois” ci, którym sukces Maneta wydaje się bardziej niż podejrzany. Tłum, powiadają, podziwia *Nad kufłem piwa* nie dlatego, że to najlepszy obraz Maneta, lecz przeciwnie, dlatego że od strony malarskiej jest to obraz mniej oryginalny, o akcencie mniej osobistym, niż bywają zazwyczaj dzieła Maneta, poza tym zaś sam jego temat, „anegdota”, podoba się: portret zanego jegomościa, bez komplikacji, promieniejącego zadowoleniem, który pali spokojnie fajkę i pije piwo, nie wdając się w żadne filozofie. Manet domyśla się tych uwag, tych krytyk ze strony „Batignolczyków”, tych samych – lub prawie tych samych – krytyk, jakie padają już pod adresem Guillemeta, a nawet Fantin-Latoura, którym zarzuca się, że wybrali łatwą drogę, drogę kompromisów. Manet broni się przeciw zarzutowi, że wyszedł naprzeciw publiczności; to publiczność, twierdzi, przyszła do niego.

Wbrew woli jednak artysta trwoży się, roztrząsa własne sumienie. Że powodzenie w równej mierze niepokoi go, co i cieszy, otoczenie będzie miało niedługo możliwość się przekonać. Ach, gdyby mógł

zadowolić jednocześnie Bertę i Ewę, jury Salonu i „Batignolczyków”! Sukces wskazuje mu drogę po różach, lecz Manet wzdraga się, cofa. Jako miejsce pobytu wakacyjnego latem 1873 wybiera tym razem nie Boulogne, lecz miejscowość położoną nieco dalej na południe na wybrzeżu La Manche, Berek: oddaje się tam wyłącznie studiom w plenerze. Maluje przede wszystkim widoki morskie, plażę, łodzie i rybaków, ale także i sceny wiejskie, kobiety – Zuzannę i panią Manet matkę – wyciągnięte na łące, nad którą fruwały jaskółki, krowy na pastwisku.

Nie chodzi tu jedynie o zwykłe odprężenie wakacyjne. Zaraz po powrocie do Paryża Manet zabiera się w plenerze do dwóch dużych płócien. W parku Stevensa maluje *Partię krokietą*,¹ a w sąsiednim ogródku innego artysty, przyjaciela, *Kolej żelazną*; kobieta już dojrziała siedzi obok dziewczynki stojącej przed żelaznym ogrodzeniem nad wykopem Kolei Zachodniej.

¹ Obecnie w muzeum we Frankfurcie.

Po chwili wahania trudno nie rozpoznać, kim jest ta kobieta, której sylwetka widnieje również w *Partii krokietą* – ależ tak, to Olimpia, Wiktoryna Meurent! Manet nie widział jej od sześciu lat. Ani jemu – ani nikomu – nie wyjaśnia swej długiej nieobecności. Zdaje się, że zakochała się w jakimś Amerykaninie i przez dłuższy czas przebywała w Stanach Zjednoczonych; miłość źle się skończyła i Wiktoryna po ciężkich przejściach wróciła do Francji. By zobowiązać sobie Maneta, zgodziła się znów mu pozować; jej ambicją jest jednak co innego: od tej pory sama chce malować i zamierza ubiegać się kiedyś o zaszczyt figurowania na Salonie.

Równoległe do prac w plenerze Manet, niez mordowany², pracuje nad innymi obrazami. Na ostatnim balu maskowym w Operze porobił wiele szkiców. Stara się teraz – zadanie niełatwe – odtworzyć na płótnie ten obrazek na wskroś nowoczesny, opisać tłum mężczyzn we frakach i kobiet w kostiumach. Do tego celu potrzeba Manetowi

wielu modeli, którzy też nieustannie przewijają się przez jego pracownię.

² Na rok 1873 przypada nie mniej niż trzydzieści płócien. W 1872 namalował ich Manet około dwunastu.

Atelier przy ulicy de Saint-Pétersbourg ożywieniem swym w niczym nie przypomina samotnego lokalu przy ulicy Guyot, w którym Berta i Ewa twardo mierzyły się wzrokiem. Od czasu zakupu Durand-Ruela, od czasów *Nad kuflem piwa* mnóstwo ludzi tłoczy się u Maneta: eleganckie kobiety, światowcy, amatorzy, artyści, pisarze, dziennikarze, próżniacy. To, co przeszkadzałoby komu innemu, zachwyca Maneta. Nie tylko nie utrudnia mu pracy, lecz stanowi jeszcze podniecie. Pośród gwaru, który go otacza, Manet maluje, a jednocześnie bierze udział w rozmowie, żartuje, rzuca dowcipne powiedzonka. To życie towarzyskie doskonale odpowiada jego naturze. Delektuje się nim, wszędzie bywa, przyjmuje wszystkie zaproszenia.

Jedno z nich zawiodło go w ciekawe środowisko, do domu kobiety ekscentrycznej i uroczej, Niny de Villard. Żyjąca w separacji z mężem, dziennikarzem z „Figaro”, Hektorem de Callias, Nina mieszka przy ulicy des Moines pod 82, w domu z ogrodem, dokąd cała paryska bohema schodzi się, by pohulać. Nina nie stawia swym gościom nadmiernych wymagań. Wystarczy jej, by mniej lub bardziej związani byli ze światem sztuki, by się śmiali, deklamowali, śpiewali, by robili dużo hałasu, bardzo dużo hałasu – aby mogła zapomnieć o swym ukrytym dramacie: tej oziębłości, której obsesja każe jej oddawać się niezliczonym kochankom w nadziei, nigdy nie spełnionej, że zazna wreszcie tych odmówionych jej rozkoszy:

Cóż, być pokusą... kwiat nienasycony,

Chciałabym być czymś znacznie więcej... grzechem!

Podniecenie Niny graniczy z histerią. W jej domu – „tej pracowni rozprężenia umysłowego”, powiada Edmund de Concourt – „sąsiadują ze sobą prawdziwi artyści i artystyczne niewypały, umysły wybitne i głowy szalone. Oficjalny kochanek Niny, Charles Gros, zdaje się skupiać w sobie cechy *tego złożonego* środowiska. Inteligencja odkrywca, lecz rozwichrzona, której dziwactwa pokrewne są geniuszowi, Charles Gros interesuje się wszystkim, we wszystkim wprowadza jakieś innowacje, zajmuje się zarówno sztuczną syntezą drogich kamieni, jak i kierowaniem balonów Momgolfera, barwną fotografią, jak i możliwościami porozumienia się ze światem konstelacji gwiazdnych. Obecnie rozmyśla nad sposobami zapisywania i odtwarzania wibracji akustycznych¹, ostatnio zaś wydał zbiór wierszy, *Szkatułka z sandałowego drzewa*, w którym można znaleźć te nieoczekiwane linijki o wędzonym śledziu:

¹ Charles Cros odkrył istotnie jeszcze przed Edisonem zasadą działania fonografu, który nazywał paleofonem.

Był raz sobie mur biały – mur, mur, mur,
A przy murze drabina – w słupek, w słupek, w słupek,
A na ziemi pod murem – śledź, śledź, śledź!

Charles Gros poprosił Maneta o parę akwafort jako ilustrację do jego wiersza *Rzeka*. To on wprowadził malarza na ulicę des Moines. Manet doskonale się bawi u Niny, w tym towarzystwie swobodnym, wesołym, gdzie każdy wypłaca się gospodyni to wierszem, to piosenką, to po prostu rozmową, byle żywą i dowcipną.² Manet spotyka tu wielu swych nowych znajomych, jak na przykład kompozytora Emanuela Chabrier, niskiego, pulchnego, o krótkich nogach i rękach, pełnego diabelskiej werwy, który, gdy siądzie do fortepianu u Niny czy u państwa Manet, sam jeden wydaje się całą orkiestrą. Sama Nina zresztą pociąga malarza. Smukła, bez ozdób, w sukniach

jaskrawych, koloru krwi lub w złote wzory, z czarnym kokiem podpiętym wielkimi, egzotycznymi szpilkami, swym wyglądem raduje oko artysty. Zrobi jej portret, namaluje ją leżącą na kanapie, jako *maja vestida*.

² Większość tych, co bywali u Niny de Villard, utworzyła później Klub Hydropatów, z którego narodził się „Chat Noir” Rudolfa Salisa, pierwszy z wielkich kabeletów artystycznych na Montmartrze. (Patrz *Toulouse-Lautrec*.)

Pośród rozmaitych ludzi, w gronie których obraca się teraz Manet, jest jeden bywalec salonu Niny, który bardziej niż inni zaciękał Maneta, zyskał jego przyjaźń: pewien profesor angielskiego z liceum Fontanes¹, wyszukany w słowach, który wypowiada swe repliki „w sposób dydaktyczny i śpiewny, spiralnym gestem wznosząc na wysokość oka buddyjski palec wskazujący”² – Stefan Mallarmé. O dziesięć lat młodszy od Maneta, ten profesor uniwersytetu, miłośnik słowa i filologii, z cierpliwością alchemika poszukującego absolutu oddaje się literaturze i poezji, stara się „wynaleźć język”, który mógłby wyrazić „nie rzecz samą, lecz jej efekt”. Jak niegdyś między Manetem a Baudelaire'em, tak teraz między Manetem i Mallarmém rodzi się natychmiastowa sympatia, zabarwiona ze strony Mallarmégo uważnym, czułym, pełnym szacunku i, rzekłbyś nawet, olśnionym zachwytem, który wzrusza artystę.

¹ Obecnie liceum Condorcet. Był wówczas w liceum Fontanes pewien dziewięcioletni uczeń nazwiskiem Henri de Toulouse-Lautrec.

² Villiers de l'Isle-Adam.

Manetowi brakowałoby teraz czegoś, gdyby nie odwiedzał go – niemal co dzień, jak to szybko weszło w zwyczaj między nimi – ten gość skromnie ubrany, lecz o wyrafinowanych manierach i niezwyklej uprzejmości, którego umysł, drobiazgowy i subtelny, nie gardzący, ach, gdzieżby! tajemnicą ni ezoteryzmem, sprowadza wszechświat „do Marzenia, jak morze sprowadza się, w muszli, do szumu”³.

³ Rodenbach.

Co wieczór w drodze powrotnej z liceum Fontanes Mallarmé puka do drzwi pracowni. Pracownia ta jest dla niego czymś więcej niż przystankiem po drodze – na której ileż to razy, gdy przechodzi wiaduktem de l'Europe, nad torami, odzywa się w nim pokusa, by rzucić się na dół – pracownia ta posiada moc egzorcyzmu nad ubogą przeciętnością jego życia podzielonego między szarzyznę mieszkania przy ulicy de Moscou i wykłady, które go nudzą. W jego oczach Manet opromieniony jest wielokrotnym blaskiem: przebywał w kręgu Baudelaire'a, boga Baudelaire'a; poeta, któremu nie ma równych, poważał go, bronił – zaszczyt nieporównany. Wirtuozeria ręki, spojrzenie „nowe... dziewicze i abstrakcyjne” czynią go więcej niż malarzem w ogóle: tym jednym, wybranym. Jego obrazy są niewyczerpaną strawą do rozmyślań o Pięknie dla Mallarmého, który wyróżnia w nich, delektuje się „cudem transpozycji zmysłowej i duchowej dokonanym na płótnie”¹.

¹ Valéry.

Manet olśniewa zresztą Mallarmého nie tylko swą sztuką. Olśniewa go również dezynwolturą, błyskotliwością, światową swobodą, wrodzoną elegancją, s z y k i e m – słowo, które dopiero się urodziło. Profesor-poeta z liceum Fontanes nie może dość się napatrzeć, jak tamten kręci się po pracowni robiąc piruety, ubrany w swoją „Norfolk jacket z zaszewkami i z paskiem, jak sportsmen angielski”. Nie może dość się nasłuchać, on, który, by uciec przed monotonią, przed ponurością swego życia, śni o porwaniach boginek wodnych, o falowaniu zwierzęcych białości „na modrym złocie odległych zieleni”, nie może dość się nasłuchać tego modnisią bogatego w przygody miłosne, tego „kozioregiego bożka w jasnobeżowym paltocie”, o jedwabistej blond brodzie fauna, który między jednym a drugim zręcznym pociągnięciem pędzla zapewnia go z uśmiechem,

błąkającym się na ustach, że „wystarczy spojrzeć, jak kobieta stawia nogi, by wiedzieć o niej wszystko. Miłośnicy – powiada Manet – stawiają stopy na zewnątrz. Nie ma się czego spodziewać po tych, które stawiają stopy do środka.”¹

¹ Przytacza Thadée Natanson.

Z czarną lavaliera pod brodą i w kupnym garniturze, Mallarmé przenosi swe łagodne i melancholijne spojrzenie z jednego płótna na drugie; wiele z nich cierpiało zniewagi, tak jak cierpieć je będą z pewnością wiersze, których każdą linijkę on ze swej strony destyluje powoli, ostrożnie. Będący na ukończeniu *Bal maskowy* Maneta zachwyca go. „Nienaganny od strony estetyki – orzeka – od strony technicznej, tak doskonale utrudnionej wymogami współczesnego ubioru, obraz ten może jedynie zadziwić rozkoszną gamą czerni: fraki i domina, kapelusze i maseczki, aksamit, sukno, atlas i jedwab.”

Manet dokłada w tej chwili wszelkich starań, by jak najprędzej ukończyć swój *Bal*, gdyż mieszcząca się do tej pory w sali przy ulicy Le Peletier Opera spłonęła właśnie w nocy z 28 na 29 października.² Tym płótnem „modernistycznym” i dwoma jeszcze innymi, *Jaskółkami z Berek* i *Koleją żelazną*, zamierza obesłać Salon 1874, na którym – dzięki fortunnej zmianie regulaminu – każdy artysta będzie miał możliwość wystawić trzy prace.

² Od r. 1862 Charles Garnier prowadził budowę obecnego gmachu Opery.

Wbrew bowiem temu, co mówią i robią „Batignolczycy”, Manet jest zdecydowany wziąć udział w Salonie. Nie ma najmniejszego, ale to najmniejszego zamiaru przyłączyć się do tych kombinacji, nad którymi tamci debatują od jakiegoś czasu i które ich dzielą. Wyrzekając się definitywnie Salonu, najbardziej nowatorski odłam „Batignolczyków” staje na głowie, by urzeczywistnić powzięte przez

siebie projekty: chce on utworzyć stowarzyszenie artystów, które organizować będzie wystawy całkowicie niezależne od sfer oficjalnych; pierwsza taka wystawa ma się odbyć nadchodzącej wiosny.

Wypłoszeni z „Guerbois” coraz dokuczliwymi hałasami z ulicy, odgłosami z warsztatów rzemieślniczych i z sąsiednich restauracji, „Batignolczycy” przenieśli swą siedzibę do kawiarni „Nouvelle-Athènes” przy placu Pigalle. Dyskusje płyną tam wartko, czasem bardzo nawet ostre w tonie. Monet, Pissarro, Degas (wyparł się partykuły), Renoir, Sisley usiłują nakłonić Maneta, by przyłączył się do nich. Jego opór, jego gniewne odmowy bołą ich. Czyżby „banda” zmuszona była iść w bój bez swego przywódcy? Piętrzą argumenty. Czyż nie dosyć, zarówno jednym jak i drugim, dał się we znaki ostracyzm jury, względnie, w najlepszym wypadku, niełaska komisji rozmieszczających obrazy, by próbować dotrzeć bezpośrednio do publiczności, pozyskać jej głosy? Są teraz dostatecznie silni, by ekspozycja, jaką projektują, stała się zdecydowaną afirmacją istnienia, w przeciwstawieniu do sztuki konwencjonalnej, malarstwa młodego i swobodnego, wyzwolonego z rutyny. Do czego, koniec końców, zaprowadziłyby ich Salony? Do niczego. Jakież wspólne cele Manet, oni wszyscy mogą mieć z rządzącymi Salonem akademikami? Odcinając się zdecydowanie od urzędowych laurów nie mają nic do stracenia, a wszystko do zyskania.

Manet nie słucha. Jest pełen gniewu. Te wody, na które tamci chcą się wypościć, przerażają go. Co im strzeliło do głowy? Przecież to czyste szaleństwo, ten zamysł, który niechybnie uznany będzie za inicjatywę wywrotową, buntowniczą, Bóg wie jaką! Manet wpada w popłoch na myśl, że mógłby znów zyskać opinię artysty krnąbrnego i goniącego za skandalem, opinię, przez którą tyle się niesłusznie cierpiał. Po sukcesie *Nad kuflem piwa* – kto chce, może się krzywić,

sukces jednak był rzeczywisty, nieprawdaż? – zbliża się z pewnością chwila, kiedy przyznają mu wreszcie medal, kto wie, może już na następnym Salonie?

Przyniesie mu to „*hors concours*”. Będzie sprzedawał więcej i drożej. W listopadzie trzech amatorów nabyło od niego płótna za przeszło dwadzieścia dwa tysiące franków¹, z tym, że niemal cała wysokość sumy przypadła na jednego „klienta”, słynnego barytona Faure'a, największego śpiewaka operowego w całej Europie. Dobija do celu. Więc?

¹ Około 5 500 000 franków obecnie (55 000 nowych franków).

„Dlaczego nie zostaniecie ze mną?! – powiada, wściekły, do przyjaciół. – Widzicie przecież, że trzymam rękę na pulsie!” Bardzo możliwe, argumentuje, że Degas, na przykład, dostanie niedługo wyróżnienie. Lecz Degas, który należy do najgorliwszych zwolenników osobnej wystawy, kpi sobie z wyróżnień, medali i krzyżów. Niezmordowanie werbuje nowych członków przyszłego stowarzyszenia: cierpkim głosem nakłania Maneta, by dał się przekonać. „Nigdy – odpowiada szorstko Manet – nie będę się zadawał z panem Cézanne!”; bowiem krewki w mowie mieszkaniec Aix jest również w szeregach odszczepieńców. Kogo tam zresztą nie ma? Z wyjątkiem Fantin-Latoura i Guillemeta, pogardzanych za ich uległość, wszyscy niemal „Batignolczycy” należą do partii, z którą Manet daremnie walczy – nawet roztropny De Nittis, nawet Aleksander Astruc, malarz i rzeźbiarz w wolnych chwilach.

Manet wszystko rzucił na szalę, by odwieść Bertę Morisot od tych szaleńczych planów. Klęska kompletna. Berta będzie wystawiać z Degasem, Monetem, Pissarrem, Cézanne'em; Salon pozostawia pannie Gonzalès. Manet „nie posiada się z gniewu” na niewierną.

Staje się coraz bardziej obcy wśród swej „bandy”. Degas mówi o nim śmiejąc się szyderczo: „Uważam, że próżność stanowczo bierze w nim górę nad inteligencją.”

*

Z początkiem 1874, w trakcie tych kłótni, Manet wykańcza portret Niny de Villard: wyciągnięta niedbale na kanapie w pracowni, wsparta na łokciu, spoglądająca z rozbawieniem, Nina ma na sobie japońską suknię z czarnego aksamitu, bez rękawów, ozdobioną u góry haftem koloru jaskrów, na nogach ranne pantofelki z pomponami.

Podług wstępnego szkicu do tego portretu wykonany został drzeworyt, który ukazuje się 1 marca w pierwszym numerze „La Revue du monde nouveau”, założonej przez Charles Crosa. W tym samym numerze znalazł się tekst Mallarmégo – „Demon analogii” – który Manet przebiega wzrokiem w zupełnym osłupieniu: „Czy odezwały się kiedy w waszych ustach słowa nieznane śpiewając przekłete strzępy jakiegoś absurdalnego zdania? Wyszedłem z domu z wyraźnym uczuciem, iż jakieś skrzydło, powolne i lekkie, trąca struny instrumentu, a potem zastąpił go głos wymawiający tonem coraz niższym: «Przedostatnia Zgłoska umarła», w ten sposób iż

Przedostatnia Zgłoska

kończyła wiersz, zaś

Umarła

odcinała się od tego proroczego zawieszenia bardziej beużytecznie w próżni znaczenia...”

Próżnia znaczenia? Ach, w istocie, cóż może znaczyć ten język niezrozumiały? Twórczość literacka tego profesora angielskiego zbija Maneta z tropu w równym, jeśli nie większym stopniu, jak jego własne płótna wprawiały niegdyś w osłupienie publiczność.

Zbyt jednak jest zajęty, by zatrzymywać się, dłużej nad tymi sybillińskimi stronami.¹ Inne demony go teraz trapią niż demon analogii. Po pierwsze otrzymał list od męża Niny, w którym ten kategorycznie sprzeciwia się wystawianiu kiedykolwiek i gdziekolwiek portretu pani, z którą żyje w separacji². Następnie zaś jego nieprzejednani przyjaciele – ich to postępowanie jest główną jego troską – postanowili inaugurować swą wystawę na dwa tygodnie przed otwarciem Salonu, 15 kwietnia; fotograf Nadar użycza im swego lokalu przy bulwarze des Capucines. Manet nie sypia po nocach. Jego „banda” – to nieuniknione – skompromituje go, rzuci cień na sukces czekający go na Salonie.

¹ Tekst ich cytuję według pierwotnego wydania w „Revue”.

² Portret ten jest dzisiaj w Luwrze.

W początku kwietnia Manet dowiaduje się z najwyższym rozdrażnieniem, że Bracquemond opuszcza go także: będzie wystawiał u Nadara.

Bezpośrednio potem dociera doń wiadomość brutalna, miażdżąca, niewiarogodna: z trzech przedłożonych przez niego płócien jury Salonu przyjęło tylko jedno, *Kolej żelazną*. Ani *Jaskółki*, ani *Bal maskowy* nie zyskały aprobaty. Manet nie okazał się dostatecznie uległy. Nie poszedł dalej drogą *Nad kuflem piwa*. Oddał się temu szaleństwu, jakim jest malowanie w plenerze. Odrzucono go więc, dopuszczając tylko jedną z jego prac, jako, w pewnym sensie, przykład jego błędów, który da publiczności możliwość przekonania się, czy jury nie miało racji przywołując go do większej dyscypliny i powagi. Czyż ten niepoprawny żartowniś nie chciał zakpić sobie raz jeszcze? Ochrzcił mianem *Kolei żelaznej* płótno – dopuszczone celowo – na którym nie ma ani śladu jakichś drzwiczek wagonu czy komina lokomotywy: widać na nim tylko za żelaznym ogrodzeniem biały obłok pary! Surowość względem Maneta jest zresztą tym

bardziej konieczna, iż jego „banda” szykuje się pokazać, co umie. Manet nie będzie oczywiście uczestniczył w wystawie przy bulwarze des Capucines, ale to nic absolutnie nie zmienia. Czyż nie on jest ojcem tego ruchu zboczeńców w malarstwie?

Od ośmiu lat, od 1866, od czasu, kiedy odrzucono *Chłopca z piszczałką*, Maneta nie spotkał podobny afront. Jest zdruzgotany. „Ci poczciwi malarze są jednak źle wychowani!” – mówi, skonsternowany, o członkach jury.

II. ARGENTEUIL

A o burtę fala
Pluskająca klaszcze,
Wiatr przybyły z dala
Trzepie żagli płaszcze.

Adoré Floupette
Les Délivrescences.

Zyskać kilka lat wobec pana Manet: smutna; polityka!” – pisze Mallarmé w artykule o „niebezpiecznym intruzie”, w którym komentuje decyzję jury z 1874.¹

¹ „La Renaissance artistique et littéraire” z 12 kwietnia.

Wiele osób jest zdania Mallarmégo. Upokorzony, Manet z wdzięcznością przyjmuje dowody sympatii z ich strony. „Dziękuję – pisze do autora «Demona analogii». – Gdybym miał więcej takich obrońców jak pan, kpiłbym sobie z jury.” W porywie złego humoru chciał najpierw wycofać wszystko z Salonu, później jednak zmienił zdanie. Będzie próbował szczęścia.

Jak to było przewidziane, 15 kwietnia otwarta zostaje wystawa „Batignolczyków” przy bulwarze des Capucines. Obawy Maneta były uzasadnione: wystawa rozpętuje natychmiast całą lawinę złości, a przede wszystkim szyderstw. Wystawione płótna są przedmiotem takich kpin, hałas podnosi się taki, iż można by przypuścić, że wróciły czasy *Olimpii*. Cézanne wystawia właśnie *Współczesną Olimpię*, którą chciał dowieść swemu przyjacielowi, doktorowi Gachet, że ma o wiele więcej „temperamentu” niż pan Manet. Jego zamiar nie uchodzi uwagi. „Przypominacie sobie państwo *Olimpię*? – pisze Louis Leroy w „Le Charivari”. – W porównaniu z *Olimpią* pana

Cézanne było to arcydzieło rysunku, poprawności, dopracowania.” Ten sam Louis Leroy spostrzegłszy tytuł jednego z płócien Klaudivsza Moneta, *Wschód słońca, impresja*, znajduje miano dla „Batignolczyków”, nazywa ich „impresjonistami”.

Wreszcie udało się odkryć chorobę panoszącą się w malarstwie. Paryż oklaskami przyjmuje to szydercze określenie, kiedy zaś 1 maja następuje otwarcie Salonu, publiczność oblega *Kolej żelazną* ojca, przywódcy rzeczonych impresjonistów. „Pan Manet – oznajmia Jules Claretie – należy do tych, którzy uważają, że w malarstwie można i należy zadowolić się i m p r e s j ą . Widzieliśmy tych impresjonistów u Nadara. Panowie Monet – taki Manet, tylko bardziej nieprzejednany – Pissarro, panna Morisot itd. zdają się wypowiadać wojnę pięknu.”

Tak więc wszystko rozpoczęło się od nowa. Sukces *Nad kuflem piwa* niczego nie zmienił: rozejm był tylko przejściowy. Manet odrzucony został pomiędzy buntowników.

Nie ma wyboru: czy mu się to uśmiecha, czy nie, zmuszony jest kroczyć w rzędzie opornych. Skuteczniej niż ich wezwania własna porażka pcha go ku tym, którzy żądają, by był ich wzorem. Zebrania w „Guerbois” rozpoczęły się po skandalu z *Olimpią*. Po Salonie 1874 Manet wyjeżdża latem do Klaudivsza Moneta, który pracuje w plenerze nad Sekwaną.

Monet imponuje Manetowi. Ten syn sklepikarza z Hawru, dla którego los jest mniej niż łaskawy, który jednak stawia czoła przeciwnościom z energią silniejszą od wszystkich niemal przeszkód i idzie do celu wytrwale, z uporem, z męską stanowczością, należy do tej szlachetnej odmiany ludzi kierujących się ambicją, dla których sukces publiczny nie miałby znaczenia, gdyby nie był odpowiednikiem z trudem zdobytego uznania we własnych oczach. Po wojnie Monet osiedlił się z żoną i z synem w Argenteuil. Niedawno, na skutek trudności z gospodarzem, o mało nie znalazł się na bruku. Manet

wstawił się wówczas u wpływowych osobistości w Argenteuil i wystarał się dla niego na miejscu, przy bramie Saint-Denys, o przyjemny domek z ogródkiem, zamieszkiwany niegdyś przez filozofa Théodule'a Ribot. Z Gennevilliers Manetowi wystarczy przedostać się przez Sekwanę, by znaleźć się u Moneta.

Entuzjazmuje się jego pracami. Monet maluje przede wszystkim brzegi Sekwany. Co niedziela brzegi te zapełniają się hałaśliwym tłumem wioślarzy i wioślarek, kobiet – obyczajów mniej lub bardziej lekkich – ubranych w długie suknie z turniurami, mężczyzn we flanelowych spodniach, z torsem opiętym trykotową koszulką, w słomkowych kapeluszach przybranych szeroką wstążką czerwoną lub niebieską, chapeaux cloches lub „kanotierach”. Dziesiątki łodzi sunie po wodzie, ściga się lub płynie spokojnie z prądem. Lekki wiatr wydyma żagle, białe plamy na połyskliwym błękitcie Sekwany. Piosenki, śmiechy wznoszą się znad odświętnej rzeki. Do późna w noc brzegi jej rozbrzmiewają zgiełkliwym weselem tych młodych, co przechadzają się, tańczą po knajpkach, zajądają smażone ryby popijając cienkusza.

Monet też ma łódkę z nadbudówką, wiosłuje na niej i maluje do woli „efekty światła od jednego zmierzchu do drugiego”. „Jego pracownia to jego łódź!” – powiada Manet. Nazywa go „Rafaelem wody” i pokpiwa: „Niechże jej pan zostawi trochę i dla innych!” Zachwycony wesołością barw Moneta, jego cieniami, które nie są czarne, asfaltowe, lecz pulsują od bogatych tonalnie refleksów, Manet zdecydowanie oddaje się tego lata studiom w plenerze ustawiając sztalugi przed błękitem rzeki. Bierze udział w otaczającej go radości i stara się oddać ją na płótnie. Jego paleta rozświetla się barwami jasnymi, które upodobał sobie młodszy malarz. Maluje łodzie, kąpiące się kobiety, Moneta przy pracy w jego pływającym atelier, wioślarzy i wioślarki; wymienić tu trzeba dwa duże płótna: *W łodzi*

i *Argenteuil*¹ do których jeden z braci Zuzanny, Rudolf, pozuje jako amator kąpiel obok jakiejś nieznanym. Postaci odcinają się od błękitu wody. Dzieła iskrzące się blaskiem.

¹ Pierwsze jest obecnie w Metropolitan Museum w Nowym Jorku, drugie w muzeum w Tournai.

Niech jednak impresjoniści nie głoszą zbyt pochopnie swego zwycięstwa. Cokolwiek mogliby pomyśleć, nawrócenie Maneta jest o wiele bardziej powierzchowne, niż się to wydaje. Manet daleki jest od przyjęcia wszystkich teorii swych przyjaciół. Przyswaja sobie wprawdzie monetowską świetlistość, nie idzie jednak za Monetem w jego całkowitym zdaniu się na wrażenia wzrokowe. Manet lubi czuć grunt pod nogami. To, co nieokreślone, niesformułowane, nieuchwytnie, odpycha go. W przeciwieństwie do Moneta nie daje urzec się, zawładnąć sobą migotaniu światła. Swoje obrazy znad brzegów Sekwany poddaje surowym rygorom konstrukcji i znaczy w ten sposób wyraźną granicę, której nie przekroczy. W sumie biorąc, w tych płótnach znad Sekwany stara się wybadać, do jakiego punktu może pójść nowym szlakiem. Podobnie jak *Nad kuflem piwa*, obrazy te stanowią najdalej posunięte próby w pewnym określonym kierunku – w kierunku akurat przeciwnym niż *Nad kuflem piwa*.

Manet wytycza swą drogę.

*

Podczas gdy Manet, sprzeniewierzając się morzu, rezygnuje, na rzecz Gennevilliers i Argenteuil Klaudiusza Monet, z corocznej wilegiatury letniej nad brzegami La Manche, pani Manet matka i Eugeniusz spędzają lato w Fecamp, w towarzystwie pań Morisot. Zostało postanowione, że Berta i Eugeniusz pobiorą się. Ślub ma odbyć się 22 grudnia, z udziałem tylko najbliższych, gdyż z początkiem tego

roku Berta straciła ojca. Jak to sama powiada z melancholią, „dość już długo żywiła się chimerami” i pora teraz, by „weszła w rzeczywistość”.

Po powrocie do Paryża obu rodzin maluje Manet nowy portret tej, która przez tyle lat tak wytrwale odwiedzała jego pracownię. Portret ten – dziesiąty¹ z rzędu – jest ostatnią konfrontacją tych dwóch istot. Od tej pory Berta nie pozwoli już czytać w swej twarzy mężczyźnie, który zostanie jej szwagrem. Portret ten jest pożegnaniem, pożegnaniem z chimera, z marzeniem, z tym, co niemożliwe. Wzrok malarza po raz ostatni spotyka się ze wzrokiem modelki. Lecz już Berta wymyka mu się. Artysta rysuje ją w *trois-quarts*, w pozie, którą można by nazwać odmowną: odwracając oczy Berta wysuwa przed siebie zgiętą w łokciu rękę, jakby broniła się, zasłaniała – przed czym? przed jaką zjawą? Jutro nazywać się będzie, wbrew wszystkiemu, panią Manet. Życie jest snem.

¹ Jedenasty, jeśli liczyć szkic akwarelowy do tego portretu. (Manet wykonał jeszcze dwie litografie i jedną akwafortę będące portretami Berty Morisot.)

Pani Morisot osiągnęła swój cel: druga córka zakłada własny dom. Po ceremonii ślubnej, którą odprawił ksiądz Hurel, wikary w kościele Madeleine, pani Morisot opuszcza Paryż, mieszkanie zostawiając młodej parze i przenosi się do Cambrai. Ewa Gonzalès nie będzie drażnić jej więcej.

*

Manet pragnąłby dowieść Mallarmému, jak bardzo jest mu wdzięczny za jego artykuł o jury z 1874. Tej jesieni zamierza zrobić kolorową litografię podług jednego ze swoich obrazów, *Poliszynel*, wykonanego w tym samym czasie co *Bal maskowy*; pragnąc ją zaopatrzyć w rymowany podpis ogłasza konkurs wśród znajomych poetów.

Tańczy pajac dwugarbny... Jednym garbem skraju
Ziemi jakby dotykał, drugim – niebios raję.
Tych dwu rzeczy spragniona, duszo sprawiedliwa,
Patrz na niego, jak pada – i znów się podrywa!

Od tego czterowiersza pióra Mallarmégo wołał Manet dystych:

Różowy, srogi – w oczach błysków raca,
Bezczelny, boski – ot – portret pajaca!

ułożony przez Teodora de Banville. Tym bardziej jednak pragnie wyświadczyć jakąś przysługę Mallarmému. Ten przełożył szereg wierszy Edgara Poe, między innymi *Kruka*. Manet proponuje poecie zrobienie ilustracji do wydania w małym nakładzie. Jeżeli tomik będzie miał powodzenie, spróbują wtedy szczęścia po raz wtóry. Jednocześnie wytnie Manet kilka drzeworytów do eklogi samego Mallarmégo, *Popołudnie fauna*, którą poeta zamierza złożyć u wydawcy Parnasu, Alfonsa Lemerre.

Ileż projektów! Jeżeli chodzi o *Kruka*, ten projekt da się zrealizować bez specjalnych trudności wiosną 1875; nabywców jednak nie będzie. Co do *Popołudnia fauna*, Lemerre powiedział Mallarmému: „tak, tak...”, na wiadomość jednak, że ekloga ma być z ilustracjami Maneta, w pasażu Choiseul, gdzie ten łatwo wpadający w gniew wydawca ma swój lokal, rozległy się grzmiące złorzeczenia. Mallarmému udaje się jednak łagodnością uspokoić Lemerre'a, co więcej, jakimś cudem perswazji udaje mu się nawet zaciągnąć go do Maneta w przekonaniu, że spotkanie z malarzem eleganckim i pełnym ogłady załatwi wszystko. Tak też się dzieje. Lemerre, wobec Maneta, ochłonął z gniewu. Nie na długo jednak! Zdecydowawszy się wreszcie przeczytać *Popołudnie*, wybucha ponownie, oburzony

tymi wierszami, które wydają mu się wyszłe spod pióra jakiegoś obłąkańca:

...Bezład... w płowym powietrzu wszystko żarem płonie,
Choć nie wiesz, jaką sztuką dokoła rozkłada
Słodki nadmiar hymenu, któremu tak rada
Żądza poszukiwacza...

Nie zwlekając odsyła Lemerre autorowi ten manuskrypt „śmieszny, bezsensowny, nie nadający się do wydania”. Poemat Mallarmégo i drzeworyty Maneta gdzie indziej będą musiały szukać schronienia.¹

¹ Utwór wydzie w kwietniu 1876 u Alfonsa Derennc.

Nic zresztą nie idzie po myśli Maneta ani jego przyjaciół w tych pierwszych tygodniach 1875. Manet przygotowuje się do obesłania Salonu swym *Argenteuil* (przedłoży jury Salonu tylko to jedno płótno, by uniemożliwić takie połowiczne wyjście jak w 1874: albo niech go zdecydowanie odrzuca, albo niech go zdecydowanie przyjmą!), zaś sytuacja impresjonistów coraz bardziej się pogarsza. Na skutek zainteresowania, jakie im okazuje, Durand-Ruel stracił zaufanie ze strony amatorów. Wobec poważnych zobowiązań finansowych musiał przerwać chwilowo zakup obrazów. Najmniej zasobni spośród „Batignolczyków” odczuwają to dotkliwie. W *Argenteuil* Klaudiusz Monet cierpi nędzę; ugania się za nie istniejącymi nabywcami i równie rzadkimi osobami, które mogłyby mu pożyczyć pieniędzy. „Przepraszam, że tak często zwracam się do pana – pisze w styczniu do Maneta – ale to, co miałem od pana, już się skończyło. Znow jestem bez grosza. Gdyby pan mógł, bez uszczerbku dla siebie, pożyczyć mi pięćdziesiąt franków, wyświadczyłby mi pan wielką przysługę.” W nadziei, że uda im się zyskać trochę pieniędzy na licytacji w Hôtel Drouot, impresjoniści wystawili 24 marca na wyprzedazy ponad siedemdziesiąt obrazów. Dzieła te pośród burzy

nienawistnych okrzyków osiągnęły przeciętnie cenę poniżej stu siedemdziesięciu franków każde.

Ten namiętny wybuch nie wróży nic dobrego na Salon. Z pogardą przyjęło jury obraz Maneta, to *Argenteuil*, które artysta miał czelność przedłożyć, duże płótno malowane w plenerze, olśniewające kolorami, które uchodzić może za manifest. Rozentuzjasmowany pobyt w Argenteuil, malarz nie zdaje sobie w pełni sprawy z odwagi swego postępowania. Czy to zresztą będzie *Nad kuflem piwa*, czy *Argenteuil*, w jego przeświadczeniu jest to zawsze Manet, którego raz chwala, a raz gani, sam nie bardzo wie dlaczego. Kto chce ratować swe dzieło, gubi je: na szczęście Manet podchodzi do swego w prostocie ducha. Ani na chwilę, malując Sekwanę, nie pomyślał o „tradycyjnej zieleni wodnej”. W słonecznym migocie lata w Argenteuil jego oko zobaczyło wodę niebieską; i namalował ją niebieską. Co za zuchwałość!

Nie zwlekając, prasa powiadomi go o tym. Zaraz po wernisażu, 2 maja, „Le Figaro” karci go, wytyka mu jego „rzekę koloru indygo, masywną jak sztaba, prostą jak mur”. I zaraz dwudziestu krytyków podejmuje chórem to samo. „Nigdy jeszcze Morze Śródziemne – pisze Jules Claretie – nie było tak radykalnie niebieskie, jak pan Manet maluje nam Sekwanę. Tylko impresjoniści potrafią tak przystroić prawdę. Kiedy pomyśleć, że w porównaniu z panem Klaudiuszem Monet, pan Manet jest nieśmiały w swych efektach, człowiek zadaje sobie pytanie, do czego jeszcze posunie się malarstwo plenerowe i na co ośmielią się artyści, którzy chcą wygnać cienie i czernie z całej natury!”

Manet ma teraz jednak obrońców, równie zdecydowanych, równie stanowczych w swych sądach, jak jego potwarcy. Rozpoczyna się bój wokół *Argenteuil* i tego błękitu, który robi się wkrótce równie sławny, jak kot *Olimpii*.

„– Mój Boże, cóż to jest?

– To Manet i Manette.

– Ale co oni robią?

– Siedzą w łodzi, tak mi się przynajmniej wydaje.

– A ten mur niebieski?

– To Sekwana.

– Jest pan pewien?

– Tak mi powiedziano.

Ten błękit wprawia publiczność w osłupienie. Przede wszystkim jednak wprowadza ją z równowagi. Jest dla niej „jak czerwona płachta na byka”. Gdy tylko w tłumie drepzącym przed *Argenteuil* rozlegnie się jakiś głos przychylny dla Maneta, podnoszą się krzyki: „Ale ten błękit!” Ten błękit jest „rażący”, „nieznośny”. „Robi się od niego słabo.” „Traktat pokojowy podpisany między publicznością a panem Manet po *Kuflu piwa* został zerwany – konkluduje Filip Burity. – Działania wojenne przeciw artyście, bardzo lojalnemu i bardzo dumnemu w swym uporze, podjęte zostały z dawną zajadłością.”

Bez żadnej złej myśli przystał Manet, by na ekslibrysie, który rytował mu ubiegłej zimy Bracquemond, umieścić dewizę wymyśloną przy tej okazji przez dawnego wydawcę Baudelaire'a, Poulet-Malassi. Coco-Malperché¹, jak nazywał go Baudelaire, wykorzystał łacińskie znaczenie nazwiska Manet: „Manet *et manebit*” („pozostaje i pozostanie”). Przeciwnicy artysty szydzą z tego, dopatrując się tu fanfaronady zarozumialca. O sławy Instytutu, pomyślcie tylko: Manet *et manebit*! Ten mistyfikator, co do którego można się było przez pewien czas łudzić, jest tylko tym, czym był zawsze: maniakiem reklamy i wrzawy. Można już było przypuszczać, że się poprawi, gdy tymczasem w tym roku nie znalazł, kpiarz, nic lepszego do roboty, jak pomalować swemu psu ogon na niebiesko! „Od początku

swej kariery pan Manet nie postąpił ani kroku naprzód. Żegnaj, marzenie o mistrzu!”

¹ Zabawne przekręcenie nazwiska wydawcy, które znaczy dosłownie: „Kogutek źle usadowiony.” (Przyp. tłum.).

*

Mniej więcej przed dwoma laty, zanim jeszcze „Batignolczycy” przenieśli się do „Nouvelle-Athènes”, zjawił się pewnego wieczora w „Guerbois” jegomość wysoki i krzepki, w długim, szarym płaszczu i w czarnym, filcowym kapeluszu, spod którego wymykały się fale gęstej, ciemnej grzywy. Śniady, o oczach jak węgle i ciężkich powiekach, wyglądał na Kalabryjczyka. Manet, widząc u niego jakiś przedmiot sterczący spod płaszcza, wziął go za wędrownego gitarzystę. Omylił się. Nie była to gitara, lecz laska; i nie grajek się zjawił, lecz artysta, Marcellin Desboutin.

Kuzyn sławnego pamflecisty Rocheforta, Marcellin Desboutin, o jakieś dziesięć lat starszy od Maneta, był niegdyś podobnie jak on, lecz wcześniej, uczniem Tomasza Couture. Później, odziedziczywszy niemałą fortunę, ten wielbiciel światła, słońca, Włoch, zamieszkał we Florencji, w marmurowej willi położonej w olbrzymim parku, „Ombrellino”. Płynną gotówkę czerpiąc przede wszystkim z mistrzowskiego kopiowania obrazów sławnych malarzy przeszłości, Desboutin prowadził we Florencji żywot wielkiego pana o pełnej kabzie, hojnego i gościnnego aż do chwili, kiedy w 1871 –1872 przyszła ruina. Wówczas wrócił do „krajiny mgieł”, przyjechał z powrotem do Paryża. W równej mierze poeta, co i malarz, autor dramatów wierszem (jeden z nich, *Maurycy Saski*, grany był w Comédie Française przed wojną 1870), spodziewał się najpierw zrobić karierę literacką. Jego ambicje w tej dziedzinie szybko doznały zawodu i wówczas nie pozostało mu już nic poza służebną pracą malarzką.

Mieszka w dawnym warsztacie ołownika, brudnym baraku w głębi robotniczego skupiska przy ulicy des Dames, i macha obrazy na mendle, po pięć franków sztuka. Jest w nędzy. Przez jakąś mieszaninę dumy i obojętności nie stara się tego ukrywać. Nie mając do wyboru nic poza bohemą, obnosi się ze swoją nędzą niemalże kokieteryjnie. Jednak pod powłoką zaniedbania czuje się arystokratę. Z utraconej wielkości pozostała mu swoboda bycia wielkiego pana. Mankiety ma wytarte, ale dłonie patrycjusza. Jego odezwania, zawsze celne, świadczą o wysokiej kulturze.

Co wieczór, po skończonym dniu roboczym, zjawia się w kawiarni „Nouvelle-Athènes”, gdzie nie masz gorliwszego nadeń bywalca. Ma tam na ścianie swoją kolekcję fajek i co dzień od ósmej do jedenastej odpoczywa, gawędząc i paląc, od swego życia „jużnego zwierzęcia”. „Batignolczycy” natychmiast przyjęli go do swego grona. Jest przyjacielem wszystkich, jedną z centralnych postaci ich zebrań. Poważa głęboko Maneta. „Najprawdziwszy malarz między malarzami to właśnie on – powiada. – Jest w posiadaniu prawdziwych zasad sztuki.” Obu artystów łączy gorąca przyjaźń. Desboutin zrobił portret Maneta techniką suchej igły. Manet w zamian rozpozna duży portret Desboutina naturalnej wielkości.

Portret nieoczekiwany, nie przez wzgląd na modela, lecz na sposób wykonania. Podobnie jak w ubiegłym roku, Manet nie oddala się tego lafa od Paryża. Zadowolona się krótkimi wypadami do Gennevilliers. Nie powtarza jednak doświadczeń z Argenteuil. Zamiast, korzystając z pięknych dni, ustawić sztalugi nad brzegiem Sekwany, zamyka się w pracowni z Desboutinem. Czyżby odchodził już od „impresjonizmu”? Swym portretem Desboutina Manet zdaje się w każdym razie powracać do zagadnień malarskich, które zaprzętały go znacznie dawniej. Czy ów Desboutin stojący na portrecie w towarzystwie psa płowej sierści wyglądałby inaczej, gdyby Manet namalował

go w czasach *Chłopca z piszczałką*? Któż by przypuścił, że rok temu twórca tego obrazu namalował *Argenteuil*!

Równocześnie jednak pracuje Manet w tym czasie nad płótnem, które stanowi ciąg dalszy jego studiów z ubiegłego lata. Olej ten, *Bielizna*, przedstawia kobietę, która w małym ogródku przy ulicy de Rome robi pranie, a jej synek bawi się obok. Jasna w kolorach, o cieniach przesyconych światłem, ta scena z życia codziennego jest doskonałym odpowiednikiem dążeń Klaudiusza Monet.

Wkrótce zresztą nadarzy się Manetowi wyśmienita okazja nowego rekonesansu w dziedzinie możliwości, jakie daje plener. Skorzysta z niej skwapliwie. We wrześniu jeden z jego znajomych z Londynu, przyjaciel Legrosa, Tissot, zawiadamia go, że wybiera się do Wenecji. Oto wymarzona sposobność, by raz jeszcze wypróbować nauki Klaudiusza Monet. Wenecja, opalizujące miasto wody i powietrza, całe w błyskach i migotaniu, nadaje się istotnie jak żadne inne do prób impresjonistycznych.

Sprzedawszy obraz na pokrycie kosztów podróży Manet wyjeżdża pod koniec września z Zuzanną i z Tissotem. Znów ma zobaczyć tę Wenecję, którą zwiedzał niegdyś w towarzystwie Emila Ollivier. Prawdę powiedziawszy, ledwo tam przyjechał, czuje się znudzony. W tych pałacach ustawionych rzędem nad kanałami widzi tylko dekorację. O ile bardziej rzeczywista wydała mu się niegdyś Hiszpania! Manet patrzy na pluszczącą wodę, która mieni się coraz to inaczej i znaczy się coraz to innymi śladami gondoli. „Spody butelek od szampana unoszące się na powierzchni” – powiada. Temat wybitnie impresjonistyczny.

Manet siada nad Canal Grande i zabiera się do tego tematu pracowicie, po wielokroć rozpoczynając od nowa, maluje kilka tych wielobarwnych pali, *palli*, do których przywiązuje się łodzie, a za

nimi czarną gondolę z przewoźnikiem. „Cała sztuka w tym – wykrzykuje – by oddać wrażenie, że łódź zrobiona została z kawałków drewna zestawionych ze sobą podług reguł geometrycznych!” Jakże to słowo „geometryczny” zadźwięczałoby obco w uszach Klaudiusza Monet! On, gdyby znalazł się w Wenecji, zachwycałby się zawieszonym w powietrzu świetlistym pyłem, jej złocistością i rozemgłym błękitem.¹

¹ Monet pojechał do Wenecji w 1908 (Renoir zawitał tam wcześniej, w 1881).

Po powrocie z podróży do Hiszpanii, w 1865, Manet dojrzał słabe strony czysto powierzchownego hispanizmu, który dotąd uprawiał. W 1875, w Wenecji, pojął lepiej niż kiedykolwiek, co w impresjonizmie Moneta razi jego oko zamięłowane w kształcie wyraźnie określonym.

Dwa namalowane przez niego obrazy Canal Grande są olśnieniem, są jednak także wymówieniem służby.

*

Impresjoniści – upominają się głośno o to miano, którym zamierzano ich wyśmiać – przygotowują nową wystawę na kwiecień 1876, przed otwarciem Salonu. Ponownie usiłują też nakłonić Maneta, by w niej uczestniczył. Z tym samym skutkiem, co przed dwoma laty.

Manet broni przyjaciół; ma zawsze w swej pracowni ich płótna, przemawia za nimi wobec nabywców: „Ach, niech pan tylko spojrzy na tego Degasa! Na tego Renoira! Na tego Moneta! Jaki oni mają talent!” Lepiej niż ktokolwiek wie też, jaki niedostatek cierpią niektórzy z nich, biedny Klaudiusz Monet przede wszystkim, który nieustannie męczy go prośbami o pieniądze: „Coraz ciężej.

Od przedwczoraj bez grosza, a na kredyt ani rzeźnik, ani piekarz nic dać już nie chcą... Czy nie mógłby pan przysłać mi odwrotną pocztą dwudziestu franków?”; „Jest mi okropnie przykro. Wczoraj

wieczorem po powrocie do domu zastałem żonę bardzo chorą... Ponieważ jest pan tak dobry i stara się przychodzić mi z pomocą, błagam, niech mnie pan nie opuszcza..." Te prośby o ratunek nigdy nie pozostają bez echa. Go nie przeszkadza, że obecnie jeszcze mniej niż wczoraj skłonny jest Manet zbaczać na manowce wystaw impresjonistów. Duranty, który pisze właśnie broszurę o tej grupie – *La Nouvelle Peinture*¹ – nadaremnie wzywa, by nie zabrakło go w miejscu, nad którym powiewać będzie jego „sztandar”. „Nigdy nie będę wystawiał w przybudówkach – odpowiada Manet – wchodzę do Salonu głównymi drzwiami.”

¹ *Nowe malarstwo.*

Również i wielu uczestników pierwszej wystawy, sparzywszy się, nie bierze obecnie udziału, jak na przykład Bracquemond i Zachariasz Astruc lub jak De Nittis, któremu obiecano Legię Honorową. Nawet Cézanne woli nie psuć sobie szans dostania się na Salon. Za to Legros i Desboutin przyłączają się teraz do impresjonistów.

Niezłomnie wierny Salonowi, Manet nie wahał się tym razem w wyborze płócien. Pośle do Palais de l'Industrie *Bieliznę* i, pod nazwą *Artysta*, portret Desboutina. Jest to w pewnym sensie sposób zadowolenia i zwolenników pleneru, i zwolenników malarstwa bardziej tradycyjnego.

Wybór zręczny – nie tyle z rozmysłu zresztą, co raczej instynktownie – czy rzeczywiście jednak zdolny pogodzić Maneta z jury? Wiadomo z góry, że *Bielizna* zjeży przeciw niemu malarzy akademickich. Jury oczekuje od Maneta nie czego innego, jak wyparcia się swych herezji. Teraz, kiedy klika pacykarzy robi wokół siebie coraz więcej szumu, kiedy krytycy dają się z wolna omamić błędom i błazeństwom jego własnym i jego uczniów, jury absolutnie nie zamierza tolerować jego wybryków. A w ogóle, czy to w złym, czy to w dobrym, za dużo mówi się o panu Manet. O wiele za dużo. Jest coś

nieprzyzwoitego w tym powtarzaniu jego nazwiska przy każdej sposobności; to upokarza jak frustracja. Jurorzy mają niemal za złe Manetowi sukces, doprawdy nadmierny, *Nad kuflem piwa*. Niechże się ukorzy, cofnie do szeregu! „Dość już tego! Daliśmy panu Manet dziesięć lat, by się poprawił. Nie poprawia się. Przeciwnie, grzęźnie coraz głębiej. Odrzucony!” – ciska gniewnie jeden z członków jury. Wszyscy niemal popierają go. Zachęczone oburzeniem, z jakim publiczność przyjęła *Argenteuü*, jury przy dwóch tylko głosach sprzeciwu odrzuca obrazy Maneta.

Manet dowiaduje się o tym w pierwszych dniach kwietnia, w momencie kiedy przy ulicy Le Peletier otwarta zostaje wystawa impresjonistów. Zbyt już przyzwyczał się do tych ciosów, by przemawiać się nimi tak jak niegdyś. Trochę zdenerwowania, kilka gorzkich żartów, to wszystko. „Kiedyż wreszcie – powiada zjadliwie o Robert Fleury'm, przewodniczącym jury – koniec będzie z tym starcem, który jedną nogą jest w grobie, a drugą na ziemi Sjeneńskiej?”¹

¹ Farba koloru brązowego.

Impresjoniści nalegają oczywiście, by przyłączył się do nich. Jeszcze nie jest wcale za późno, Manet obstaje jednak przy swoim, a straszliwa filipika Alberta Wolffa przeciwko „obłąkańcom” z ulicy Le Peletier, zamieszczona 3 kwietnia w „Le Figaro”, z pewnością nie skłania go do zmiany postanowienia. Jury odrzuciło jego oba obrazy, doskonale, w takim razie wystawi je u siebie w pracowni! „Mówić prawdę, pozwolić się wypowiedzieć.” Oto dewiza, którą wypisał na zaproszeniach.

Manet nie przypuszcza z pewnością, jaki zamęt wywoła tym krokiem. W ciągu dwóch tygodni, od 15 kwietnia do 1 maja, cztery tysiące osób przewinie się przez jego pracownię, chwając lub ganiąc, rozprawiając głośno, gestykulując, kłócąc się. Czasami na ulicy

Saint-Pétersbourg, do bramy domu, w którym mieści się pracownia, ciągnie się długa kolejka. Od rana do wieczora nie ustaje ruch i hałas. Lokatorzy skarżą się, piszą list za listem do właściciela, by położył kres tej nieznośnej wrzawie, która dobiega z parteru. „Inicjatywa pana Manet – żartuje «La Petite Presse» – wprowadziła nowy punkt do kodeksu stróżów. Do tej pory, gdy zjawiał się ktoś, by wynająć mieszkanie, pytali go: «Czy ma pan psy, koty, ptaki, dzieci? Czy wykonuje pan jakiś hałaśliwy zawód?» Teraz pytają jeszcze: «Czy nie urządza pan prywatnych wystaw?...»”

Gazety rozbrzmiewają podobnym zgiełkiem. Manet i impresjonisci dzielą między siebie szpalty kronik artystycznych. Złośliwi pytają zresztą ironicznie, „dlaczego nie uświetnił swymi dwoma obrazami wystawy braci i przyjaciół?” „Po co się tak boczyć? To niewdzięczność!” W sumie jednak prasę ma dosyć przychylną. Decyzja jury uznana zostaje za niezręczną, pozbawioną sensu, trudno bowiem było bardziej przysłużyć się artyście. „Nazwisko Maneta – pisze «Le Figaro» – jest na wszystkich ustach. Odrzucenie jego obrazów... uczyniło zeń męczennika i tłum gotów jest uznać w końcu, że ma on pewien talent.” „Pan Manet – ucina Castagnary – nie jest malarzem, którego się odrzuca... Zajmuje we współczesnej sztuce inne trochę miejsce niż choćby taki pan Bouguereau, którego nazwisko widzę wśród członków jury. Ma w swym dorobku płótna, co do których pewniejsi jesteśmy, iż pozostaną niż *Santon u bram meczetu* pana Gérôme, który nie należy do jury, a zasługuje, by doń należeć...” Jury miało nadzieję zaszkodzić Manetowi; okryło się tylko śmiesznością.

Gdyby nie dysputy z gospodarzem, który suszy mu głowę, Manet byłby całkiem zadowolony z osiągniętego rezultatu. W dniu inauguracji Salonu ze wszystkich zwiedzających on „skupia na sobie największą uwagę, ma najwięcej towarzyszących, jego słowa budzą

największe zainteresowanie”. Kiedy wychodzi w rześisty deszcz, mnóstwo ludzi tłoczy się koło kas w obawie przed ulewą, co widząc Manet powiada głośno: „Najlepszy dowód, że równie trudno wyjść z Salonu, jak się do niego dostać.” Ani te słowa, ani ton nie znamionują pokonanego.

*

W pracowni, ukryty za kotarą loggii, Manet słuchał nieraz, co mówią o jego obrazach zwiedzający.

Któregoś dnia usłyszał, jak jakiś rozkoszny głos kobiecy wykrzyknął à propos *Bielizny*: „Ależ to doskonale!” Ten spontaniczny zachwyty, który pozwalał mu zapomnieć o drwinach¹, tak poruszył Maneta, że łzy napłynęły mu do oczu i nie mógł się powstrzymać, by nie zejść z ukrycia i nie podziękować nieznajomej. „Niechże wolno mi będzie zapytać, kim jest osoba, której spodobało się to, co nie podoba się wszystkim innym?” Oczarowanie: miał przed sobą najpiękniejszą z istot, Méry Laurent, kochankę pewnego Amerykanina, słynnego doktora Thomas W. Evansa, dawnego dentysty Napoleona III i dworu cesarskiego.

¹ Manet wyłożył u wejścia do pracowni zeszyt, do którego zwiedzający mieli wpisywać swe uwagi. Roilo się tam od impertynencji: „Przyjdziemy po raz drugi, jak bielizna będzie już uprana”; „W łaźni dają chociaż natryski. Kosztuje to 1 fr. 75”; „Wcale to nie jest zabawne”; „Najładniejsza na wystawie pana Manet jest jego pracownia” (podpisane: „architekt”); „Manet *non manebit*”...

Bardzo duża, o bujnych kształtach, niebieskich oczach i jasnych włosach z odcieniem mahoni, Méry má za sobą karierę wielkiej kokoty, jakich wiele wymienić by można w tamtych czasach. Urodzona w Nancy w 1849, mając piętnaście lat wyszła za mąż za sklepiarza, rozeszła się z nim w kilka miesięcy później i zadebiutowała jako figurantka w lekkich rewiach, rozneglizowanych feeriach.

Któregoś wieczora na zakończenie takiej feerii wynurzyła się na scenie „Châtelet” w swej promiennej nagości „z muszli przybranej srebrnymi stalaktytami”¹. Marszałek Canrobert, później zaś doktor Evans zainteresował się tą Wenus i wziął ją na utrzymanie tuż przed końcem Drugiego Cesarstwa. Mery jest na swój sposób bardzo przywiązana do doktora i ma dla niego zapewne, gdyż jest dobra z natury, dużo wdzięczności za jego własną stałość, za dostatnią i beztruską egzystencję, jaką jej zapewnił dając corocznie pięćdziesiąt tysięcy franków. Opuścić go? „To byłoby bardzo brzydko z mojej strony. Wystarczy mi, że go zdradzam” – powiada drwiąco. Pod tym względem jest Evans najwygodniejszym ze Sganarellów.

Dopełniwszy swych obowiązków *quasi* małżeńskich wobec Evansa, Méry lubi istotnie to, co jemu sprzedaje tak drogo, dawać za darmo artystom czy pisarzom. Bardziej jeszcze niż złaknięta rozkoszy, ta istota jak najbujniej cielesna zakochana jest w wykwintności umysłu, w talencie. Uważałyby się za coś gorszego, gdyby jej piękność nie złożyła im daniny. Ktoś nazwał ją „Toute la Lyre”².

¹ Albert Flament.

² „Cała Lira”.

Mery miała wielką ochotę spotkać Maneta, którego jest sąsiadką (mieszka przy ulicy de Rome pod 52). Manet nie jest zaś mężczyzną, który miałby odepchnąć jej awanse. Od czasu gdy Berta Morisot została panią Eugeniuszową Manet, coraz więcej eleganckich osóbek zagląda do pracowni przy ulicy Saint-Pétersbourg. Coraz chętniej oddaje się Manet przelotnym miłośnikom. Można by rzec, iż spieszo mu użyć życia; upaja się wonią kobiet, delektuje wielbiąc pędzlem rozkoszną miękkość ich sikory. Zuzanna przymyka oczy. Któregoś popołudnia przyłapała go, jak na ulicy d'Amsterdam szedł za jakąś młódką. „No, tym razem mam cię!” – powiedziała grożąc mu

zartobliwie palcem. Manet nie dał się zbić z tropu: „Myślałem, że to ty!” I w najlepszej komitywie zaczęli śmiać się oboje.

Częściej niż autentyczne damy z towarzystwa bywają w pracowni Maneta kobiety z półświatka, jak Mery. Manet marzy o poklasku salonów, lecz podobają mu się i pociągają go właśnie hetery. Podobnie jak spragniony sukcesów oficjalnych Manet-malarz czuje się w gruncie rzeczy swobodny jedynie wśród tych „nieprzejednanych”, którym opiera się jednak, podobnie rzeczywistej przyjemności dostarcza mu jedynie towarzystwo kobiet lekkich obyczajów. Zaskakujący Manet – rozdarty w głębi między przeciwstawne skłonności swej natury: „stronę” ojca, Manetów statecznych, mieszczańskich, konformistycznych, i „stronę” Fournier, stronę przygody: „strona Manet” objawia się w jego sposobie bycia, kręgu znajomych na Bulwarze, w jego niespełnionym, lecz upartym marzeniu o zaszczytach, pięknej karierze, „pozycji”, zaś „strona Fournier” pcha go ku ębuntowanym malarzom i nierządnicom.

Jedynym tematem rozmów Maneta i jego przyjaciół jest Mery Laurent. „Są kobiety, które wiedzą, widzą, rozumieją” – powiada Manet przypominając okrzyk Mery à propos *Bielizny*. Jej piękność, jej śmiech źródłany, jej wyraz zdziwienia i zachwyt, jej słowa, które są jak pieszczota, podbiły go od pierwszej chwili; jej komplementy są mu balsamem. Na zbliżenie między malarzem i kurtyzaną nie trzeba długo czekać. Wieczorem, po odejściu Evansa, Méry Laurent staje w oknie i macha chusteczką. Manet wypatruje tylko sygnału, by znaleźć się u niej, w tym buduarze o kanapach przykrytych futrami, pełnym kosztownej tandety, urządzonym z równym przepychem, co i złym smakiem, buduarze, w którym przyjmuje ona oficjalnego kochanka i nieoficjalnych przyjaciół od serca.

Któregoś wieczora, kiedy Manet ze zwykłym pośpiechem odpowiadając na wezwanie Méry przybiegł, by zabrać ją do miasta na jakąś wesołą kolacyjkę, malarz i młoda kobieta natykają się na schodach na Evansa wracającego na górę po zapomniany notesik. Dentysta przez całe trzy dni dąsał się potem na niestałą kochankę.¹

¹Przypadek George Moore.

Wakacje letnie państwa Manet przerywają na kilka tygodni tę miłosną sielankę.

Manet z żoną otrzymali zaproszenie do małej miejscowości Montgeron w okręgu Seine-et-Oise od Ernesta Hoschedé, człowieka interesów i przyjaciela sztuk, niezwykle uprzejmości, rozrzutnie hojnego, którego zbiory zbyt często niestety cierpią na skutek periodycznych trudności finansowych właściciela. Ten *bon vivant* o wesołej twarzy zachwyca się nowatorami. Delektuje się ich obrazami jak smakosz udaną potrawą. „Żał mi was, filistrzy – woła – że nie słyszycie tych cudownych harmonii, nie zachłystujecie się tym plenerem jasnym i balsamicznym!” Nazajutrz po wojnie 1870 kupił Monet, Pissarry, Degasy, Sisleye. W 1874 musiał sprzedać je w Hôtel Drouot. Drugi zbiór, powstały natychmiast potem, uległ rozproszeniu w rok później. Hoschedé nie dał jednak za wygraną i rozpoczął po raz trzeci. Posiada wiele Manetów, nabytych od Durand-Ruela lub bezpośrednio od artysty.

Manet skwapliwie przyjął zaproszenie Hosehedé'a. Od paru tygodni czuje jakieś niewytłumaczone znużenie. Ostatnimi czasy dużo maluje², lecz to nie mogło go przecież tak zmordować.

²Okolo dwunastu dzieł w 1874, okolo piętnastu w 1875; w 1876 również namaluje okolo piętnastu.

U Hosehedé'a, mimo najszczerzej chęci sprawienia przyjemności gospodarzowi, żadna z podjętych prac – są to portrety Hosehedé'a i

jego dzieci w plenerze – mu nie idzie. Irma sprawa, że Hoschedé nie może ani chwili usiedzieć rias miejscu, co trochę przerywa pozowanie, i dla byle głupstwa wymyka się do Paryża. A poza tym plener, ba, plener! Po Wenecji ten rozdział jest już dla Maneta zamknięty. „Maluję tak, jak ja to rozumiem; do diabła z ich historiami!” Nic nie irytuje go tak jak określenie: impresjonista, „król impresjonistów” w odniesieniu do niego. Nie jest „impresjonistą”. Nigdy nie będzie zwolennikiem żadnej formuły: „Artysta powinien być spontaniczny – powiada. – Oto właściwy termin... Gdybym miał wyrazić moje zdanie, sformułowałbym je tak: «Wszystko, co jest w jakiś sposób ludzkie i współczesne, jest interesujące. Wszystko, co jest pozbawione tego ducha, jest niczym.»», Manet ściera się często na ten temat z Klaudiuszem Monet; starcia, po których obaj gniewają się na siebie, a później godzą. Manet nie potrafi bowiem żywić urazy do tego artysty, który niewątpliwie słusznie kroczy swą własną drogą i niepotrzebnie tylko chciałby narzucić mu swój punkt widzenia – chciałby, by w Manecie istniała tylko „strona Fournier”.

Tymczasem jest jeszcze druga „strona”. I ta druga „strona” ciągnie Maneta w czasie pobytu w Montgeron ku odstępcy z „Guerbois” posiadającemu willę w sąsiedztwie Hoschedé’a: jest nim Carolus-Duran. Jak pisze Duranty, został ów Carolus-Duran „wykolebany i wychowany... w prawdziwej sztuce... w której zagłębił się aż po szyję”. W jakiejż jednak mgłę przeszłości zacierają się dziś dla niego czasy „Guerbois”! Utknął w łatwiźnie i zbiera tego owoce. Portrecista zasypywany zamówieniami, opływa w zaszczyty, sławę, pieniądze. Że zaś lubi się popisywać, paraduje z brodą przystrzyżoną à la Henryk III, w butach z kozłej skórki, w obcisłych, aksamitnych kurtkach, w obszernej, czarnej pelerynie ze szkarłatną podszewką, przyprowadzając o zawrót głowy jaśnie panienki z faubourg Sainit-Germain, które malują akwarelą i które fascynuje ta

okazała postawa muszkietera, ta sława, ta szalona wręcz wiara w siebie. „Velasquez i ja” powiada, „zachowując porządek chronologiczny”¹. Manet wie dobrze, co jego przyjaciele myślą o tej postaci, zna ich pogardliwy sąd, cięte powiedzenie Zachariasza Astruc, że „zostawiony sobie Carolus-Duran woli zawsze błysk sztrasy od błysków drogiego kamienia”. Wszystko jedno, zerkając na to powodzenie, Manet czuje w sercu lekkie ukąszenia zazdrości. „Gdybym miał tyle pieniędzy co Carolus-Duran, każdego uważałbym za geniusza” – powiada żartobliwie, lecz na dnie tego żartu jest gorycz.

¹ Georges Rivière. Maria Baszkircew miała napisać w swym *Dzienniku* w lutym 1881: „Ach, gdybym mogła malować jak Carolus-Duran!... Oto po raz pierwszy spotkałam coś godnego pożądania, coś, czego pragnęłabym dla siebie w malarstwie. Kiedy się widziało jego obrazy, wszystko potem wydaje się nędzne, oschłe i brudne.”

Manet bierze na warsztat portret Carolus-Durana, co jest z jego strony rodzajem ofiary składanej larom malarstwa oficjalnego, by zjednać sobie ich przychyłność. Maluje go w stroju jeźdźca, w swobodnej pozie, z dłonią na lasce. Niestety, podobnie jak inne płótna z Montgeron, portret pięknego Carolusa-Durana pozostanie w stadium szkicu. „Wyjechałem na wieś, by odpocząć – pisze Manet do Ewy Gonzalès – a nigdy jeszcze w życiu nie byłem tak zmęczony jak teraz.”

Zuzanna chciałaby pojechać do Fécamp. Manet wymiguje się od tego. Morze nie dostarcza mu już wzruszeń. Jest w tym wieku – ma czterdzieści cztery lata – w którym bywa, że, patrząc wstecz, człowiek widzi mnóstwo rzeczy niegdyś podniecających, a obecnie martwych, wyzbytych swej czarodziejskiej mocy. W końcu jednak przy staje Manet na wyjazd; pojedzie do Fécamp, ale pobyt tam nie da mu przyjemności i cały czas myśleć będzie tylko, by wrócić do Paryża i znów znaleźć się w pracowni, przed sztalugami, w sercu swojej bitwy.

Wraca 2 września. Chusteczka Méry Laurent powiewa w oknie przy ulicy de Rome, a Mallarmé znów jest codziennym gościem w pracowni.

Manet żywi coraz gorętszą przyjaźń dla tego profesora nie lubianego przez kolegów i źle notowanego u przełożonych z racji swych zajęć pozaszkolnych – swych „elukubracji”, jak powiada dyrektor z liceum Fontanes – i z powodu tychże zajęć uchodzącego w oczach szanownych wychowawców za kogoś, kto sprzeniewierza się całkowicie „uporządkowanym i statecznym obyczajom profesorskim”. Któregoś popołudnia, kiedy Mallarmé opowiadał mu może o swych gorzkich doświadczeniach życiowych, albo jeszcze prawdopodobniej, niepomny na swą gehennę, wywoływał swym zadumany głosem obraz „kunsztownego obłoku unoszącego się nad intymną przepaścią każdej myśli”, Manet, z tym porywem, z tym uniesieniem, z tą mocą nagłego zespolenia, jakie dane są wszystkim prawdziwym artystom w chwilach łaski, maluje portret poety, płótno małe rozmiarami, lecz wielkie osiągniętych rezultatem, a jeszcze większe przez nieskończoność myśli i wrażeń, jakie sugeruje. Wsparty na poduszkach, w wysuniętej ręce trzymając cygaro, Mallarmé pogrążony jest w zadumie: uchwycony w tym, co dla niego najbardziej istotne.¹

¹ Płótno to, które poeta zawiesił w swej jadalni, należy obecnie do Luwru.

Mallarmé musiał już raz i drugi przyjrzeć się ukradkiem Méry Laurent, tej płowej najadzie, której zmysłowy urok

...o, dzika rozkoszy,

Kiedy to święte brzemień i nagie wstyd płoszy,

Przed mą wargą płonąca...

wślizguje się jak obsesja w jego rozmyślania. Między tymi dwójgiem wspomnienie o Manecie stanie się pewnego dnia pomostem. Manet ma teraz głowę zaprzątą Salonem. Czy to romans z Mery

podsuwa mu wizerunek życia współczesnego, który zamierza przedłożyć w tym roku jury: kobieta z półświatka przed lustrem? Tak czy inaczej nie Méry będzie jego modelką. Z prośbą o pozowanie zwraca się do innej wielkiej kokoty, Henrietty Hauser zwanej Cytrynką, kochanki księcia d'Orange. Maluje Cytrynkę w zalotnym dezabilu, w atłasowym, niebieskim gorsecie, w białej, muślinowej halce, szminującą się przed lustrem, z wszelkimi wypukłościami wyraźnie zaznaczonymi, z miną śmiałą, gdy tymczasem jakiś pan we fraku, z laską w dłoni i w cylindrze, czeka z tyłu na kanapie, bardzo godny. Bez doświadczeń z Argenteuil i z Wenecji Manet nie potrafiłby namalować tego obrazu, jasnego w kolorach, tak jak go namalował. O ile jednak wykazuje, że doskonale pojął nauki impresjonistów, o tyle z drugiej strony wyraźniej jeszcze zaznacza, że nauki te, natychmiast przyswojone, przetworzył na własny użytek, podporządkował swemu szacunkowi dla wyrazistości form. Stąd też niewątpliwie jego zniecierpliwienie, gdy ktoś z uporem nazywa go impresjonistą.¹

¹ Reakcja Maneta wobec impresjonizmu zapowiadała reakcję innych malarzy, charakterystyczną dla późniejszej ewolucji malarstwa w okresie zwanym postimpresjonizmem, w dobie Cézanne'a, Gauguina, Van Gogha. Pewnego dnia Cézanne powie: „Chciałem zrobić z impresjonizmu coś solidnego i trwałego, jak sztuka muzealna.”

W listopadzie, wciąż jeszcze zajęty pracą nad tym obrazem – ukończy go dopiero w styczniu – dowiaduje się Manet z powieści Zoli, *W matni*, ukazującej się w odcinkach i będącej przedmiotem dyskusji całego Paryża, o dziejach pewnej osoby lekkich obyczajów: Nany. Imię to, dość częste zresztą wśród panien tej kondycji, przyjmuje Manet jako tytuł swego obrazu.

Oprócz *Nany* obeśle Salon portretem barytona Faure'a. Śpiewak nadal kolekcjonuje obrazy Maneta; pragnie też – pragnienie zupełnie zrozumiałe – posiadać swą podobiznę pędzla malarza, na którego

stawia. Manet nie mógł inaczej, jak z gorącym zadowoleniem przyjmując zamówienia tak pochlebnego. Kończy *Nonę*, jednocześnie zaś bierze się do portretu Faure'a, chcąc odpowiedzieć jego życzeniu dziełem, w którym doprawdy przejdzie samego siebie. Ponieważ Faure odniósł niedawno triumf w roli Hamleta, operze opartej na sztuce Szekspira, z muzyką Ambroise Thomasa, postanowiono, że Manet przedstawi śpiewaka w tej roli. Malarz nie szczędzi trudu, pracuje gorliwie nad „przygotowaniem”. Mijają tygodnie. Wreszcie „ma go” już, ten swój portret! Lecz punkt widzenia artysty nie jest całkowicie zbieżny z punktem widzenia modela. Faure chciałby być przedstawiony takim, jakim sam siebie widzi, w całym blasku swej teatralnej postaci; Manet ze swej strony maluje go takim, jakim widzi go jego oko, które przebija maskę i sięga człowieka – człowieka i kabotyńca. Dochodzi do zadrażnień. Z każdym seansem dysputa staje się coraz bardziej nieprzyjemna. Dochodzi wreszcie do tego, że gdy Manet kładzie ostatnie pociągnięcie, baryton oznajmia, że z przykrością musi odmówić wzięcia obrazu i że nie zwlekając zamówi sobie portret u Boldiniego, malarza-światowca. Rok 1877 zaczyna się źle.

Im dalej, tym będzie gorzej. Trzydzieści siedem czy osiem seansów pozowania, których wymagał portret Faure'a, ciągnęło się aż do marca. Manet wysłał do Palais de l'Industrie swe dwa obrazy. Niemożliwe, rozumuje, by po rozgłosie, jaki wywołała jego wystawa prywatna, jury odrzuciło go. Przemyślał zresztą swój wybór; chciał dać dowód umiarkowania, nie zrażać sobie jury; żadnych więcej płócien malowanych w plenerze, jak *Argenteuil* czy *Bielizna*, lecz portret wolny od rewolucyjnych poszukiwań i obraz rodzajowy, który, gdyby nie jego wirtuozeria, graniczyłby z malarstwem anegdotycznym. Otóż Manet myli się w swych obliczeniach: jury przyjmuje wprawdzie portret Faure'a, lecz odrzuca *Nanę*. Z jakiego powodu?

To bardzo proste: z powodu niemoralności. Akty, proszę bardzo, ale nie dezabile! Dezabil jest czymś rozpustnym. I jakby Manetowi nie dość było tego jeszcze, za tą kreaturą robiącą toaletę namalował pana we fraku: pornografia! Pretekst jest zbyt piękny, by jury miało z niego nie skorzystać.

Wyprowadzony z równowagi, Manet wystawia natychmiast swą *Nanę* w witrynie pewnej galerii przy bulwarze des Capucines. Nana! Dziwka Nana! Skromnie zasłaniają sobie oczy przed tym płótnem „naturalistycznym”, by użyć słowa, które weszło w modę dzięki Zoli. Niewiele brakuje, by wybito szybę w galerii.

Paryż, trzeba przyznać, wydaje się bardzo podniecony w tym roku 1877. W *matni* ukazuje się w księgarniach w lutym i z miejsca czyni Zolę najślawniejszym i najbardziej lżonym z żyjących pisarzy; z wysokości swego Olimpu stary Hugo grami: „Po brudach – bezeceństwa; widzę przepaść, której zgłębić nie potrafię.” Ponieważ ze swej strony impresjoniści po raz trzeci urządzili wystawę swych dzieł, i oni są przedmiotem gwałtownych ataków. Przedmiotem podobnych ataków, na Salonie, stanie się portret Faure'a. „Hamlet, postradawszy zmysły, dał się sportretować Manetowi” – napisze karykaturzysta Cham. Ci Zolowie i Manetowie, impresjoniści i naturaliści, wszystko to siebie warte: ta sama zbieranina mąciwodów i komunardów.¹

¹ Portret Faure'a znajduje się dziś w muzeum w Essen; *Nana* w Kunsthalle w Hamburgu.

Już teraz Manet wie, że będzie wykluczony z sal poświęconych sztukom pięknym na Wystawie Powszechnej przygotowywanej na 1878. Nie dając za wygraną zamierza przez pewien czas zorganizować, jak w 1867, własną wystawę w prywatnym lokalu; rozwijając swój projekt ustala listę około stu dzieł, wśród których dokona wyboru. Oblicza jednak również koszty, jakie pociągnąłby za sobą

taki zamysł. Byłyby olbrzymie: rezygnuje więc, w swym niezadowoleniu oświadcza jednak, nadąsany, że skoro tak, to nie przedłoży również nic na Salon w 1878.

Ewa Gonzalès, zdezorientowana i spłoszona ewolucją Maneta, odsunęła się powoli od pracowni przy ulicy de Saint-Pétersbourg. „Wiele już czasu upłynęło, od kiedy zasięgała pani po raz ostatni mojej rady. Czyżby moje niepowodzenia ściągnęły na mnie pani wzgardę?” Tych parę suchych linijek pozwala wyobrazić sobie rozjątrzenie Maneta. Zdarzają mu się mściwe powiedzonka. O Meissonierze mówi, że jest „kolibrem malarstwa”. Na Salonie wskazując na płótno, ogromnie chwalone, Jean-Paul Laurensa, *Śmierć generała Marceau*, na którym oficerowie austriackiego sztabu generalnego stoją przed ciałem generała francuskiego, śmieje się szyderczo: „Dorożkarze oplakujący śmierć ostatniego pocztyliona.”

Sam już nie wie, czego się trzymać. Wytykają mu gorliwość, z jaką zabiega, by nie uchodzić za impresjonistę:

Któż to impresjonistów częstuje kamieniem?

Manet!

Kto, że są szarlatani, woła niestrudzenie?

Manet!

A przecież któż był buntu duszą i natchnieniem?

Wszak cały Paryż wie,

Że to Manet!

Ach, w istocie, ileż nieporozumień! Ubiegłego lata rozpoczął portret Carolusa-Durana. Próbując nowej ofiary pojednawczej wysuwa propozycję sportretowania jednego z najzjadlejszych oszczerców swej sztuki, Alberta Wolffa, krytyka z „Le Figaro”. Ten człowiek wyprowadza go z równowagi. „Ciarki mnie przechodzą, jak na niego patrzę – oświadcza Manet. – Powiadają, że jest dowcipny. Pewno, u niego jak w kramiku! Zabrakło? Proszę, już jest! Dowcipny? Byłby

skandal, jakby nie miał tego, czym handluje!” Tym razem jednak Manet dławi w sobie tę antypatię. Jeden z przyjaciół Méry Laurent podejmuje się roli pośrednika, powiadamia Wolffa o propozycji Maneta. Wolff raczy zjawić się raz czy dwa w pracowni. Ta próbka „obłaskawienia”, podjęta, bez wielkiej godności, przez Maneta, wkrótce się jednak urywa. Wolff, ze swą małpią twarzą, jest potwornie brzydki. Oko Maneta wgłębia się w tę brzydotę, z każdym pociągnięciem pędzla coraz okrutniej widoczną na płótnie. Toteż Wolff prędko dochodzi do wniosku, że dosyć tych żartów. Wycofuje się rozprowadzając na wszystkie strony, że „tak, jak to zawsze myślał, Manet jest artystą niepełnym”, że idzie „po omacku”, nie potrafi wyjść poza bezkształtne szkice. Malarz klnie krytyka: „Czyż prosiłem o rzecz niemożliwą? Prosiłem go, by zachował neutralność.” Co za naiwność! Chcąc nie chcąc Manet musi pozostać Manetem.

Będzie musiał również poszukać innej pracowni. Właściciel domu uprzedził go, że po sześciu latach, z upłynięciem – w lipcu 1878 – terminu wynajmu, wymawia mu lokal. Zgiełk, jaki rozpętała prywatna wystawa Maneta, uczynił go lokatorem niepożądanym. Na próżno Manet błaga, obiecuje, że będzie odtąd najspokojniejszym z lokatorów, właściciel kategorycznie odmawia udzielania dalszego schronienia jemu i jego obrazom.

Manet jest zmęczony. Zmęczony doznanymi zawodami, tą walką, której wciąż nie widać końca, wszystkimi tymi przeszkodami, o które potyka się na każdym kroku. Zmęczony również tym niezrozumiałym znużeniem, które paraliżowało go minionego lata. By trochę odetchnąć, powraca do Montgeron, do Hoschedé'a. Utyka. Lewa stopa, ta sama, która sprawiała mu już kłopot w czasie oblężenia Paryża i potem, znów zaczyna go boleć. I znów odzywa się w nim wspomnienie brazylijskiej puszczy. Wspomnienie dotkliwie czasem jak wyrzut sumienia.

III. „H.C.”

Chcę te nimfy uwiecznić... różowość bez cieni

Jakby się unosiła leciutko w przestrzeni,

Uśpiona snem rozgrzanym...

M a l l a r m é , *Popołudnie fauna*.

Paryż roku 1878 jest Paryżem odświętnym. 1 maja, na otwarcie Wystawy Powszechnej, trzysta tysięcy flag powiewa w oknach. Kłęski lat 1870–1871 nie poszły w zapomnienie, oddaliły się jednak. Ożywienie radosne i udzielające się. Na przyjęciach u państwa Manet Chabrier szaleje przy fortepianie śpiewając kuplety o palu ze swej opera buffo, *Gwiazda*:

Pan będzie łas –

Pan będzie łas –

Pan będzie łaskaw miejsce zająć,

Bo – nie zwlekając

Zobaczy pan...

Na te przyjęcia, jak i do pracowni, przychodzi coraz więcej ludzi. Ludzi rozmaitego pokroju: bywalców Bulwaru, klubów, giełdy, wyścigów, przemysłowców, finansistów, leniuchów, snobów i, oczywiście, kobiet, dużo kobiet, a wszystkie bardzo eleganckie. Kapelusze z piórami pawiozczuba i rury, suknie od Wortha i surduty od znanych 'krawców. Bywać u państwa Manet należy teraz do dobrego tonu.

Bo pal,

Bo pal,

Aż cierpnie skóra –

To najgłówniejsza jest tortura!

Manet żartuje, uśmiecha się, stara się nie okazać po sobie niepokoju.

Ból stopy powraca periodycznie. Chwilami miewa zawroty głowy. Ma wrażenie, że upadnie, że ziemia usuwa mu się spod nóg. Cóż to jest, na miłość boską? Zwraca się do doktora Siredey, ten jednak odpowiada wymijająco, uspakaja go.

Aż za bardzo może. Nie ucisza to jednak lęku Maneta, choć stara się dodać sobie ducha, rozumowaniem zagłuszyć trwogę. Ten ból stopy, kiedy się nad tym głębiej zastanowić, doskonale da się wytułmaczyć: jak tyłu członków jego rodziny, jak jego ojciec, jak kuzyn Juliusz de Jouy i on także cierpi na reumatyzm. Ukąszenie węża, ależ skąd! Co za dziecinne pomysły! Ilekroć w życiu myślał o swym młodzieńczym buncie, żałował go; ale przecież nie przyjdzie mu teraz, gdy ma lat czterdzieści sześć, płacić za wybryki chłopaka, który przechodził wtedy niewdzięczny okres dojrzewania. Reumatyzm!... Ledwie ją jednak odegna, obsesja powraca i gnębi. Wizerunek ojca nakłada się na wizję dziewiczego lasu.

Manet szuka ucieczki w pracy, rzuca się na nią z niecierpliwością i ogniem. Któż by się domyślił, co się w nim dzieje? Przemilcza swoje dolegliwości, bóle głowy, nagłe drętwienie lewej nogi. Wobec przyjaciół, gości gra, udaje dobry humor, świetne samopoczucie. Udawałby je również chętnie wobec siebie, gdyby mógł, gdyby nie to, że tak często, odkładając pędzle, musi odpocząć na kanapie. Zmęczenie nie ustępuje i moralnie to właśnie jest dla niego najgorsze. Za plecami doktora Siredey biega po laboratoriach, po rozmaitych konowalach, by zdobyć jakieś radykalne środki, które przywróciłyby mu jego dawne siły żywotne.

W lipcu, jak to było ustalone, opuścił – z jakim żalem! – swą pracownię przy ulicy de Saint-Petersbourg. Wyszukał już wprawdzie

inną, w tej samej dzielnicy, przy ulicy d'Amsterdam pod 77, lecz nie będzie mógł z niej korzystać wcześniej niż za parę miesięcy, gdyż jest tak zniszczona, że wymaga gruntownego remontu. Zanim się tam wprowadzi, Manet urządza się na razie pod numerem 70, w lokalu niezbyt obszernym, lecz rozkosznie urządzonym jako ogród zimowy, którego użycza mu chwilowo pewien malarz szwedzki, hrabia Rosen. W tym samym czasie państwo Manet przenoszą swe lary i penaty spod numeru 49 przy ulicy de Saint-Pétersbourg, pod 39.

Te dwie przeprowadzki kosztują. Manet próbuje upłynnić kilka płócien, gotów odstąpić je po „cenie jak najbardziej umiarkowanej”. Byłoby w istocie nieroztropnie stawiać wygórowane żądania. W kwietniu baryton Faure zaryzykował pociągnięcie, które nie wyszło raczej na korzyść artysty: wystawił na sprzedaż w Hôtel Drouot trzy obrazy Maneta i dwa z nich musiał odkupić, gdyż nie osiągnęły wystarczającej ceny. Z drugiej strony Hoschedé, który wziął w swoje ręce sklep „Pod Wędrownym Szlifierzem” przy ulicy de l'Opéra i który znów popadł w poważne trudności finansowe, musiał w czerwcu, nakazem sądu, oddać swój trzeci zbiór malarstwa pod młotek. Manety – klęska! – notowane były od trzystu czterdziestu pięciu do ośmiuset franków; płótno kupione za trzy tysiące franków od Durand-Ruela, który sam zapłacił za nie Manetowi dwa tysiące, poszło za czterysta pięćdziesiąt franków¹. Na szczęście nie zniechęca to wszystkich nabywców; zawziąwszy się, Faure nabywa *Śniadanie na trawie*, które Manet oddaje mu wraz z dwoma innymi obrazami za dwa tysiące sześćset franków². Kto może zaręczyć, że obrazy, dziś zniżkujące, jutro nie znajdą nagle mnóstwa nabywców? Za dwadzieścia pięć czy pięćdziesiąt luidorów można zafundować sobie Maneta; ryzyko niewielkie.

¹ Około 112 000 franków obecnie (1 120 nowych franków).

² Około 650 000 franków obecnie (6 500 nowych franków).

Manet maluje bez wytchnienia.¹ Zanim opuści ulicę de Saint-Pétersbourg, pragnie utrwalić na płótnie ten pejzaż miejski, którym zachwycił się przez sześć lat; maluje kilka widoków ulicy Mosnier: z brukarzami, z fiakrem, ze szlifierzem i wreszcie, 30 czerwca, przystrojoną odświętnie flagami z okazji Wystawy Powszechnej.² Aktywność gorączkowa. W ostatnich miesiącach 1877 kontynuuje to, co rozpoczął malując *Nonę*: bierze na warsztat serię obrazów będących scenami z życia paryskiego. Ewokuje – jako model służy mu ta sama Cytrynka, która pozowała do *Nany* – kryty deptak i tor skatingu przy ulicy Blanche; maluje siedzącą przy stoliku w „Nouvelle-Athènes” prostytutkę, która wypatruje klienta, z papierosem w palcach, nad śliwką w spirytusie. Te sceny „modernistyczne”, które równie dobrze można by nazwać „naturalistycznymi” (czy to nie oszałamiający sukces Zoli podsunął Manetowi tę tematykę?), są przedmiotem dalszych prac Maneta w piwiarniach na dolnym Montmartrze, przede wszystkim zaś w pewnym lokalu przy bulwarze Rochechouart, „Au Cabaret de Reichshof fen”, gdzie usługują młode kobiety.

¹ W 1877 wykonał około piętnastu prac. W 1878 liczba ta wzrasta do czterdziestu (25 obrazów olejnych i 15 pasteli). W latach następnych miała ona utrzymać się na tym samym poziomie lub nawet go przekroczyć.

² *Ulica Mosnier przystrojona flagami* została sprzedana w październiku 1958 na głośnej licytacji, która odbyła się w Londynie, za 113 000 funtów szterlingów (130 000 000 franków – 1 300 000 nowych franków). Jest to najwyższa cena, jaką osiągnęło kiedykolwiek płótno Maneta. Manet sprzedał je w 1879 za 500 franków. W 1913, na wyprzedaży zbiorów Marcell de Nèmes, osiągnęło ono cenę 70 000 franków.

Powstaje jedno płótno za drugim – *W piwiarni, Podająca piwo*³, *Bibosze, Czytająca w piwiarni* – jednocześnie zaś, na pochybel własnemu zmęczeniu, rozpoczyna Manet z myślą o Salonie dużą kompozycję, podwójny portret pewnej eleganckiej pary, właścicieli magazynu mód z faubourg Saint-Honoré, którzy pozują mu wśród

zieleni jego pracowni. „Plener z palmarium”, jak powiada Prins.

³ Obecnie w National Gallery w Londynie.

Niestety, wbrew postanowieniom, wbrew woli zlekceważenia choroby, zignorowania jej Manet nie zawsze robi to, czego by pragnął. Stanie przy sztalugach wyczerpuje go szybko. W ubiegłych latach malował dwa czy trzy razy pástela. Obecnie poświęca jej wiele czasu, odpoczywając w ten sposób po wysiłku, jakiego wymaga malarstwo olejne. Pastele nadają się zresztą doskonale, by oddać wzruszającą piękność kobiet, świeżość ich uśmiechu, blask ozdób; w swych dziełach Manet coraz hojniejszy jest w składaniu takich hołdów.

Olejno lub pástela namalował niedawno kilka aktów, między innymi *Blondynką z odstłoniętymi piersiami*¹, jakże uroczą w swym szelmowskim dezabilu, w słomkowym kapeluszu przybranym makami. W gruncie rzeczy jednak kobieta w swej nagości urzeka Maneta nieskończenie mniej niż kobieta w swych strojach. Suknie, kapelusze, futra, biżuteria i tysiące drobiazgów, które stwarzają paryżankę, radują jego oko. Skuteczniej niż środki apteczne obecność kobiet dodaje mu wigoru. Gdy tylko któraś z nich wchodzi do pracowni, twarz mu się rozpromienia...

¹ Obecnie w muzeum w Luwrze.

Raz lepszy, raz gorszy, rok 1878 dobiega końca, gdy pewnego wieczora po pracy, wychodząc z ulicy d'Amsterdam, Manet odczuwa nagle rozdzierający ból w krzyżu. Nogi się pod nim uginają. Upada na chodnik.²

² Na skutek omyłki Teodora Duret, który był zresztą, zdaje się, dość słabo poinformowany o chorobie Maneta, podawano często, iż wypadek ten nastąpił jesienią 1879.

Wezwany pospiesznie doktor Siredey oszczędza pacjenta. Nie ośmiela się wymówić przy nim nazwy groźnej choroby, którą bez żadnych już wątpliwości stwierdza. Mówi o nerwowości Maneta, o

niespokojnym, wyczerpującym trybie życia, byle tylko miłośnierze ukryć przed chorym rzeczywistość.

Wkrótce jednak dowiaduje się Manet, jak nazywa się jego choroba. Powtarza w osłupieniu te trzy malutkie i straszne sylaby: chodzi o ataksję. Gdyby był wcześniej w to uwierzył! Skonsternowany, w samotności, której szuka, by przeżuwać swe ponure myśli, słyszy karcące słowa kapitana „Le-Havre-et-Guadeloupe” nazajutrz po karnewałowej eskapadzie, jego przerażające ostrzeżenia przed syfilietycznymi niewolnicami z Rio. Ach, pewno, że dziecinnym pomysłem było przypominać sobie ukąszenie węża w brazylijskiej puszczy. Manet zastanawia się, przegląda książki lekarskie. Czyżby się mylił? Wyjaśnienia są aż nazbyt jasne. Czyż może wątpić dłużej? Czyż jego ataksja nie wywodzi się z owej szalonej nocy, w której po raz pierwszy poznał miłość? Manet odczytuje swój los.

Widzi w myślach tancerzy i tancerki tej nocy zjaw; spoza tych ciał zdyszanych, lśniących od potu wyziera postać ojca słuchającego, jak wybija godziny zegar Bernadotte'a; wyziera także twarz przyjaciela, Baudelaire'a, jego oczy rozgorączkowane, nieruchome, jego wykrzywione usta, z których wydobywa się już tylko: „Psiakrew! Psiakrew!”

Wsparty na lasce, bez której nie może się już obejść i która go upokarza – on, elegant, piękniś, (kuśtykający, co? do Mery Laurent – Manet odpycha oblegające go wizje, powstaje przeciwko nieodwracalnemu. Bunt dziecka, podróż, która była tego buntu wynikiem, chwila szaleństwa. Nie, nie może uwierzyć w ten fatalizm! Będzie się leczył. Wyleczy się. Doktor Siredey zapisał mu kurację natrikową w zakładzie hydroterapii doktora Béni-Barde, przy ulicy de Miromesnil. Manet poddaje się tej kuracji bardziej niż gorliwie. Ze wszystkich swych sił dąży do zdrowia. Słucha pilnie, co tylko kto powie, nadstawia ucha na byle radę, skwapliwie korzysta z każdego leku, jaki mu ktokolwiek podsunie. Wyleczy się. Chce tego. We

wszystko wierzy. I udaje zucha. Przyczkiem poprawiając cylinder na głowie powiada: „Kiedy Béni-Bardezki zobaczą, że schodzę po schodach w zakładzie roześmiany, to znak, że będzie już po wszystkim, a tylko tego patrzeć.”

Zewnętrznie życie jego się nie zmieniło. Pracuje zajadle, bo to utwierdza go w przekonaniu, że wszystko będzie dobrze. 1 kwietnia mógł wprowadzić się wreszcie do nowej pracowni. Pracownia ta, położona w głębi podwórza i bez charakteru, nie zachwyca go specjalnie, ale trudno! Światło, chociaż od północy, jest dobre, a to najważniejsze. Manet wykończył na czas, by wysłać do Palais de l'Industrie, podwójny portret swych modeli z faubourg Saint-Honoré: *W cieplarni*; dołączy do niego jedno z płócien z Argenteuil, *W łodzi*, które poddał drobiazgowym oględzinom i uznał za doskonałe. Że to dzieło malowane w plenerze, ta scena wioślarska z jej wodą bardzo niebieską może nie spodobać się jury? No to co?

Rzucić z lekka wyzwanie jury nawet się w tej chwili Manetowi dosyć uśmiecha. Wchodzi to w zakres stosowanej przez niego terapii. Poza tym zaś Manet, który z własnej woli nie uczestniczył w poprzednim Salonie, czuje teraz coraz silniejsze poparcie w prasie, a także i wśród pewnego odłamku publiczności. Ilość osób, które tłoczą się u niego, wystarcza, by go o tym przekonać. Prócz tego jest jednak coś więcej, o wiele więcej: rok po roku, klęska po klęsce, wśród szyderczej wrzawy Manet, zanim się kto spostrzegł, przekształcił powolutku malarstwo tej połowy wieku. Słusznie powiada Teodor Duret: jeżeli porównać Salony dzisiejsze z dawniejszymi, oczywistość radykalnych zmian w „technice malowania, tematach, estetyce” rzuca się w oczy. Manet wywarł wpływ nie tylko na swą „bandę”. W sposób nie tak bezpośredni oczywiście, lecz nie mniej istotny, przykład jego poruszył wielu innych artystów. Młodzi malarze w 1879 „widzą” już inaczej, niż „widzieli” ich starsi koledzy w 1859, w

czasach kiedy Manet malował swego *Pijącego absynt*. Ten zwyciężony jest zwyciężcą. W Szkole Sztuk Pięknych śpiewają:

Courbet, Manet – kto tu nad mistrze mistrz,
Daremnie czeka na uznania krzyż.

Oto niedawno uczniowie tej Szkoły – cała pracownia – zbuntowali się przeciw nauczaniu, jakie im narzucano, zażądali ustąpienia swego „pryncypała”, któremu mieli za złe zbyt „pompiersko”. Nic nie wskórawszy złożyli piękny ukłon gospodarzom domu i poprosili Maneta, by otworzył pracownię, w której kierowałby ich studiami. Propozycja – Manet odrzucił ją – znamienna.

Znamienna jest również natychmiastowa akceptacja przez jury obu jego płócien. I niemniej znamienny artykuł, w którym po otwarciu Salonu Albert Wolff wita je w „Le Figaro”. Drasnął artystę, „tego Cygana malarstwa”, przyznaje jednak: „Nie da się zaprzeczyć, że Manet wywiera duży wpływ na swoją epokę. To on podciął korzenie rutynie; on wskazał palcem drogę, po której należało iść; on poprowadził w stronę natury artystów swoich czasów.” Manet uśmiecha się czytając ten obrazowy komentarz. Od tej pory ilekroć spotka Wolffa, stawać będzie nieruchomo z wyciągniętą ręką, w pozie dróżnika wskazującego kierunek.

Teraz już chyba niedaleki jest dzień, kiedy przyznają mu – wreszcie – należne miejsce. W chwilach entuzjazmu zdarza mu się mówić do swoich: „Kiedyś moje płótna będą na wagę złota; niestety, nie doczekacie tego... Sukces przyjdzie późno, ale jest pewny; wejdę do Luwru.”

Całą energię skupia na sztuce. Udręka nie naruszyła jego mocy twórczej, która jest dla Maneta ratunkiem, dowodem, że choroba nie zmoże go. W kwietniu wystosował list do prefekta departamentu Sekwany i drugi do przewodniczącego rady miejskiej powiadamiając ich o swym pragnieniu wykonania dekoracji w sali obrad w

odbudowanym ratuszu: „Dać serię malowideł przedstawiających, by użyć wyrażenia, które zyskało już prawo obywatelstwa i dobrze oddaje moją myśl, «Brzuch Paryża», rozmaite zawody i ich środowisko, życie publiczne i handlowe naszych czasów. Byłby tam Paryż Hal, Paryż Kolei, Paryż Portu, Paryż Podziemia, Paryż Wyścigów i Ogrodów. Na suficie galeria, wzdłuż której krążyć będą ci wszyscy spośród żyjących, którzy w dziedzinie życia cywilnego przyczynili lub przyczyniają się do wielkości i bogactwa Paryża.” Nie raczono odpowiedzieć Manetowi. Czyż jednak takie zadanie nie byłoby ponad jego siły? I czy wysunięcie takiej propozycji nie było z jego strony zwykłą fanfaronadą, oszukiwaniem samego siebie i własnej choroby? Robić malowidła ścienne, kiedy już malarstwo sztalugowe jest dla niego zbyt męczące, kiedy może malować już tylko na siedząco! Ale Manet chce wierzyć, za wszelką cenę chce wierzyć. Nie ustaje w robocie, chwyta pastele, kiedy pędzel wylatuje mu z ręki.

Rozgniatając ten kolorowy proszek portretuje kobiety, które spełniają jego pracownię, postaci przelotne lub też odwiedzające go stale, kobiety z półświatka, jak Valtesse de la Bigne, ta królowa miłości kosztownej, której paradne łoże z rzeźbionego brązu, słynne w Paryżu *viveur'ów*, jest „tronem, ołtarzem¹” i która w swej pysze kazała opatrzyć papier listowy koroną hrabiowską, a pod nią umieścić dewizę „*Ego*”, lub też panny z towarzystwa, jak Izabela Lemonnier, córka jubilera, szwagierka Georges Charpentiera, wydawcy Zoli. Ach, Izabela, Izabela, uroczą istotą! Malując ją to olejno, to pastela, Manet szepcze jej czułe słówka, których młodzianka piękność nie słyszy czy nie chce słyszeć. *Izabela z różą, Izabela ze złotą szpilką, Izabela z białą chusteczką, Izabela w stroju wieczorowym..*¹

¹ Łóżko to figuruje w zbiorach Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. Sypialnia Valtesse de la Bigne inspirowała Zolę, gdy pisał *Nanę*. Kiedy pewnego dnia

Dumas syn poprosił Valtesse o pozwolenie obejrzenia tej słynnej sypialni, „Iwica” odpowiedziała: „Drogi mistrzu, to przekracza pana możliwości.”

² Trzy pierwsze z tych portretów znajdują się kolejno w: Metropolitan Museum w Nowym Jorku, Rijksmuseum w Amsterdamie, muzeum Ny Carlsberg w Kopenhadze.

Jakąż miłością życia, piękna, tego, co jest radością oczu, tchną te obrazy chorego! Nie trzeba jednak dać się zmylić, ten śpiew – śpiew człowieka zagrożonego – jest tylko gorączkowym łaknieniem. Pod powłoką wesołości płynie głuchy, uparty niepokój Maneta. Jego zdrowie się nie poprawia. Przeciwnie, teraz z kolei prawa noga sztywnieje chwilami, „przestaje odpowiadać”. Manet nigdy nie należał do malarzy, którzy, podekscytowani poczuciem własnej niezwykłości, nadzwyczajności swego losu, niezmordowanie rozpatrują własną twarz, doszukują się jej sekretu. Namalował siebie tylko raz, i to w dodatku w sposób żartobliwy, zaraz po opuszczeniu pracowni Couture'a. W tych tygodniach jednak dwukrotnie z pędzlem w rękę analizuje siebie, przygląda się badawczo swojej wychudzonej twarzy, z wstrząsającą, budzącą współczucie prawdomównością utrwała na płótnie niezręczność własnej postaci.

W bezpośredniej bliskości Paryża, w Bellevue, znajduje się znany zakład hydroterapii, urządzony o wiele lepiej niż zakład przy ulicy de Miromesnil. Doradzono Manetowi, by przeprowadził tam kurację. Obiecuje sobie to zrobić. Przed tym chciałby jednak pchnąć jeszcze trochę naprzód swoje prace. Rozpoczął w lipcu, w słynnej restauracji ojca Lathuile, obok „Guenbois”, nową scenę „modernistyczną”: paniczyk uczesany à la Capoul¹ zaleca się przy stoliku do młodej kobiety, która słucha, pełna wahania i rezerwy. Płótno rozświetlone jasnością barw. Położywszy ostatnie pociągnięcie Manet zaciera ręce: „No, mój synku, czekają cię zaszczyty na Salonie.”

¹ Capoul – śpiewak operowy (1889–1924) (Przyp. tłum.).

Pochłonięty pracą nad tym olejem Manet z tygodnia na tydzień odkładał wyjazd do Bellevue. Udaje się tam ostatecznie dopiero koło 15 września.

Mieszka w zakładzie z Zuzanną i podporządkowuje się wszystkiemu, czego od niego żądają, przestrzega dokładnie wszystkich zaleceń lekarzy. To nic, że wskazania są surowe – kilka razy dziennie natryski i masaże, a potem obowiązkowo krótki spacer – byle tylko dały jakiś rezultat. Jest cudowny koniec lata i Manet czuje, że odżywa. Hydroterapia uspokaja mu nerwy. To poprawia jego samopoczucie. Utwierdza się w swej ufności, cieszy każdym pomyślnym objawem, choćby i najmniejszym.

Niespodzianka, i to bardzo miła: odkrył, że ma w Bellevue wielbicielkę, śpiewaczkę operową, Emilię Ambre. Już od dawna, powiada ona, lubi jego obrazy i broni ich. W wolnych chwilach między jednym zabiegiem a drugim jest teraz z kim pogawędzić; nawiązuje się przyjacielska znajomość. Śpiewaczka, która ma odpuścić niedługo na tournée po Stanach Zjednoczonych, ofiarowuje się, że zabierze z sobą któreś z płócien malarza, by pokazać je amerykańskiemu tłumom. Manet wybiera *Stracenie Maksymiliana*.¹

¹ Płótno zostało wystawione w Nowym Jorku w grudniu, potem w Bostonie w styczniu. Mimo hałaśliwej reklamy rezultat był prawie żaden. Mało kto, jakichś co najwyżej dwadzieścia osób dziennie fatygowało się, by zobaczyć „słynny obraz słynnego malarza Edwarda Manet”. Finansowo operacja była „katastrofalna”.

Towarzystwo Emilii Ambre jest dla Maneta rozrywką. Jesienią, choć jest bardzo piękna, cała w brązach, czerwieni i złocie, Manet nudzi się. Wiejski spokój ciąży mu. Wzdycha do swojej paryskiej pracowni. Bardziej niż kiedykolwiek potrzeba mu gwaru, ruchu. Musi się jednak wyleczyć. Kurację – z której coraz bardziej jest

zadowolony – przedłuży, jak tylko się da. Trzeba, by w nadchodzących dniach mógł bez straszliwych przeczuć myśleć o wizerunku, boleśnie braterskim, Baudelaire'a z wykrzywionymi ustami.

Natryski, masaże, spacer; natryski, masaże, spacer.

Manet nabiera nadziei, że kuracja okaże się skuteczna.

*

Po powrocie do Paryża Manet z zadowoleniem odnalazł się w bliskim mu świecie. Pobyt w Bellevue nie wyleczył go, ale przyniósł mu ulgę. Z zapałem bierze się z powrotem do pracy.

Umówił się z Antoninem Proustem – który, wybrany w 1876 deputowanym z Niort, robi wspaniałą karierę polityczną w kręgu Gambetty – że na przyszły Salon namaluje jego portret. Zabrał się do niego ochoczo. W swojej działalności parlamentarnej Proust poświęca się niemal wyłącznie zagadnieniom mniej lub bardziej związanym ze sztuką. Wierzy w przyszłość malarstwa Maneta, zamyśla wprowadzić któreś z jego dzieł do muzeum w Pałacu Luksemburskim. Przystojny i próżny na punkcie swego wyglądu i powodzenia u kobiet, którym się chełpi – wiele się mówi o jego związku z pewną baletnicą z Opery, Rositą Mauri, której jest protektorem (Rosita ma lat dwadzieścia trzy, on czterdzieści siedem) – Antonin Proust pozuje chętnie na „Alcybiadesa Republiki”. Manet psuje siedem czy osiem płócien, zanim udaje mu się wreszcie namalować w zwykłym jego stroju – rękawiczki, laska, rura, surdut, kwiatek w butonierce – dawnego kolegę od Couture'a. Najwięcej kłopotu ma z kapeluszem. „Nie ma nic trudniejszego do narysowania jak cylinder” – zapewnia.

Wreszcie udaje mu się z tym uporać: „No, wreszcie jest; w całej swojej okrągłości! Dłoń w rękawicze jest tylko zaznaczona. Wystarczy trzy pociągnięcia, pac, pac, pac, i już będzie gotowa.” Rękawiczka trzymana w drugiej dłoni, namalowana tylko pobieżnie,

zostanie taka. „Proszę cię, ani jednego pociągnięcia więcej!” – rzuca Proust Manetowi. Wzruszony talk całkowitą zgodnością ze swym modelem, Manet nie mógł się oprzeć chęci uściskania przyjaciela. *U ojca Lathuile* i portret Prousta: „Hę – wykrzykuje Manet – to dopiero będę mieć Salon! O ile ci durnie zapatrzeni we własny pępek nie wyrzucą mnie za drzwi!”¹

¹ Portret Antonina Prousta należy do muzeum w Toledo (USA), *U ojca Lathuile* do muzeum w Tournai.

Płonne obawy! Manet zbiera coraz więcej dowodów szacunku. Jakież tłok czasem w jego pracowni u schyłku dnia! Można by pomyśleć, że to Tortom czy kawiarnia de Bade. Regularnie zjawiają się też amatorzy, nabywają jakieś płótno czy pastel. Mery Laurent, która w swej czujnej serdeczności stara się, by artysta mógł zapomnieć o tym, co mu dolega, przysyła mu bogatych kolekcjonerów. Jeden z nich kupuje u Maneta obrazów za cztery tysiące franków.² Ogólna suma uzyskana ze sprzedaży sięga w roku 1879, który dobiega już końca, przeszło jedenastu tysięcy franków.³ Co się tyczy modeli, Manet bierze ich ze swego otoczenia. Maluje portret za portretem: Rosity Mauri; kuzyna Juliusza de Jouy, który również zagląda niekiedy do pracowni; pani Zola⁴; George Moore'a, młodego Anglo-Irlandczyka, „dandysa z Batignolles”, „zielonego jak topielec”, który, obecnie poeta, niegdyś jednak malarz i uczeń Cabanela, w równym stopniu uwielbia Maneta, co nie cierpi swego kraju rodzinnego⁵; Clemenceau; i oczywiście, Izabeli Lemonnier: *Izabela z mufką*, *Izabela siedząca*, *Izabela trzymająca kapelusza*.

² Około 1000 000 franków obecnie (10 000 nowych franków).

³ Około 2 750 000 franków obecnie (27 500 nowych franków).

⁴ Portret ten, wykonany pástela, pani Zola zapisała Luwrowi.

⁵ Moore, który rozpyływał się nad portretami Maneta, swoim nie był zbyt zachwycony. „Przyszedł i nudził mnie, żeby a to zmienić, a tamto zmienić – opowiadał Manet. – Nie zmienię nic. Czy to moja wina, że Moore wygląda jak rozgniecione żółtko, a jego facjata rozłazi się? Podobnie jak zresztą wszystkie facjaty, gdyż plagą

naszych czasów jest poszukiwanie symetrii. Nie ma symetrii w naturze. Jedno oko nie stanowi nigdy pendant do drugiego; jest inne. Wszyscy mamy nos mniej lub bardziej krzywy, usta zawsze nieregularne. Ale wbij to do głowy geometrom.”

Georges Charpentier, szwagier Izabeli, zaczął wydawać w kwietniu tygodnik „La Vie moderne”, jednocześnie zaś, obok lokalu redakcji, przy bulwarze des Italiens pod 7 otworzył galerię, której oryginalność polega na tym, że systematyzuje *to*, co dotąd było tylko przypadkowe: w regularnych odstępach czasu odbywają się tam wystawy poświęcone jednemu artyście. Publiczność ma wstęp wolny. Ta innowacja natychmiast się przyjmuje: od dwóch do trzech tysięcy osób przewija się co dzień przez galerię „La Vie moderne”.² De Nittis, później Renoir (jego brat, Edmund, współpracuje z tym pismem) mieli już swoje wystawy. Również Manet proszony jest o uczestnictwo. Zgadza się z radością.

² Inicjatywa ta miała cieszyć się szalonym powodzeniem. „La Vie moderne” tak ją uzasadniło: „Ileż razy amatorzy malarstwa wyznawali nam, że chętnie odwiedziłiby pracownię tego czy innego artysty, gdyby nie wahali się pójść tam bez żadnego specjalnego uzasadnienia. Logicznie bowiem biorąc, mogli to zrobić tylko w charakterze nabywców, nie zawsze zaś mieli okazję być wprowadzeni przez kogoś ze wspólnych przyjaciół! Otóż nasza galeria nie będzie niczym innym jak pracownią artysty, przeniesioną chwilowo do sali dostępnej dla wszystkich, którą każdy amator będzie mógł odwiedzić w dogodnej dla siebie porze, nie lękając się, że kogoś urazi czy że będzie przeszkadzał.”

Jego wystawa – „Nowe prace Edwarda Manet” – zawiera dziesięć kompozycji olejnych i piętnaście pasteli; odbywa się bezpośrednio przed Salonem 1880, od 8 do 30 kwietnia.

Manet narobił sobie tylu wrogów, do tego stopnia rozżarzył namiętności, a przede wszystkim jego malarstwo jest tak dalece potępieniem malarstwa *in y c h*, rzeźników skostniałej tradycji, iż

niemożliwością jest, by wszyscy jego nieprzyjaciele dali się rozbroić. Przyznając rację Manetowi, potępiliby samych siebie, musieliby przekreślić cały dorobek własnego życia. Jakiż człowiek zdobyłby się na to? Poza tym jednak jakaż zmiana w przeciągu kilku lat! Proszę przeczytać „La Vie moderne”! Oczywiście, ono w pierwszym rzędzie zainteresowane jest powodzeniem wystawy Maneta. Mimo to jednak któryż dziennikarz odważyłby się dawniej, obojętnie w jakich okolicznościach, napisać artykuł taki, jak zamieszczony w numerze z 17 kwietnia artykuł Gustawa Goetschy?

„W Paryżu, mieście beztroskim, jest dziesięć osób – dziesięć ani o jedną więcej – którym dany jest ten bardzo rzadki i bardzo chwalebny przywilej zatrzymywania, jednym skinieniem, rozproszonej uwagi, wprowadzania, gdy im się tak spodoba, paryżan w wesołość, we wzruszenie, w entuzjazm, w oburzenie, w ruch, gwałtownego rozwiązywania ich języków. Edward Manet jest jednym z tej dziesiątki... Manet, jeden z naszych artystów najbardziej znanych, jest jednym z ludzi, których znamy najmniej. Długi czas podobało się legendzie przedstawiać go jako nieogłodzonego młodego malarza o krzaczastej brodzie, długich włosach, ekscentrycznie ubranego, w spiczastym kapeluszu z szeroką krezą, jednym z tych kapeluszy, które zrobiły rewolucję 1830 roku. Twórca *Olimpii*, przywódca impresjonizmu, ubrany jak pan Dubufe czy jak pan Cabanel, to było nie do wyobrażenia...”

Artykuł wygląda na rehabilitację. „To spryciarz” – powiadają o Manecie. Nie, odpowiada „La Vie moderne”:

„Prawdą jest, że Manet to człowiek wiary i wytrwałości. Wierzy w swoje malarstwo, jak Delacroix, jak Millet, jak Courbet wierzyli w swoje, jak Wagner wierzy w swą muzykę i jak Zola wierzy w naturalizm. Nadzieja nie tak znów szalona! Od dwudziestu lat, od kiedy żłobi swą bruzdę, ileż szczególnych zmian! Widzę, jak wschodzą

młode sławy, które publiczność oklaskuje, a których talent w znacznej mierze ukształtował się w jego szkole i które dzień po dniu korzystają w swych dziełach z jego nauki, stosują jego sposoby... ludzie, którzy parskali niegdyś śmiechem na widok jego dzieł, a dzisiaj przyłapują się na tym, że patrzą na nie bez śmiechu, twierdzą, że z biegiem lat artysta nabrał rozsądku. Czy to raczej nie oni sami zrobili się rozsądniejsi?”

Opinia przesadna? Tendencyjna? Skądże! Nawet w łonie jury Salonu – które bez sprzeciwu przyjęło nadesłane przez Maneta obrazy – kilka głosów nieśmiało ujmuje się za nim. Głosy te sugerują, rzecz niesłychana, by przyznać Manetowi medal drugiej klasy. Zniedołężniali starcy podrywają się. Medal drugiej klasy Manetowi? Dać Manetowi „*hors concours*”, pozwolić mu wystawiać odtąd na Salonie bohomazy, jakie mu się żywnie spodoba! Wystarczy, że człowiek zmuszony jest dopuszczać go do Palais de l'Industrie. W jakich my czasach żyjemy, miły Boże!

Żeby się zemścić, umieszczają płótna artysty najgorzej, jak się dało; och, na *cimaise'ie*, ale na wycinku ściany, koło drzwi.

„Taki już mój los... Przyjmuję to filozoficznie” – pisze Manet do Prousta. W momencie kiedy w „La Vie moderne” nastąpiło otwarcie jego wystawy, dotarła do Maneta wiadomość, która go zmartwiła i poruszyła: Duranty, o którego chorobie nic nie wiedział, zmarł 9 kwietnia w klinice przy faubourg Saint-Denis na wrzód odbytnicy i zapalenie prostaty. Manet, zawsze bardzo przesądny, a od kiedy jest chory, jeszcze bardziej przesądny, nie może obronić się myślom o śmierci Duranty'ego, tego Duranty'ego, któremu się w życiu nie udało, nie powiodło, który swymi powieściami, swymi teoriami utorował drogę Zoli i którego Zola wielkodusznie usiłował wydobyć z cienia, lecz na próżno. Mimo że zawsze naburmuszony, agresywny, Duranty zostawił po sobie wiele żalu wśród „Batignolczyków”. „To dziwne – powiada Manet – ilekroć ktoś wymawia przy mnie nazwisko tego

biedaka Duranty, wydaje mi się, że go widzę, jak przywołuje mnie do siebie.”

Manet powłóczy nogą. Poprawa, którą cieszył się w Bellevue, była przejściowa. Rwący ból, który go męczył, zamiast ustąpić wzmaga się na sile i częstotliwości. Manetowi nie tylko, że ciężko jest wchodzić po schodach, lecz doktor Siredey zabronił mu tego. Artysta robi się coraz bardziej nerwowy. Byle drobiazg wyprowadza go z równowagi. Nie chce, by się nad nim użalać, ucieka z domu od współczującej przymilności żony i matki, którą go niecierpliwią. Jego „dolegliwości” przejdą, czy one tego nie rozumieją? Niemal po całych dniach przebywa w pracowni, gdzie, kosztem wielkiego wysiłku woli, udaje mu się utrzymać w przeświadczeniu, że jego życie nie uległo zmianie. Czasem wpada jednak w silną depresję. Zmordowany, obolały, kładzie się na kanapie. „Truposz! Koniec ze mną!” Wystarczy jednak, by zjawiła się wówczas Mery Laurent czy Izabela Lemonnier, a natychmiast podrywa się na swe chore nogi i zaczyna umizgi.

Doktor Siredey nakłania go usilnie, by jak najprędzej pojechał do Bellevue i poddał się tam kuracji bardziej intensywnej i dłuższej. Złorzecząc, Manet poddaje się tej konieczności. Pod koniec maja jedzie do Bellevue. Wróci stamtąd dopiero w październiku lub listopadzie.

Tym razem nie zamieszkuje w zakładzie; byłoby to zbyt niewygodne na przeciąg około pięciu miesięcy. Emilia Ambre, która wróciła ze swego tournée po Ameryce, wynajmuje dla niego willę przy drodze des Gardes pod 41, na szczycie wzgórza nad Sekwaną.

I znów rozpoczynają się natryski i masaże, trzy razy dziennie po jakiejś półtorej godziny. I znów przygniata Maneta ciężar nudy wiejskiej. „Żyję jak muszla w słońcu, o ile świeci, i możliwie jak najwięcej na powietrzu, ale wieś stanowczo ma urok tylko dla tych, którzy nie muszą na niej przebywać” – pisze 5 czerwca do Zachariasza Astruc.

Najbliżsi starają się rozerwać go, jak mogą. Zuzanna gra mu na fortepianie sonaty. Leon Koëlla przyjeżdża do Bellevue pod koniec każdego tygodnia i wyjaśnia mu swoje operacje giełdowe. Ten lekoduch nie boi się niczego! Wystarczająco wtajemniczony w transakcje finansowe, upojony grą na giełdzie, wciągającą i niebezpieczną, Leon Koëlla zamierza obecnie ni mniej ni więcej – „strona Fournier „ – tylko założyć własny bank.

Czy Manet nie odczuwa czasem wyrzutów sumienia, gdy spogląda na tego syna nie uznanego, który krząta się przy nim z takim oddaniem?... Rio. Syn. Życie źle rozpoczęte. To życie od początku uwikłane we własne sidła. Lecz czy człowiek może wymknąć się samemu sobie? Duranty nie mógł być Zołą. Droga przed nami wytknięta jest jak kanał dla statków. Zrodzone z nas, nasze czyny ząbają się jak ogniwa łańcucha i krępują nas tym łańcuchem.

Manet błąka się melancholijnie od ławki do ławki. „Że jestem na pokucie, moja droga Mery, to jestem, i to jak nigdy jeszcze w życiu” – pisze do swojej pięknej przyjaciółki. „Byle tylko przyniosło to pożądaný rezultat, a nie będę niczego żałował.” Wciąż rozmyśla tęsknie o Paryżu, o przyjaciółkach. Wyczekuje wizyt, zbyt rzadkich, jego zdaniem, zbyt częstych, zdaniem lekarzy; korzysta z odwiedzin kobiet czy młodych dziewcząt, by malować je wśród zieleni. Często jednak pędzel „nie słucha go” i Manet nie wszystko kończy, co zaczął. „Nie bardzo mi się nawet chce pracować – przynajmniej Mery Laurent – mam nadzieję, że któregoś dnia nagle się to odmieni.” Maluje małe martwe natury, to gruszkę, to pęczek szparagów¹, to znów cytrynę czy melon, które, jako pastele, są dla niego odpoczynkiem.

¹ Manet sprzedał *Pęczek szparagów* Karolowi Ephrussi, dyrektorowi „Gazette des Beaux-Arts”. Zażądał zań 800 franków. Ephrussi dał mu 1 000. Ten gest ujął Maneta. Namalował wówczas jeden jedyny szparag i posłał mu go: „W pańskim pęczku było o jeden za mało.” (*Szparag* wszedł do Luwru w 1959.)

Codziennie odchodzą listy do znajomych, do jego zacnej Méry

Laurent, do Antonina Prousta, do Bracquemonda, do Ewy Gonzalès (która wyszła w ubiegłym roku za mąż za grafika Henri Guérard), listy, które ozdabia najczęściej uroczymi motywami akwarelą. Ewa Gonzalès odniosła wielki sukces na ostatnim Salonie. „Jaka szkoda – pisze do niej – że nie polecił pani jakiś Bonnat czy Cabanel. Była pani zbyt odważała, a to cnota, która rzadko bywa wynagradzana.”

Wspomnienie o Izabeli Lemonnier wciąż nasuwa się jego myślom. „Ponieważ mi pani pozwala, będę pisał do pani często” – oświadcza młodej dziewczynie. I wysłał do niej list za listem, ozdabiając je to jakimś portretem, rysunkami kwiatów, owoców, chorągiewek z czternastego lipca lub sylwetką – zmyśloną – Izabeli w kostiumie kąpielowym. Próżno jednak czeka na odpowiedź. „Nie będę pisał do pani więcej, nigdy mi pani nie odpisuje” – powiada. Mimo to jednak uparcie pisze dalej: „Albo jest pani bardzo zajęta, albo jest pani bardzo niedobra. Nie mam jednak odwagi mieć do pani żalu.” Nieraz czuje w sercu lekkie ukłucie zazdrości: „Widziano, jak przechadzała się pani wieczorem – z kim?... Nie rozumiem zupełnie pani milczenia.”

Jego bileciki sprowadzają się najczęściej do paru linijek, do paru słów. „To tylko, żeby powiedzieć pani dzień dobry. Chciałbym, żeby i pani powiedziała mi je co dzień, w porze, gdy przychodzą listy. Mam wrażenie, że lubi pani swoich przyjaciół mniej niż ja.” Pod rozłupanym migdałem pisze tylko: „Filipinko!”¹ W porze śliwek maluje jedną śliwkę akwarelą i podpisuje:

¹ Jest we Francji gra, polegająca na tym, że dwie osoby dzielą między siebie migdał. Ta z nich, która przy spotkaniu powie pierwsza do drugiej: „Dzień dobry, Filipku”, czy „Dzień dobry, Filipinko”, dostaje od tamtej jakiś prezent (Przyp. tłum.).

Dla Izabelki
Szkic mirabelki,
Lecz piękność wszelka –
To Izabelka!

Manet oszukuje w ten sposób cierpienie i nudę. Życie toczy się dalej. Nigdy jeszcze kobiety nie były równie piękne; kobiety i kwiaty.

Mimo że bywają okresy lepsze, Manet nie czuje się niestety najlepiej. Pochylony nad laską, porusza się z trudem. Całe szczęście, że nie męczą go przejmujące bóle ataksji. Wyrzeka na pielęgniarzy z Bellevue, nazywa ich „nieokrzesanymi wieśniakami”, którzy „powinni iść na naukę do Béni-Barda”. Z trudem znosi zabiegi; są dla niego, powiada, „straszliwą torturą”.

Torturą, lecz dobrodziejstwem. Pod koniec lata stan Maneta poprawia się nieco. Chociaż dość ma już wsi, hydroterapii i Bellevue, opiera się pokusie, która nachodziła go już nieraz, by rzucić to wszystko. Wyjedzie dopiero z nadejściem pierwszych śłot.

*

Manet wraca do domu 2 listopada. Możliwość pogawędzenia z przyjaciółmi, z Mallarmém, z Proustem, z Ghabrierem, z Zachariaszem Astruc sprawia mu tyle satysfakcji, że wydaje mu się, jakby odżywał. Paryż przywraca go do życia; Paryż dokańcza tego, co Bellevue zaczęło. Bóle zelzały. Wieczorem wychodzi czasem, udaje się do „Folies-Bergère” albo do *cafés-concerts* przy Polach Elizejskich. Ta jesień jest wiosną. Twarz Maneta rozjaśnia się, ta twarz, w której blond włosy i broda przeświecać zaczynają z lekka siwizną.

Artysta nie przygotował nic na Salon 1881. Drobiazg! Podjął znów serię portretów pástela; zamierza jednak wykonać dwie prace większej wagi, dwa oleje, o których myśl go prześladuje. Pierwszym z nich jest naturalnej wielkości portret Pertuiseta, łowcy lwów. Od lat już utrzymuje Manet znajomość z tym panem Pertuiset, (któremu jego afrykańskie przygody zyskały rozgłos i którego tłusta twarz

ujęta w gęste faworyty dobrze znana jest bywalcom Bulwaru. Pertuiset pozuje Manetowi w swoim ogrodzie w pasażu l'Elysée-des-Beaux-Arts, niedaleko bulwaru Clichy. Wzięte na warsztat w listopadzie, dzieło to, o niezaprzeczonej wartości, ma w sobie coś z dziwactwa: znieruchomiały wśród drzew Montmartre'u łowca dzikich zwierząt, z fuzją w garści, przyklęknął na jednym kolanie; za nim rozciągnięty lew, którego jakoby przed chwilą zabił; nietrudno odgadnąć, iż zwykła skóra posłużyła tu jako model. Ciekawe płótno. Nigdy dotąd równie beztrudno czy też równie naiwnie nie wykazał Manet, że w malarstwie ono samo tylko go zajmuje, nie zaś temat.¹ A może zdradziło go zmęczenie, do którego w swym upartym optymizmie niechętnie się przyznaje...

¹ „Portret Pertuiseta jako łowcy lwów, śmieszny przez swą dziecinność, dziwny z tą lwią skórą sprzed łóżka, jest typowym przykładem prawdy nierzeczywistej” – pisze Michel Florisoone.

Co do drugiego płótna, to od lipca już, od czasu gdy weszła w życie amnestia dla skazanych za udział w Komunie, nosi się Manet z pewnym zuchwałym zamysłem, zuchwałym ze względu na osobę, którą chce namalować. Polemista Rochefort, który z racji kilku swych artykułów z roku 1871 postawiony zastał przed sąd i deportowany do Nowej Kaledonii, przed czterema miesiącami uciekł stamtąd wraz z dwoma towarzyszami kaźni w łodzi wielorybniczej. Wróciwszy do Francji w lipcu z punktu rozpoczął wydawanie nowego dziennika, „L'Intransigeant”, w którym dla dwudziestu tysięcy natychmiast odzyskanych czytelników daje upust swej werwie człowieka, „który umie się śmiać, umie się bić, umie się poświęcać, umie nienawidzić”¹. Ludzie kochają go lub nie znoszą; wzbudza lęk. Manet zamyśla namalować scenę jego ucieczki – w swoim czasie narobiła ona wiele hałasu – łódź wielorybniczą na morzu, a w niej uciekinierów. „Obraz, który wywoła sensację” – powiada sam Manet.

¹ Edmond Bazire.

Rochefort nie jest podobno specjalnym zwolennikiem malarstwa Maneta. Czy zgodzi się pozować? Desboutin porozumiewa się z jego kuzynem i uzyskuje zgodę. Manet natychmiast zabiera się do pracy. Najpierw robi jeden czy dwa szkice, potem zaś przenosi *Ucieczkę* na płótno jedno, później drugie. Rezultat jednak go rozczarowuje. Mierząc swe siły, rozsądnie ogranicza zamiary, zadowala się portretem pamflecisty, którego osobowość doskonale udaje mu się oddać: włos rozwiany, oko błyszczące, bródka władcza.²

² Portret Rocheforta znajduje się, dzisiaj w muzeum w Hamburgu.

W czasie gdy Manet porał się z *Ucieczką*, zaszło w świecie artystycznym wydarzenie dużej wagi: rząd postanowił zrzec się swych prerogatyw w dziedzinie sztuk pięknych, Salon przestaje być instytucją urzędową. „Całkowite i swobodne” zarządzanie nim, dotychczas spoczywające w ręku państwa, przechodzi odtąd w ręce samych artystów, to znaczy, praktycznie biorąc, malarzy, rzeźbiarzy, architektów i grafików, którzy choć raz wystawiali na Salonie. W styczniu 1881 zawiązują oni stowarzyszenie, które przejmuje od państwa dotychczasową jego rolę.

Te rewolucyjne zmiany mają natychmiastowy skutek. W wyborze jury zaznacza się wyraźny ubytek akademików. Młodzi artyści, bardziej niezależni duchem od swych starszych kolegów, zdobywają dla siebie pewną ilość miejsc. Zaraz na pierwszych zebraniach, chcąc „policzyć, ilu ich jest, wypróbować swą siłę”¹, układają spisec, by – w imię wdzięczności dla Maneta – stoczyć o niego bój. Postarają się, by został przyznany mu medal, którego dotąd zawsze mu odmawiano. Najbardziej zuchwali mówią o medalu pierwszej klasy i wysunięciu do odznaczenia Legią Honorową. Byłoby to za wiele żądać. Sami dochodzą do tego przekonania. Wystarczy medal drugiej klasy; najważniejsze, ostatecznie, jest to, by dać Manetowi „*hors concours*”.

¹ Théodore Duret.

Walka będzie gorąca. Powiadomieni o tych konszachtach, odwieczni wrogowie artyści prowadzą ze swej strony machinacje, by ponownie uzyskać odrzucenie jego płócien. W trakcie rozpatrywania przez jury nadesłanych prac, gdy tylko przychodzi kolej na Maneta, rozlegają się głośne protesty i kpiny. *Roche fort* jest wyzwaniem politycznym; *Pertuiset* arlekinadą. Lecz ku ich zdumieniu i konsternacji jeden spośród nich samych, i to spośród najznamienitszych, przewodniczący jury, Cabanel, powstrzymuje ich. „Panowie – mówi wskazując na głowę Pertuiseta – nie ma między nami nawet i czterech, którzy potrafiliby namalować taką głowę jak ta!” Manety zostają przyjęte. Cabanel nie posunie się jednak tak daleko, by oddać swój głos za odznaczeniem artysty. Większość stanowi siedemnaście głosów. W pewnej chwili czcicielom Maneta wydaje się, że sprawa jest przegrana: zebrali tylko piętnaście głosów. Upierają się jednak, wywierają nacisk na niezdecydowanych, którzy, w zasadzie przychylni Manetowi, mają mu za złe, że nie zawahał się sportretować Rocheforta; ostatecznie udaje się, zebrać siedemnaście głosów. Od tej pory na Salonie obrazy Maneta oznaczone będą na ramie literami „H. C.”

Zaszczyt ten, który Manet dzieli z setkami, setkami innych artystów od młodości zbierających medale, zaszczyt, który jemu przypadł, gdy ma lat czterdzieści dziewięć, dziennikarze uznają za groteskowy. „Doprawdy – napisze jeden z nich – pan Manet jest powyżej takich umiarkowanych odznaczeń. Medal drugiej klasy dla kogoś, kto wywarł tak wielki wpływ na swą epokę! Czy nie uważacie, panowie, że to odrobinę małoduszne?”

Lecz ten zaszczyt spóźniony i śmieszny przyjmuje Manet z dziecinną radością.

Utykając idzie po kolei do każdego z siedemnastu członków jury, którzy zechcieli głosować za nim. I rozpoczyna nowe płótno, *Wiosna*, którego tłem będą rododendrony i na którym namaluje pewną

aktorkę, „motyla Bulwaru”¹, Jeanne de Marsay, promieniejącą młodością, urodą, elegancją, z ombrelką i w ukwiecanym kapturku z czarnymi wstążkami.

¹ Tabarant.

„*H. C.*” Manet ma serce pełne słońca.

Sam wybrał suknię i kapelusz swej modelki. U modystki, ponieważ wspierał się na lasce, podsunięto mu krzesło. Odstawił je gwałtownie: „Nie potrzeba mi krzesła! Mogę *stać* o własnych siłach!” Po powrocie zawołał do Prousta, który mu towarzyszył: „Robić ze mnie kalekę wobec wszystkich tych kobiet, które tam były!”

IV. SŁOŃCE UMARŁYCH

Co to jest życie? Trzy dni nad morzem!...

Cecil Rhodes

Rododendrony *Wiosny* zwiędły. Radość Maneta zgasła. Mimo środków podniecających, do których się ucieka, na krótko tylko udaje mu się przewyciężyć zmęczenie. Odczuwa nagle bóle nie do wytrzymania. Nie może już powstrzymać się od jęku. Doktor Siredey, do którego przyłączył się i dawny lekarz domowy, doktor Marjolin, przestrzegli go przed jednoczesnym stosowaniem odrębnych kuracji i przed „nadużywaniem podejrzanych leków”. Manet nie zwraca uwagi na jego słowa. Na próżno jednak radzi się jednego lekarza po drugim, żaden nie jest cudotwórcą. Manet nie ma już sił oszukiwać się dłużej.

Choroba robi nieubłagane postępy; Manet wie o tym i trwoga ścisła mu piersi, i oczy zachodzą mu łzami.

Sława, ta sława, której tak pożądał, o którą tak uparcie zabiegał, która zdaje się wschodzić teraz dla niego, czyżby miał ją przyjąć w bezwładne już ręce? W chwili, gdy ma otrzymać zapłatę za tyle trudu i męki, wszystko miałoby zostać unieważnione? Fale przewalają się, spienione, po pokładzie „Le-Havre-et-Guadeloupe”. Mój Boże, i czego on szukał na tym statku?!

Życ! Życ! Manet buntuje się. Po okresach przygnębienia następują wściekle zrywy zwierzęcia schwytanego w sidła. Więc cały jego wysiłek, cały upór nie poradzą nic przeciw chorobie?

W rozdrażnieniu, w jakie wprawia go świadomość swego stanu, wzdycha do tego, by opuścić Paryż, gdzie indziej szukać

uspokojenia. Zmienić miejsce pobytu, ruszyć się, przenieść, jakby przenieść się znaczyło uciec od siebie!

Wybierze się, powiada, nad La Manche, jak niegdyś. Siredey, któremu zwierza się z tych planów, przeciwstawia się im, sugeruje trzeci wyjazd latem do Bellevue. Ach, nie, koniec z Bellevue! Skoro odradzają mu morze, pojedzie do Gennevilliers, Siredey wysuwa zastrzeżenie, że wilgotne brzegi Sekwany mogą mu jedynie zaszkodzić. Więc dokąd jechać? Bo nie będzie dłużej powłóczył nogą po Paryżu.

Jeden ze stałych gości jego pracowni, dyrektor pewnego towarzystwa eksploatacji lasów, Marcel Bernstein, który ma posiadłość w Wersalu, zachwala mu tę miejscowość, spokojną i dogodnie połączoną z Paryżem. Doskonała myśl: będzie malował park otaczający pałac w Wersalu; pięknych motywów nie powinno tam braknąć. Manet dopinguje się myślą o przyszłych obrazach. Namaluje ich całą serię. Ach, zobaczą, co przywiezie z Wersalu! Korzystając z przyjacielskich wskazówek Bernsteina wynajmuje umeblowaną willę przy ulicy de Villeneuve-l'Etang pod 20.

Przebywa tam już od dłuższego czasu, gdy w ostatnich dniach czerwca odbywa się w Palais de l'Industrie rozdanie nagród, na które już nie czekał. „Szwagier”, Leon Koëlla, występuje w jego imieniu. Wtajemniczeni wiedzą, że przeciwnicy Maneta zamierzają publicznie dać wyraz swemu niezadowoleniu z przyznania artyście medalu. I rzeczywiście, na dźwięk nazwiska Manet, rozlegają się krzyki i gwizdy, natychmiast jednak zagłuszone grzmotem oklasków. Okazuje się, że „siedemnastu” mogło ostatecznie postarać się i o medal pierwszej klasy!

Chcąc wziąć się natychmiast do urzeczywistnienia swych planów, Manet wybrał się dwa czy trzy razy aż do parku wersalskiego. Nie bez racji przypuszczał, że znajdzie tam wiele zakątków mogących

być inspiracją: ten i tamten, i ten jeszcze... Jak to się doskonale da skomponować na płótnie! Zaraz weźmie się do serii płócien wersalskich. Przeceenił jednak własne siły i prędko zdaje sobie z tego sprawę. Dojść z willi do panku to doprawdy zbyt wiele jak na jego nogi. Twierdzi, że czuje się lepiej; z każdym dniem jednak skraca zasięg spacerów. Wkrótce nie opuszcza już nawet ogrodu przy willi – „najobrzydliwszego z ogrodów”, mówi rozgniewany, żałując wytwornego w swym układzie parku nakreślonego przez Le Nôtre'a.

W rannych pantoflach, siedząc przed sztalugami, usiłuje malować – bez wielkiego zapału. Robi kilka widoków ogrodu, portret syna Bernsteina, Henry'ego¹. Lecz gdzie jest dawna jego wirtuozeria? Dłoń opierając na poręczy Manet męczy się nad płótnem, zeszkrobuje, zaczyna od nowa, nagle spętany niezrozumiałym niezdecydowaniem.

¹Przyszłego aktora dramatycznego.

W lipcu Mallarmé prosi go o parę ilustracji do wiersza Edgara Poe, który tłumaczy. „Sam pan wie najlepiej – odpisuje mu trzydziestego Manet – jak lubię pracować nad czymś wspólnie z panem; dziś jednak jest to ponad moje siły. Czuję się niezdolny zrobić przyzwolicie to, o co mnie pan prosi.” W kilka dni później Manet zmienia jednak zdanie. Zrzec się? Nie! Zrobi to, o co prosi go Mallarmé, ale jak „się wygrzebie”, po powrocie do Paryża. Wówczas, powiada, „postaram się stanąć na wysokości poety i tłumacza, a poza tym, gdyby mi zabrakło rozpędu, będę miał pana, żeby mi go dodał...”

Manet zwierza się Mallarmému, że od przyjazdu do Wersalu nie jest „zbyt zadowolony ze swego zdrowia”. Skarży się na przeskok temperatury tego lata burzliwego, parnego. Poczawszy od 15 sierpnia nie ma dnia bez ulewy. Nuda. Cierpienie. Gorycz. Manet nie chce już nic, tylko wrócić do Paryża. Wraca tam 1 października z

nadzieją, że jesień okaże się łaskawsza od tego niedobrego lata i pozwoli mu przygotować „coś” na Salon 1882 – pierwszy Salon, na którym jego płótna oznaczone będą „H. C.”! Nie przepuści takiej okazji!

Ledwo zresztą przyjechał, dochodzą go echa pogłosek, jakie krążą o jego zdrowiu. Jak to, mają go za człowieka skończonego? Manet prostuje się. Za bardzo się spieszą z pogrzebem dla niego. Można go znów zobaczyć w „Nouvelle-Athènes”, u Tortoniego, w kawiarni de Bade, u jego przyjaciółek z półświatka, jak ironiczny, drwiący, żartuje ze swej chorej nogi, ze swoich „niedyspozycji”. On człowiekiem skończonym! Któż to jest, ci potwarcy, co rozpowiadają podobne bzdury? Czy wiedzą, że w połowie października napisał do Towarzystwa Kolei Zachodniej z prośbą o pozwolenie namalowania lokomotywy z maszynistą i palaczem? Będzie to, być może, oprócz *Wiosny*, jego obraz na Salon. Chyba że zrealizuje jeszcze inny projekt: namaluje nową scenę z życia paryskiego, bar w „Folies-Bergère”, w głębi butelki szampana czy innych trunków, a na przedzie ładna Suzon, buzia znajoma bywalcom tego lokalu.

Lecz ten Manet, dziarski i ochoczy, w domu zmienia się nie do poznania, jest „ponury, zamknięty, milczący”¹. Ileż nerwowego zmęczenia kosztuje go ta brawura! Upór, z jakim bierze się do pędzla, też jest tylko brawurą. Jedyne za cenę olbrzymiego wysiłku nie odchodzi od sztalug. Zacina się jednak. Kiedy jest już zbyt zmordowany, kładzie się na kanapie, skąd jednak, zniecierpliwiony, podnosi się najszybciej, jak potrafi. To by dopiero było, gdyby tak nie wystawił nic na Salonie teraz, kiedy jest „H. C.”!

¹ Tabarant.

Rozpoczął swój *Bar w „Folies-Bergère”*, kompozycję szczególnie trudną, bardzo wyszukaną w swej śmiałości: jasnowłosa Suzon stoi

między kontuarem a lustrem, w którym odbija się sala i publiczność. Suzon ma na szyi czarną aksamitkę Olimpii, ma też jej urzekający hieratyzm, oczy chłodne, niepokojące w swej obojętności.

To dzieło, tak złożone, z trudem posuwa się naprzód. Manet zeszkrobuje, co namalował, zmienia, maluje od nowa. Obliczywszy własne siły, przeplata tę pracę pastelami; do wielu z nich pozuje Mery Laurent, która co dzień niemal przychodzi do pracowni. Malując *Wiosnę* Manet zamyslał namalować cykl czterech płócien – cztery postaci kobiece – poświęcony porom roku. W cyklu tym Méry ma wyobrażać jesień. Na tę okazję zamówiła sobie u Wortha płaszcz przybrany futrem. „I jaki płaszcz, mój drogi! – powiada Manet do Prousta. – Brązowo-ślony, z podszewką koloru starego złota. Jestem nim zachwycony. «Jak się już zniszczy – powiedziałem do Mery – to mi pani da ten płaszcz.» Przynęka; będę miał wyśmienite tło do rozmaitych scen, które sobie marzę.” Tak przystrojona, młoda kobieta pozuje i rodzi się *Jesień*, płótno średnich rozmiarów, które gorąca przyjaźń Méry pomaga artyście ukończyć dość szybko.¹

¹ *Jesień* znajduje się w muzeum w Nancy (zapis Méry Laurent).

Manet pracuje ze skupionym zapalem. Chociaż zdrowie jego stale się pogarsza i męczą go bóle, od 14 listopada wielka nadzieja dodaje mu sił. W dniu tym Gambetta utworzył rząd i wybrał Antonina Prousta ministrem Sztuk Pięknych: wykluczone, by prędzej czy później Manet nie został teraz mianowany kawalerem Legii Honorowej.

„Zgodzić się, by nas udekorowano – mówił niegdyś swym pogardliwym głosem Baudelaire – to znaczy przyznać państwu czy księciu prawo wydawania o nas sądu.” Lecz Manet nie należy do tej rasy dumnych, którzy widzą w próżnych zaszczytach tylko pozór godny pogardy. Często ściera się na tym tle z Degasem. Kiedy w 1878 De

Nittis otrzymał Legię Honorową, Manet gratulował mu jej w obecności pogardliwego Degasa; ofuknięty przezeń, odpowiedział: „Mój drogi, gdyby nie istniały nagrody, nie wymyśliłbym ich, ale istnieją. I nie trzeba odrzucać niczego, co może nas wyróżnić. Każde wyróżnienie to pewien etap, już przebyty, a także pewna broń... Ja nie mam żadnego odznaczenia? To nie moja wina i zaręczam, że będę je miał, jeżeli tylko mi się uda; i zrobię wszystko, co będzie trzeba, by je dostać!” Na co Degas zareplikował z pasją: „Oczywiście! Nie od dzisiaj wiem, do jakiego stopnia jest pan mieszczaninem!” Nieśmiertelność? Manet zaważył nad swoją epoką, nad czasem, który miał przyjść po nim, całym ciężarem swego dzieła, lecz w jego oczach nic nie dorówna tym trzem centymetrom czerwonej wstążeczki. Przyznając mu je, Antonin Proust może być pewien, że spełni jego najgorętsze marzenia.

Jest w zwyczaju, że każdy artysta, który otrzymał „*H. C*”, dostaje Legię Honorową. Można jednak wątpić, czy, gdyby nie Proust, Manetowi poszłoby to tak gładko. Akademyści manewrują, występują z pretensjami. Kiedy 30 grudnia Gambetta przedstawia listę nowych kawalerów Legii Honorowej do podpisu prezydentowi republiki, ten – Jules Grévy – na widok nazwiska Maneta protestuje z oburzeniem: „Manet! Ach, co to, to nie! – powiada. – Nigdy!” Lecz Gambetta ucina swym głosem nie uznającym sprzeciwu: „Jest przyjęte, panie prezydencie, że każdy minister dysponuje odznaczeniami we własnym resorcie.” Grévy opuszcza głowę i podpisuje.

Manet nie posiada się z radości. Lęk przed przyszłością, śmierć krążąca nieopodal, wszystko idzie w niepamięć. Kawaler Legii Honorowej! Wobec tych, którzy przychodzą złożyć mu gratulacje, snuje z upojeniem tysiące projektów. Weźmie się teraz do dwóch następných obrazów z cyklu „Pory roku”. Namaluje nowy portret barytona

Faure'a, którego Proust również przedstawił do odznaczenia, podobnie jak i Bracquemonda. Zrobi... Ale czego on nie zrobi? Układa nawet plany co do przyszłych Salonów; namaluje scenę wojskową z trębaczem; namaluje *Amazonkę*... Dowcipkuje, stroi żarty. Któregoś dnia, kiedy Mallarmé przychodzi do niego z psem, ruchliwym *sloughi*¹, imieniem Saladin, Manet wpada w popłoch o swoje obrazy: „Co za pomysły, Mallarmé! Pański pies poniszczy mi płócienną za trzydzieści tysięcy! – każe przywiązać psa na podwórzu: – I jeszcze nawet nie stracił cnoty, głuptas!” – „Co pan może o tym wiedzieć?” – „Jak to, nie widział pan?... Dopóki pies nie stracił cnoty, nie umie podnosić łapy, jak susia.”

¹ Odmiana charta.

Manet rozpowiada wszystkim, że niedługo „będzie całkiem zdrow”, ale już śmiech zamiera mu na wargach. Kiedy przerywa malowanie, by położyć się na kanapie, sięga po laskę i wspiera się na niej drżący. Bóle nie ustają ani na chwilę. Były nadintendent generalny w Ministerstwie Sztuk Pięknych Napoleona III, Nieuwerkerke, prosił krytyka Ernesta Chesnau, by złożył Manetowi gratulacje w jego imieniu. „Jak będzie pan do niego pisał – odpowiada Manet – niech mu pan powie, że wdzięczny mu jestem za pamięć, ale że on sam mógł mnie odznaczyć. Moja kariera leżała w jego ręku; teraz już za późno, by odrobić dwadzieścia lat niepowodzeń.” Za późno! Cień zstępuje na jego życie. Kiedy Proust, który prędko utracił swą tekę – zdymisjonowany 26 stycznia, gabinet Gambetty trwał tylko siedemdziesiąt siedem dni – mówi czasem Manetowi, że wybije dla niego godzina sprawiedliwości, Manet milknie, a później cicho, ze smutkiem, jakby do siebie samego szepcze: „Już ja znam tę godzinę sprawiedliwości, godzinę, która przynosi nam życie wtedy dopiero, gdy jesteśmy już martwi!”

Słowo „śmierć” często pojawia się teraz na jego wargach. W maju, na Salonie, ma przyjemność oglądać *Wiosnę* i *Bar* w „*Folies-Bergère*” opatrzone literami „*H. C.*” Nikt nie wyśmiewa się już z jego płócien, a jeżeli nawet ktoś pozwala sobie na krytyki pod ich adresem, jeżeli, na przykład, kompozycja *Baru* uznana zostaje za zbyt skomplikowaną, z jego lustrem i grą odbić – istny „rebus” – to przecież płótna te rozpatrywane są z uwagą, serio, dyskutowane jak dzieła, które się liczą. Tabliczką „*H. C.*” skłania zresztą publiczność do szacunku. Prestiż tych dwóch liter czyni Maneta artystą uznanym; skłaniają one do zastanowienia, ośmielają sympatie, dotąd niepewne, do zdeklarowania się, stępują ostrze niechęci. „Nie zgodzę się nigdy całkowicie z panem Manet – napisał 1 maja Albert Wolff w «*Figaro-Salon*» – jego nienawiść do malarstwa ufryzowanego i wypomadowanego popycha go niejednokrotnie za daleko. Ostatecznie jednak, jest to osobowość zdecydowana i odrębna; jego malarstwo nie jest malarstwem tuzinkowym...” Tak, ma rację Antonin Proust, niedługo już wybije godzina sprawiedliwości. „Ten człowiek jest siłą” – stwierdza pewien krytyk; to „francuski Goya” – oświadcza inny. Manet dobija do mety. Lecz czy ta godzina zwycięstwa nie będzie jednocześnie godziną klęski? Mój Boże, czegoż on szukał na tamtym statku? „Dziękuję panu za miłe słowa – pisze Manet do Wolffa – nie miałbym jednak nic przeciwko temu, by przeczytać wreszcie, za życia, ten wspaniały artykuł, który poświęci mi pan po mojej śmierci.”

A śmierć jest już o krok; Manet przeczuwa ją, choć nie chce o tym myśleć. Choroba toczy go jak robak. Chwile pracy, przegradzane coraz dłuższym odpoczynkiem, kurczą się. Jest zresztą coś gorszego niż brak sił i niż bóle: bezustannie potyka się teraz o problemy techniczne, problemy, które wczoraj jeszcze wydawały mu się dziecinne, a które dziś rozwiązuje z wysiłkiem i nie zawsze zwycięsko.

Skurczony wewnątrz, zawzina się z dławiącym uczuciem, że traci swą moc twórczą, i maluje, skrobie, maluje na nowo, aż wreszcie wali się wyczerpany na kanapę. Wyczerpany i upadły na duchu, ale przecież z uporem trzymający się nadziei na lepsze jutro.

Przechodzi z musu na malowanie pástela, robi portrety Méry Laurent i przyjaciółki Mery, Austriaczki, Irmę Brunner. Żeby tylko po-
był na wsi dodał mu sił! Wyjeżdża. Lato spędzi w Rueil, w willi dramaturga Labiche'a, przy ulicy du Château pod 18.

Dom nie jest zbyt piękny mimo pretensjonalnej fasady z frontonem i z kolumnami; ogród raczej ubogi. Tyle chociaż, że Manet będzie miał niedaleko do brata, Eugeniusza, i Berty, którzy są akurat w Bougival. Będą się mogli spotykać, zażywać wspólnych rozrywek. Niestety, wbrew rachubom Maneta zaraz od pierwszych dni pobytu w Rueil stan jego pogarsza się. Bole są coraz silniejsze, przede wszystkim w lewej nodze. Wystarczy, by przeszedł parę metrów, a już ma dosyć. Urządzają mu czasem przejażdżki po okolicy, najczęściej jednak nie rusza się ze swego fotela w ogrodzie. Dni się dłużą, monotonne. Kiedy ból ustaje, Manet drzemie. On, który z Bellevue wysyłał do przyjaciół całe pliki listów ozdobionych akwarelą, teraz nie odpowiada nawet na otrzymywaną korespondencję. „Trzeba całej przyjaźni, jaką mam dla ciebie, żebym wziął się do pisania” – mówi do Méry Laurent. On, który nigdy właściwie nie czytał, zagłębia się w powieściach Ponson du Terraila, w *Rocambole*. Usiłuje też niby malować, zaczyna parę widoków ogrodu, rzadko jednak wychodzi poza stadium szkicu. Już tylko małe martwe natury – owoce lub kwiaty – nie sprawiają mu trudności; obrazki urocze, ale nie wystarczające, by zagłuszyć jego potrzebę malowania. „Musiałbym pracować, żeby czuć się dobrze” – pisze do Méry.

Zgarbił się. Twarz mu się zapadła. Źle sypia. Jak poprzedniego lata, narzeka na pogodę. Deszcz i wiatr. Manet marznie. Kuli się

z zimna przy kominku, w którym pali się specjalnie dla niego.

Doktor Siredey wpada od czasu do czasu i w tajemnicy przed artystą szepcze paniom Manet, jak bardzo niepokoją go te zmiany. Zbyteczna ostrożność, Manet i tak zdaje sobie sprawę ze swego stanu, na dodatek zaś dzienniki postarały się go o tym poinformować: spletały mu „kieskiego figła”, zwierza się Mery Laurent, publikując „okropny biuletyn o [jego] zdrowiu”, który powtórzyły inne pisma.

Manet rozmyśla w milczeniu. Rozmyśla o swoich, o żonie. Rozmyśla przede wszystkim o „szwagrze”. Biedny Koëlla! Biedne dziecko miłości, ofiara konwenansów, małoduszności, „strony Manet”, strony, która domagała się uległości, która po każdym gwałtownym wystąpieniu przeciw Couture'owi sprowadzała artystę z powrotem do niego, strony, która kazała mu pożądać oficjalnych zaszczytów, gdy tymczasem ta druga strona, „strona Fournier”, pchała go do przegód i buntów. W jaki sposób, częściowo choćby, naprawić krzywdy wyrządzone Koëlli?

30 września Manet sporządza testament.

„Ustanawiam Zuzannę Leenhoff, moją prawowitą małżonkę, moją uniwersalną legatariuszką – rozpoczyna. A dalej: – Wszystko, co jej pozostawiam, przekaże w spadku Leonowi Koëlla, używającemu nazwiska Leenhoff, który troszczył się o mnie z największym oddaniem; wierzę – dodaje – że moi bracia uznają te moje dyspozycje za zupełnie naturalne.”

Zarządza następnie, by po jego śmierci wyprzedać obrazy, szkice i rysunki z jego pracowni, i prosi Teodora Duret, by wybrał to, co nadaje się do wyprzedania, a co do wyrzucenia. „Z sumy uzyskanej ze sprzedaży moich obrazów – pisze – pięćdziesiąt tysięcy franków¹ przeznaczam dla Leona Koëlla, używającego nazwiska Leenhoff; reszta przypadnie mojej żonie *Zuzannie* Leenhoff.”

¹ Około 12 500 000 franków obecnie (125 000 nowych franków).

Wykonawcą swego testamentu ustanawia Manet Juliusza de Jouy; wyraża życzenie, by żona rozdzieliła między braci i przyjaciół rozmaite pamiątki. I kładzie podpis.

Odczytuje, co napisał. Czy dostatecznie jasno wyraził swą wolę odnośnie Leona Koëlla? Czy nie powinien sprecyzować jej dokładniej jeszcze? I od nowa nalega w *postscriptum*: „Rozumie się, że żona moja, Zuzanna Leenhoff, zostawi w spadku Leonowi Koëlla, używającemu nazwiska Leenhoff, majątek, który jej pozostawiam.”

*

Po powrocie do Paryża w październiku Manet usiłuje wziąć się z powrotem do pracy, przygotować swój Salon 1883.

Nagłymi zrywami, z gniewem, wzdrygnięciem się, źle czy dobrze, ale maluje. Nie chce uwierzyć we własny upadek, w tę niemoc, która go paraliżuje.

Szarpie się, dokonuje nadludzkich wysiłków. Powrócił do swych styczniowych zamierzeń, sceny wojskowej z trębaczem i *Amazonki*. Niemal zaraz jednak rezygnuje ze sceny wojskowej. Przedłoży na Salon tylko jeden obraz, tę *Amazonkę*, której robi kolejno – z jakimi trudem! – trzy szkice. Jeden obraz, to wystarczy. Gdyby tylko mogło to być arcydzieło! Z czołem okrytym potem, oddychając z trudem Manet mozoli się, siedząc przed sztalugami, nad płótnem, które drży od uderzeń pędzla.

Wyrzeka, przeklina. Kiedy zmęczony do ostateczności kładzie się, rozdygotany, na kanapie, nie spuszcza oczu z płótna. Czy upora się w końcu z tym diabelskim obrazem? Baudelaire, który nie potrafił nic już powiedzieć, tylko: „Psiakrew! Psiakrew!”, i on, teraz, który... Czyżby zakończenie jego życia miało być jeszcze bardziej absurdalne i bardziej tragiczne, niż się lękał? Nazywać się Manet, lecz

posiadać już tylko samo to nazwisko-zakłęcie, przyjmować dowody podziwu, lecz wiedzieć, że istota o czarodziejskich dłoniach, do której się one kierują, już nie istnieje! Być i nie być. Być i już nie być. Manet wstaje powłócząc lewą nogą, chwytając paletę i z pasją siada z powrotem przed sztalugami.

Czasem, dla rozpogodzenia, maluje jakiś nieduży obrazek: kwiaty. Malować kwiaty jest dla niego, jakby śpiewał sobie piosenkę, piosenkę o utraconym świecie. „Chciałbym namalować je wszystkie” – powiada z czułością w głosie. Najbliżsi przyjaciele, nieznajomi, wszyscy przysyłają mu teraz kwiaty. Wiedzą bowiem, z jaką przyjemnością je maluje, jakim są dla niego ukojeniem. Służąca Mery Laurent, Eliza, przynosi co dzień do pracowni bukiet od swojej pani. „Niech wielmożny pan uważa! Niech się wielmożny pan nie przeziębi. Niech wielmożny pan dba o siebie” – mówi do Maneta ze współczuciem. Rozczulony dobrocią tej poczciwej dziewczyny, Manet obiecuje jej, że zrobi kiedyś jej portret. Kiedyś... później... Kiedyś, później, kiedy znów będzie Edwardem Manet.

„Skończony”, jest „skończony”. Manet kryje się „jak chory kot”. Choć nadal wita gości równie serdecznie jak dawniej, nagle zniecierpliwienia zdradzają, że wizyty nie są mu już teraz takie miłe. Tę niemoc, z którą nie potrafi się pogodzić, z pewnością jeszcze bardziej pragnąłby ukryć przed innymi. Lecz cóż znaczą teraz inni, jakiej pomocy może od nich oczekiwać? Manet myli się sądząc, że maluje na Salon; on tylko walczy, by zachować to, co wkrótce będzie mu odjęte. Doszedł do tego punktu, w którym człowiek staje sam wobec siebie i swego losu. Te gorączkowe seanse, z których wychodzi bez tchu, to drgawki agonii, rozpaczliwy wysiłek człowieka, który walczy ze śmiercią.

Wokół tego Maneta o bezkrwistej twarzy skwapliwie kręca się

amatorzy. Baryton Faure przypomina projekt portretu, o którym była między nimi mowa w styczniu. Manet stara się wykręcić, ale Faure nie daje za wygraną, dopóki chcąc nie chcąc Manet nie zaprzęgnie się do roboty. Niedaleko z nią ujedzie. Szkicuje sylwetkę śpiewaka – w trakcie seansów ten wiecznie stoi mu za plecami i doprowadza go do ostateczności swymi uwagami: „Ależ, drogi panie, co za twarz pan mi robi! Trzeba by zmienić tę linię, poprawić ten kontur” – i zaprzestaje dalszej pracy. Niechaj Faure poczeka do wiosny! Faure nie czeka do wiosny, by powiększyć swą kolekcję Manetów. 1 stycznia 1883 przychodzi złożyć artyście życzenia, następnie zaś wybiera w jego pracowni pięć płócien, które nabywa za jedenaście tysięcy franków. Nazajutrz Antonin Proust przypomina ze swej strony Manetowi, że obiecał sprzedać mu *Wiosnę*; zabiera ją za trzy tysiące franków.

Z dniem każdym Manet robi się coraz bardziej pochmurny. Z tą straszliwą niesprawiedliwością chorych potrafi rzucić matce: „Nie powinno się wydawać dzieci na świat, kiedy mają być takie.” Oburza się na ludzi zdrowych. Arystydes, stróż z ulicy d'Amsterdam, na rozmaite sposoby okazuje mu swoje przywiązanie. „Ale on tryska zdrowiem. Nie mogę na niego patrzeć!” – powiada Manet. Mimo że jest coraz słabszy, upiera się, by chodzić do pracowni, w której się zamyka, i kuśtyka od płótna do kanapy i na powrót, to nadmiernie podniecony, to przybity. Bywają dni, że opada bezwładnie na kanapę i nie podnosi się z niej godzinami.

Któregoś popołudnia w lutym jego przyjaciel Prins puka do drzwi. Powitanie jest „gorzkie”: „Żadna to przyjemność patrzeć na truposza... Dziękuję, że pan przyszedł mimo to.” Później, nie zwracając więcej uwagi na Prinsa, Manet, który usiadł na kanapie, przygląda się swojej *Amazonce*. „To nie to – monologuje. – Tło jest złe.” Wstaje, bierze paletę i kładzie kilka nerwowych pociągnięć...

Zdaje się rozpogadzać. Gawędzi, wypytuje Prinsa, żartuje, uśmiecha się. Nagle Prins wzdryga się: Manet odłożył paletę; cofa się, chwieje. Pędzel wysunął mu się z dłoni. „Maca wokół siebie jak ślepy, obraca się, usiłuje zrobić parę kroków, jęczy cicho.” Zanim Prins zdążył zrobić cokolwiek, by mu pomóc, Manet „wyciągniętymi dłońmi opiera się o kanapę i osuwa się na nią”.

Wrażliwy Prins wyczuwa, że najlepiej będzie udawać obojętność. Udaje, że niczego nie zauważył. Manet wskazał mu przed chwilą pędzlem jeden ze szkiców do *Amazonki*. Prins zdejmuje go ze ściany i ogląda z uwagą.

Manet na kanapie rozciera nogę wpatrując się nieruchomo w płótno. Oczy mu błyszczą. Nagle podnosi się i szpachlą rozrywa *Amazonkę* z góry do dołu.¹

¹ Przytacza Prins. Jego wspomnienia, zebrane przez syna, są jednym z najlepszych świadectw ostatnich dni Maneta. Kiedy po śmierci artysty pani Manet zapytała Prinsa, które płótno chciałby wziąć na pamiątkę, Prins – ten gest najlepiej mówi, co to był za człowiek – bez wahania wybrał poszarpaną *Amazonkę*, do której pani Manet dołożyła zresztą wielkodusznie jeden z dwóch pozostałych szkiców.

*

Amazonka nie będzie ukończona. Manet nie wystawi nic na Salonie 1883. Nadrobi to, powiada, na Salonie 1884.

Gdy tylko może, udaje się jeszcze do pracowni, gdzie maluje kwiaty. Zmęczenie, które odczuwa, jest jednak tak wielkie, że wbrew upartym postanowieniom nie zawsze potrafi je przewyciężyć i zostaje w domu. Co drugi dzień spędza w łóżku.

W sobotę 24 marca, przed Wielkanocą, kiedy Eliza zjawia się u niego jak co dzień, prosi ją, by mu pozowała, i zaczyna jej portret pástela... Zwykły szkic; ostatni. Po powrocie do domu Manet kładzie się. Nie wstanie już więcej.

W nocy z soboty na niedzielę lewa stopa, która z szarawej robi się powoli czarna, sprawia mu straszliwy ból. Jego skargi budzą lokatorów. W niedzielę rano Koëlla biegnie po doktora Siredey, który natychmiast stwierdza gangrenę i postanawia wezwać na konsultację chirurgów Verneuil'a i Tillaux. Ci ostatni uznają amputację lewej stopy za nieodzowną, wahają się jednak ją wykonać ze względu na krańcowe osłabienie chorego. Trzeba go najpierw wzmocnić. Doktor Marjolin będzie co dzień opatrywał zgangrenowaną stopę.

Alarmujące nowiny natychmiast rozchodzą się po Paryżu. „Stan Maneta bardzo ciężki” – pisze 29 marca Pissarro do syna. „Manet jest stracony” – oznajmia Degas. „Manet dogorywa” – podaje „L'-Illustration” z 7 kwietnia.

W rzeczywistości Manet czuje się lepiej. I nie daje jeszcze za wygraną. Zaprzęta go Salon, którego otwarcie ma nastąpić za dwa tygodnie, ten Salon, na którym nie będzie figurował, gdy tymczasem jego przeciwnicy, łajdaki, będą! Mówiąc do Prousta o Cabanem wykrzykuje cierpko: „Ten czuje się doskonale!” Salon zajmuje go o wiele bardziej niż sprzeczki lekarzy, którzy wydzierają sobie nawzajem zaszczyt leczenia go. Istotnie bowiem, wokół jego łóżka alopaci i homeopaci dyskutują zajadle. Słynny homeopata, doktor Simon, poddaje w wątpliwość konieczność operacji i twierdzi nawet, że spowoduje ona śmierć. W poselstwie do chorego wysłała doktora Gachet, przyjaciela artystów, który od czasu do czasu zjawiał się również w pracowni Maneta.¹ Rozmowa z Gachetem kończy się w sposób lekki. „Jak będę zdrowszy – powiada Manet – niechże mi pan przyprowadzi swoje dzieci; namaluję je pástela.” Niezależnie od cierpień Manet nie wyrzeka się optymizmu. Poprosił nawet specjalistę od miniatur, by dawał mu lekcje tej sztuki.

¹ O doktorze Gachet patrz *Cézanne i Van Gogh*, gdzie odgrywa znaczną rolę.

Tymczasem jednak gangrena robi szybkie postępy. Ze stopy przeniosła się już na łydkę. Sama stopa jest w straszliwym stanie; paznokcie odpadają jeden po drugim. 18 kwietnia chirurdzy oświadczają, że natychmiastowa operacja jest konieczna. Doktor Siredey ostrożnie przygotowuje artystę. „No cóż – odpowiada Manet – jeżeli nie ma innego sposobu, żeby mnie z tego wyciągnąć, to niech mi utną tę nogę i niech się to skończy.”

Dziewiętnastego o dziesiątej rano przenoszą Maneta na duży stół w salonie. W obecności doktorów Siredeya i Marjolina, dwóch internistów i jednego z braci Maneta, Gustawa, chirurg Tillaux uspiwszy pacjenta dokonuje amputacji nogi poniżej kolana.

Wydaje się, że: artysta doskonale zniósł operację. Dni następne upływają w spokoju. Ale Manet nie odzywa się już prawie, a jeśli, to tylko, by się poskarżyć, i to, jak wielu operowanych tak jak on, na ból w odjętej kończynie. Czy ma chociaż świadomość, że amputowano mu nogę? Nogę, którą – szczególnie makabryczny – Koëlla chcąc rozpalic ogień znajduje na wilkach przy kominku.

Leon Koëlla musi się teraz dobrze natrudzić, by obronić swego chrzestnego, swego „szwagra” od niepożądanych wizyt. Z całego Paryża schodzą się bliscy przyjaciele i dalecy znajomi. Koëlla dopuszcza tylko najbliższych, i tak już zbyt licznych. Gdyby przyjmował wszystkich, co twierdzą, że znają Maneta, mieszkanie okazałoby się za małe, by ich pomieścić. Codziennie umieszczany jest na drzwiach u stróża biuletyn o zdrowiu malarza, układany przez doktora Marjolin; od świtu do zmroku stoją przed kamienicą grupki ludzi, w milczeniu.

Manet, w łóżku, czuje bóle w nodze, której nie ma. „Ostrożnie! Urazi mnie pan w stopę!” – wykrzykuje do Moneta, kiedy ten, przy-szedłszy, by podnieść na duchu kolegę, który był dla niego jakby

starszym bratem, położył czapkę na kołdrze. Gorączka podnosi się. Chwilami Manet traci przytomność. Kiedy indziej znów wydaje się, że jest mu lepiej. Spogląda na przyjaciół, krewnych skupionych wokół niego – Koëlla, Chabrier, Berta Morisot, Mallarmé, Prins... Czy widzi ich jednak?

Na ulicy ludzie czekają, coraz liczniejsi w miarę upływu dni. Biuletyny lekarskie są stale uspokajające, przedostają się jednak wiadomości mniej pomyślne. „Gorączka nie spada, nadal jest wysoka. Wydaje mi się, że sytuacja przedstawia się gorzej niż kiedykolwiek. Ma dreszcze, co nie wskazuje na nic dobrego” – pisze 28 kwietnia do Zoli jeden z jego wysłanników. W niedzielę dwudziestego dziewiątego rozpoczyna się agonia.

Zjawia się ksiądz Hurel. Informuje Koëllę, że przychodzi z misją od arcybiskupa Paryża: ten gotów jest udzielić Manetowi ostatniego namaszczenia. Koëlla odpowiada, że „nie widzi potrzeby”. Ksiądz wysuwa argumenty. „Jeżeli ojciec chrzestny okaże po sobie, że chce przyjąć ostatnie namaszczenie – odpowiada Koëlla – może ksiądz liczyć na mnie. Zawiadomię go natychmiast. Żeby jednak sam miał go do nakłaniać, na to proszę nie liczyć.”

Agonia „straszliwie bolesna” ciągnie się przez całą niedzielę i dużą część poniedziałku. „Agonia przerażająca!... Śmierć pod jednym ze swych najokropniejszych aspektów” – napisze Berta Morisot. Manet rzęzi, konwulsyjnie wykrzywiony. Ostatnie tchnienie wydaje dopiero w poniedziałek o siódmej wieczorem, w ramionach syna.

*

W tym samym czasie, w poniedziałek 30 kwietnia, w przeddzień inauguracji Salonu 1883, publiczność bywająca na wernisażach

zapełnia Palais de l'Industrie. Olbrzymia sala rozbrzmiewa gwarem tysiąca rozmów.

Nagle poprzez tłum przechodzi drżenie. Ktoś przyniósł wiadomość: Manet nie żyje. Manet, człowiek, który na tychże Salonach ścigał na siebie tyle gromów, twórca *Śniadania na trawie*, *Olimpii* i jej kota, *Argenteuil* o wodzie zbyt niebieskiej ; Manet, który dostał „*hors concours*” mając czterdzieści dziewięć lat; Manet, który dzisiaj nieobecny jest na tym Salonie.

Jak gdyby dopiero śmierć udowodniła w sposób oczywisty olbrzymie znaczenie artysty, który odszedł, zapada głębokie milczenie i powoli, jeden za drugim, wszyscy mężczyźni odkrywają głowy.

„Nie wiedzieliśmy, że jest taki wielki” – powie nazajutrz Edgar Degas.

MANET ET MANEBIT



DZIEWCZYŃKA

DZIEJE POŚMIERTNE

Manet pochowany zostanie 3 maja na cmentarzu w Passy. „Halas, jaki czyni człowiek, kiedy upada, pozwala dokładnie zmierzyć miejsce, które zajmował stojąc – pisało «La Vie moderne» z 12 kwietnia. – Zaraz nazajutrz po śmierci Maneta w całej bez wyjątku prasie codziennej rozległo się jego nazwisko i od tygodnia... poruszenie, jakie wywołała ta śmierć, nie słabnie.”

Sława Maneta miała odtąd nieustannie wzrastać. By dać jej konkretne świadectwo, przyjaciele artysty postanowili zorganizować dużą wystawę jego dzieł jeszcze przed wyprzedazą, którą zarządził w testamencie. Pragnęli, by wystawa ta była pewnego rodzaju konsekracją, dlatego też zależało im na urządzeniu jej w lokalu oficjalnym, w danym wypadku w Sali Melpomeny w Szkole Sztuk Pięknych. Nie byliby jej nigdy uzyskali, gdyby Antonin Proust nie był podówczas referentem budżetowym, innymi słowy mówiąc, kimś, z kim należało się liczyć. Po jego interwencji premier Jules Ferry przyznał wyżej wzmiankowany lokal. Dwa lata wcześniej prezydent republiki Jules Grévy dokonał w tejże sali inauguracji podobnej wystawy poświęconej Courbetowi. Spodziewano się, że postąpi tak samo w stosunku do Maneta. Prezydent z początku lawirował, ostatecznie jednak powstrzymał się od udziału w uroczystości, niewątpliwie przestraszony reakcją akademików, wściekłych, że osmielono się zbezczeszczyć ich sanktuarium dziełem Maneta, „tą olbrzymią stertą gnoju”, jak je określił Edmond About.

Wystawa odbyła się między 5 a 29 stycznia 1884. Obejmowała 116 płócien, 31 pasteli, 7 akwarel i około czterdziestu akwafort, litografii lub rysunków; cieszyła się ogromnym powodzeniem. Zwiedziło ją piętnaście tysięcy osób. Zola napisał wstęp do katalogu.

W kilka dni po zamknięciu, 4 i 5 lutego, odbyła się w Hôtel Drouot wyprzedaż pracowni (93 płótna, 30 pasteli, 14 akwarel, 23 rysunki, 9 akwafort lub litografii). Osiągnięto ogólną sumę sto sześćset trzydzieści siedem franków¹, która różnie była oceniana. „Ta wyprzedaż – pisał Albert Wolff – była jednym z najbardziej uroczych szaleństw epoki.” Zdaniem Renoira, rezultat przeszedł „wszelkie oczekiwania”. Jednak według Berty Morisot, rodzina liczyła na „dwa miliony najmniej”, a jak zauważa Tabarant, „jeden mały Meissonier przyniósłby o wiele więcej”. Wiele obrazów poza tym zakupiła sama Zuzanna, Leon Koëlla czy Eugeniusz Manet. Spośród licytantów wyróżnili się Durand-Ruel, Teodor Duret, baryton Faure, Caillebotte i Emanuel Chabrier, którego żona odziedziczyła właśnie spadek i który zamiast kupować diamenty, jak to zamierzał początkowo, wolał założyć kolekcję obrazów.

Nowy hołd złożono artyście w 1889, na Centennale Sztuki Francuskiej, zorganizowanym na Wystawę Powszechną. Proustowi, który przygotowywał to Centennale, udało się zamieścić na nim czternaście Manetów, co naraziło go na jadowite ataki ze strony akademików wołających o „prostytucji” sztuki.

¹ Około 30 000 000 w obecnej walucie (300 000 nowych franków).

Im bardziej rosła sława Maneta, tym mniej czynniki oficjalne i akademicy okazywali się skłonni do ustępstw.

Toteż kiedy dowiedzieli się w 1889, że Klaudiusz Monet zamierza rozpiścić publiczną subskrypcję, która umożliwiłaby nabycie od

pani Manet *Olimpii* i ofiarowanie jej następnie państwu, by mogła znaleźć się kiedyś w Luwrze, stracili panowanie nad sobą. „Opowiedano mi – pisała Berta Morisot do Klaudiusza Moneta – że ktoś, kogo nazwiska nie znam, poszedł do Kaempfera (dyrektor w Ministerstwie Sztuk Pięknych), żeby go wysondować, że Kaempfer «wściekł się» i zapewnił, że dopóki on tu będzie, żaden Manet nie wejdzie do Luwru; na co jego rozmówca podniósł się ze słowami: «Doskonale, postaramy się, żeby pan stąd odszedł, a potem wprowadzimy Maneta.»»,

Monet nie dał się zniechęcić, choć napotykał czasem na sprzeciw zupełnie niespodziewane. Antonin Proust, świeżo pod wrażeniem zniewag, jakie spotkały go z okazji Centennale, nie tylko z góry odmówił podejmowania jakichkolwiek kroków, ale podał nawet w wątpliwość, czy właśnie *Olimpia* zasługuje na zaszczyt figurowania w Luwrze, i posunął się aż do oświadczenia w pewnym wywiadzie, że jedynym celem subskrypcji jest „przyjście z pomocą wdowie po wielkim artyście”; mimo wszystko przesłał jednak Monetowi pięćset franków.

Zola ze swej strony powiadomił Moneta, że nie weźmie udziału w subskrypcji: „Jest mi ogromnie przykro, ale... takie jest już moje niezłomne postanowienie, że nie będę kupował obrazów, nawet do Luwru... Wystarczająco broniłem Maneta piórem, by nie lękać się dzisiaj zarzutu, że targuję się o jego sławę. Manet wejdzie do Luwru, trzeba jednak, by wszedł tam o własnych siłach, w pełnym uznaniu przez naród jego talentu, a nie tak ukradkiem, pod postacią prezentu, co zawsze jednak pachnieć będzie koterią i reklamą.” Reakcja niemiłe zaskakująca – „zdumiała Moneta”, powiada Geffroy – lecz w gruncie rzeczy nie tak znów niespodziewana; Zola, który w 1886 wydał *Dzieło* – zastanawiano się nawet, czy za wzór dla głównej postaci swej powieści, malarza wykolejeńca Klaudiusza Lantier, nie

wziął Maneta – Zola (patrz: *Cézanne*) zmienił się bardzo i jeśli wspominał jeszcze od czasu do czasu swe dawne boje, to po to przede wszystkim, by nie dezawuować własnej przeszłości, „Mieliśmy rację tylko dlatego – miał oświadczyć w 1896 – że byliśmy entuzjazmem i wiarą.”¹

¹ Za życia Maneta, w 1879, ukazał się w petersburskim „*Messenger d'Europe*” rosyjski przekład artykułu Zoli, w którym było, powiedziane: „Impresjoniści to, według mnie, pionierzy. Przez pewien czas pokładali wielkie nadzieje w Manecie; lecz wydaje się, iż Manet wyczerpał już swe możliwości tworząc zbyt pośpiesznie: «mniej więcej» wystarcza, by go zadowolić; nie studiuje natury z pasją prawdziwych twórców. Wszyscy ci artyści zbyt łatwo są zadowoleni. Niestuszenie gardzą solidnością dzieł długo przemysłiwanych; dlatego też można się obawiać, iż ograniczą się jedynie do wskazania drogi wielkiemu artyście przyszłości, oczekiwanemu przez świat.” Artykuł ten, którego urywki ukazały się w prasie francuskiej, zasmucił głęboko Maneta. Zola, zażenowany, zapewnił go, że artykuł uległ zniekształceniom w przekładzie. Artysta nie domagał się dodatkowych wyjaśnień w obawie, by nie odkryć prawdy zbyt niemiłej.

Klaudiusz Monet ustalił na dwadzieścia tysięcy franków wysokość subskrypcji, suma ta, bez kilkuset franków, została szybko zebrana.² W lutym 1890 Monet rozpoczął rozmowy wstępne z czynnikami oficjalnymi; rozmowy ciągnęły się przez wiele miesięcy, przedstawiciele państwa godzili się przyjąć w darze *Olimpię* bez żadnych jednak wyraźnych zobowiązań. Monet zdecydował się ostatecznie pójść na ugodę. *Olimpia* weszła więc w listopadzie 1890 do muzeum w Pałacu Luksemburskim z możliwością, lecz bez gwarancji przeniesienia do Luwru. W siedemnaście lat później, w lutym 1907, na bezapelacyjne polecenie przyjaciela Moneta, Clemenceau, podówczas premiera, *Olimpia* została wreszcie umieszczona w Luwrze.

² „A oto, żeby było czym zapłacić za skraweczek *Olimpii*” – napisał Toulouse-Lautrec posyłając sto franków.

W 1894 czynniki oficjalne raz jeszcze zmanifestowały swą wrogość wobec Maneta z okazji zapisu dokonanego na rzecz państwa przez Gustawa Caillebotte (co do bliższych szczegółów tej sprawy patrz: *Cézanne*). Z zapisu tego z maja 1895, obejmującego dzieła Maneta, Degasa, Moneta, Renoira, Pissarra, Cézanne'a, Sisleya dwadzieścia siedem na sześćdziesiąt pięć zostało odrzuconych. Maneta przyjęto *Balkon* i *Angelinę* (które również weszły do muzeum w Pałacu Luksemburskim), ale odrzucono *Partię krokietą w Boulogne*.

Przeszkody stawiane przez akademików pozostały jednak bezsilne wobec stale wzrastającego prestiżu Maneta. Coraz liczniejsi amatorzy interesowali się nim, oferując za jego dzieła coraz większe sumy. W roku 1912 Maneta *Lekcja muzyki* osiągnęła na wyprzedaży publicznej cenę sto dwadzieścia tysięcy franków, to znaczy więcej, niż przyniosła wyprzedaż całej pracowni artysty w 1884, a i tak podobna suma może wydawać się dzisiaj śmiesznie niska. Jak już podawaliśmy, w 1958 na wyprzedaży Goldschmidta w Londynie *Ulica Mosnier przybrana flagami* znalazła nabywcę za sto trzysta tysięcy funtów szterlingów, równowartość stu trzydziestu milionów franków. (Dwa pozostałe Manety osiągnęły na tej samej wyprzedaży cenę sześćdziesiąt pięć i osiemdziesiąt dziewięć tysięcy funtów szterlingów.)

Tak utwierdzał się powoli triumf Maneta, gdy tymczasem malarze, którzy zwalczali go niegdyś tak zajadle, popadali w niesławę lub w zapomnienie. W 1932, w stulecie jego urodzin, triumf ten od dawna już był całkowity. Rocznicę obchodzono bardzo uroczyście. W muzeum Orangerie odbyła się najpoważniejsza od 1884 wystawa dzieł artysty.

Dzieło Maneta – obejmujące ponad czterysta płócien, ponad sto akwarel, osiemdziesiąt pięć pasteli, a oprócz tego około stu prac

graficznych (akwaforty, litografie itd.) – jest obecnie rozproszone po całym świecie, bądź to w zbiorach prywatnych, bądź w muzeach. Samo tylko muzeum „Jeu-de-Paume” w Paryżu posiada trzydzieści dwa Manety, spośród których wymienić można *Lolę de Valence*, *Śniadanie na trawie*, *Olimpię*, *Chłopca z piszczałką*, *Balkon*, *Port w Boulogne przy pełni księżyca*, *Damę z wachlarzami* (Nina de Villard), *Blondynkę z odsłoniętymi piersiami*, *Podającą piwo*, portrety Berty Morisot, pani Manet, Mallarmégo, Clemenceau, Army Brunner, martwe natury.

*

19 kwietnia, w tym samym dniu, kiedy Manetowi amputowano nogę, Ewa Gonzalès – miała trzydzieści cztery lata – urodziła syna. Wiadomością o śmierci Maneta przejęła się głęboko. 5 maja zmarła na zator.

Rodzina Maneta miała w niedługim czasie dwukrotnie okryć się żałobą. Brat artysty, Gustaw, zmarł 18 grudnia 1884, a jego matka, sparaliżowana od końca 1883, 8 stycznia 1885. (W 1876 Gustaw Manet objął po Clemenceau, który mu patronował, stanowisko radnego miejskiego Montmartre'u, następnie zaś Gambetta mianował go generalnym inspektorem więzień.)

Drugi brat Maneta, Eugeniusz, zmarł nagle 13 kwietnia 1892. Jego nerwowość doszła do ostatecznych granic i Berta Morisot przeżyła u jego boku bardzo ciężkie chwile. W tych bolesnych dniach Mallarmé okazał się w stosunku do niej wzorem przyjaźni; świadczy o tym cała ich korespondencja. Berta Morisot zmarła 2 marca 1895. Śpi snem wiecznym na cmentarzu w Passy, w grobie, w którym spoczywa również Manet obok Eugeniusza i Zuzanny.

Wiele osób związanych z życiem Maneta czekał smutny koniec. Emanuel Chabrier, który obecny był przy śmierci Maneta, nie wiedział, że ma przed oczami obraz własnych ostatnich chwil. W tym samym roku 1883 zaczął odczuwać rozmaite zaburzenia wskazujące na chorobę o tym samym podłożu co u Maneta. Hydroterapia nie przyniosła rezultatu. W 1890 nastąpił ogólny paraliż. Podobnie jak Manet, Chabrier walczył rozpaczliwie, usiłując dokończyć dramat liryczny *Briséis*, którego udało mu się napisać tylko jeden akt. Zmarł we wrześniu 1894; miał pięćdziesiąt trzy lata, Jego żona umarła wkrótce potem, również dotknięta a taks ją i sparaliżowana.

Nina de Villard niedługo mogła prowadzić tryb życia tak nieumiarkowany. Około 1881 jej histeria przybrała niebezpieczne rozmiary i Nina popadła w obłąd: wyobrażała sobie, że nie żyje. Kiedy ją pytano, jak się czuje, nie odpowiadała, a gdy ktoś nalegał, wykrzykiwała wreszcie, śmiejąc się i płacząc jednocześnie: „Przecież nie mogę się czuć, bo nie żyję!” Umieszczona w zakładzie dla obłąkanych zmarła tam w lipcu 1884. Tak jak tego chciała, ubrano ją do trumny w strój japoński, w którym pozowała Manetowi. Jej mąż, Hektor de Callias, szedł za trumną zataczając się, pijaniuteńki.

W chwili śmierci Maneta od wielu już lat nie było nic wiadomo o Wiktorynie Meurent. Udało jej się zrealizować w części swe ambicje malarskie i wystawiała parokrotnie na Salonie: swój portret w 1876 (w roku, kiedy odrzucono *Artystę* i *Bieliznę*) i *Mieszczkę norymberską z XVI wieku* w 1879. Później słuch o niej zaginął. Można więc było zadawać sobie pytanie, co dzieje się z Wiktoryną, gdy w trzy miesiące po śmierci artysty, z początkiem sierpnia 1883, poczta przyniosła pani Manet ciekawy list od niej:

„Wie pani z pewnością, że pozowałam do znacznej części jego obrazów, między innymi do *Olimpii*, jego arcydzieła – pisała

Wiktoryna. – Pan Manet okazywał mi duże zainteresowanie i mówił często, że jeżeli sprzeda swoje obrazy, odłoży dla mnie pewną gratyfikację. Byłam wówczas młoda i beztroska. Wyjechałam do Ameryki. Kiedy wróciłam, pan Manet, który sprzedał wiele swych obrazów panu Faure, powiedział mi, że i mnie się coś z tego należy. Nie chciałam przyjąć, podziękowałam mu gorąco i dodałam, że kiedy nie będę mogła już pozować, przypomnę mu jego obietnicę. Czas ten nadszedł wcześniej, niż myślałam; ostatnim razem, kiedy widziałam pana Manet, przyrzekł mi, że postara się dla minie o miejsce bileterki w teatrze, i dodał, że zapłaci za mnie wymaganą kaucję...”

Krótko mówiąc, Wiktoryna, bez pracy, bez pieniędzy, błagała panią Manet o pomoc. Nie wiadomo, w jaki sposób wdowa po artyście odpowiedziała na tę prośbę. W każdym razie nawet największa hojność z jej strony nie mogła powstrzymać Wiktoryny na drodze upadku. Ostatni raz wystawiała Wiktoryna na Salonie 1885; kupcząc swymi zwiędłymi wdziękami, usiłowała również zdobyć trochę pieniędzy rysunkami, które proponowała klientom lokali na Montmartrze. Później kupiła sobie małpę i przygrywając na gitarze oprowadzała ją przed kawiarniami na placu Pigalle. Piła. Przewano ją: „La Glu”.¹ Około 1893 odwiedzał ją od czasu do czasu w jej izbie na poddaszu Toulouse-Lautrec i przynosił jej słodczyce (patrz: *Toulouse-Lautrec*, część III, rozdz. I). To ostatnie wspomnienie, jakie zostało po niej: Wiktoryna rozplynęła się w ciemnościach nocy.

¹ Lep (Przyp. tłum.).

Co do Antonina Prousta, to w 1905 własnowolnie położył kres swemu życiu. Nieszczęśliwa miłość? Rozmaicie mówiono o tym w tamtych czasach. Niektórzy twierdzili, że po zerwaniu z osobą, którą kochał, zamierzał najpierw wstąpić do klasztoru. Jego przyjaciele

polityczni gwałtownie zaprzeczali tym pogłoskom. Antonin Proust, mówili, popadł w neurastenię na tle bolesnej arteriosklerozy. Tak czy inaczej 20 marca w nocy Proust napisał na kartce tych parę słów: „Za bardzo cierpię. Darujcie wszyscy”, i wpakował sobie dwie kule w głowę. Śmiertelnie ranny, zmarł w czterdzieści osiem godzin później.

*

Méry Laurent nigdy nie zapomniała Maneta. „Kiedy widziałem się z nią ostatnim razem – notuje George Moore w swych *Pamiętnikach* – mówiliśmy o Manecie. Powiedziała mi, że rokrocznie zanosì pierwszy bez na jego grób.”

Wspomnienie o artyście połączyło Méry Laurent i Mallarmégo, których związek, być może, platoniczny, przepojony był serdecznym uczuciem. „Myśleć o tobie nie tylko często, ale zawsze” – pisał do Méry poeta, który nazywał ją „pawiem”, „pawikiem”, „pawiątkiem”, „fruwającym pawiem”. „Lubię cię bardzo, moje dziecko, i to w rozmaity sposób, bo jesteś idealnym kolegą, dającym odprężenie i wesołym, a jednocześnie kimś innym, kto przynosi rozkosz nieporównaną...”

Doktor Evans zmarł w listopadzie 1896; Mallarmé we wrześniu 1898. 26 października 1900 zgasła Méry Laurent. *Jesień* zapisała swemu rodzinnemu miastu, Nancy.

*

W 1881 Leon Koëlla otworzył więc, tak jak zamierzał, bank pod jedynym nazwiskiem, pod jakim był wówczas znany Leenhoff. Prowadził swe interesy nie lepiej niż pradziadek Fournier. Bank został

wkrótce zamknięty. Koëlla podejmował następnie rozmaite przedsięwzięcia, aż wreszcie otworzył Powszechny Kantor Hodowli, który, nadal pod firmą Leenhoff, mieścił się przy Saint-Dominique pod 94. „Można tam było kupić – mówi Tabarant – drób czystej rasy, kurczątko, kwoki, kurniki, mączkę na podniesienie nośności kur, króliki i klatki do hodowli królików, sprzęt wędkarski, a nawet robaki... Szczególny ten handel dawał utrzymanie licznemu personelowi. W całkiem dobrze zorganizowanej drukarni drukowano ilustrowane katalogi i prospekty, które rozchodziły się co dzień tysiącami.”

Zuzanna, która mieszkała kolejno: w Gennevilliers, w domu kuzyna Juliusza de Jouy i w Asnières, ostatnie lata spędziła u syna, którego nadal przedstawiała jako swego brata.

Handel drobiem i robakami nie przeszkadzał Leonowi Koëlla zajmować się jednocześnie, do spółki z matką, spieniężaniem nie sprzedanych jeszcze dzieł Maneta. Marszand Ambroise Vollard był w związku z tym świadkiem kilku pikantnych scen, które przytacza. Opowiada on między innymi historię jednego z trzech płócien inspirowanych Manetowi przez stracenie Maksymiliana:

„Brat pani Manet [chodzi oczywiście o Koëllę] uznał to płótno za niewiele warte, ponieważ było nie tak «śmiałe». Że zaś zajmowało zbyt wiele miejsca na ścianie, tę replikę Maksymiliana zdjęto z blejtramu, zwinięto i wsadzono do rupieciarni, pod jakiś mebel. Któregoś dnia bratu pani Manet przyszło na myśl, że może dałoby się jednak coś «wyciągnąć» za to płótno, rzekomo nie nadające się do sprzedaży. Na przykład sierżant ładujący broń mógłby, wzięty osobno, uchodzić za jakąś scenę rodzajową. I tak sierżant został wycięty i sprzedany. Po tym spieniężeniu części reszta wydawała się tym trudniejsza do wetknięcia komuś, że z brzuchów mierzących do Maksymiliana żołnierzy farba poodpryskiwała zygzakiem. Płótno zostało więc wsadzone z powrotem na dawne miejsce, skąd brat pani

Manet wyciągnął je znów, by mi je zaproponować. Przypominam sobie posmutniałą minę pani Manet, kiedy te szczątki rozłożone zostały na podłodze. «Jaka szkoda, że Edward tak się uwziął, by to namalować! Ileż pięknych rzeczy mógł zrobić przez ten czas!» Dobiłem targu. Zwinąłem płótno i udałem się z nim do ramiarza, żeby podkleił mi je nowym płótnem... «Czy przypadkiem ten *Sierżant*, którego podklejałem dla pana Degas – zawołał rzemieślnik – nie został wycięty z tego obrazu? Sprzedając panu Degas *Sierżanta*¹

¹ I drugi jeszcze fragment.

zapewniano go, że reszta obrazu uległa zniszczeniu.» Kiedy pokazałem płótno Degasowi, poznał natychmiast, że to z niego wycięto je go *Sierżanta*, i zaniemówił. «Znów rodzina! Niech pan się ma na bacznosci przed rodziną!» – wyjąkał tylko, oburzony. Później, jak się już uspokoił, stanął między mną a obrazem i kładąc na nim rękę, jakby brał go w posiadanie, powiedział: «Sprzeda mi pan to. I wróci pan do pani Manet, i powie jej pan, że chcę nogi sierżanta, których brak na moim kawałku, a także to, co brakuje u pana: Maksymiliana i generałów. Niech jej pan powie, że zapłacę coś za to...» Udałem się do pani Manet. Jej brat wysłuchał mnie. Pokręcił głową. «Wydawało mi się – powiedział – że sierżant lepiej wygląda bez nóg, które wisiały jak łachman; tak samo żołnierze, składający się do strzału, zyskiwali bez grupy generałów i tego, co zostało z głowy Maksymiliana... Gdybym przypuszczał, że kawałki płótna zżarte przez saletrę mogą mieć jeszcze jakąś wartość, nie wziąłbym ich na podpałkę!» Degasowi powiedziałem już tylko, że brakujące części płótna zniszczyła wilgoć. Ale on i tak zaczął swoje: «Widzi pan, Vollard, jak to trzeba się mieć na bacznosci przed rodziną!» W dowód protestu nakleił na płótnie, przypuszczalnej wielkości pierwotnego obrazu, *Sierżanta* i

fragment *Stracenia Maksymiliana* kupiony ode mnie, a białe miejsca wskazywały części brakujące.¹”

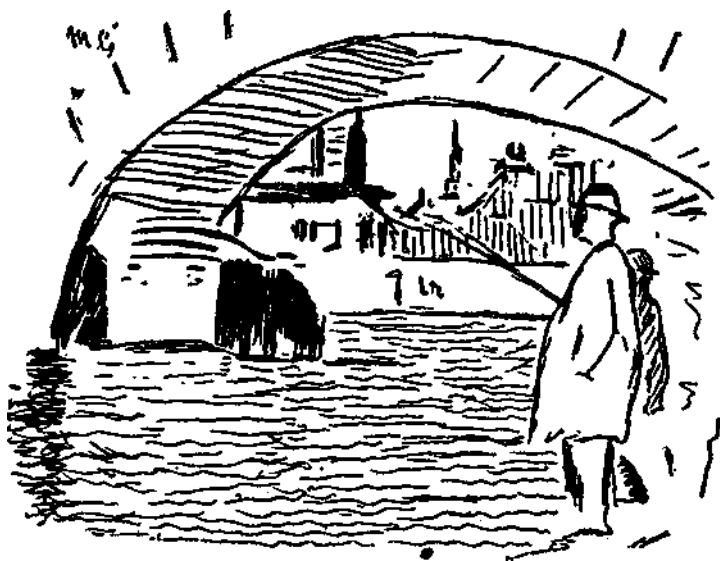
¹ Przypomnijmy, że te fragmenty zostały ponownie rozdzielone przez National Gallery w Londynie, która zakupiła je po śmierci Degasa.

Zuzanna zmarła 8 marca 1906 w domu przy ulicy Saint-Dominique. Od tej pory Leon używał śmiało swego legalnego nazwiska Koëlla. Nie ożenił się „z obawy – powiada Tabarant – przed hałasem, jaki mogłyby wywołać formalności w urzędzie stanu cywilnego, co naraziłoby na obmowę jego prawdziwe nazwisko i obciążłoby matkę... Ożenił się jednak w późniejszym wieku, ponieważ chodziło już tylko o dyskretne zalegalizowanie istniejącej sytuacji.” Jego żoną była panna Fanfillon; wynalazła ona „mączkę «Fanfillon» podnoszącą nośność kur”, za co też została odznaczona.

W trzy lata przed śmiercią Zuzanna odziedziczyła spadek po siostrze, również wdowie po malarzu, Juliuszu Vibert. Siostra straciła w 1899 roku jednego z synów, trzydziestoletniego Edwarda, który będąc bardzo słabego zdrowia nie pracował w żadnym zawodzie. Zamalowany w sztuce, a szczególnie w malarstwie, wykonał on liczne kopie lub też naśladownictwa obrazów Maneta. Zuzanna spoglądała na te prace z rozczuleniem. Po jej śmierci wszystkie niemal obrazy będące w jej posiadaniu ostemplowane zostały przez Leona Koëlla pieczęcią z napisem: „Sukcesja pani Edwardowej Manet, wdowy” – obrazy będące w jej posiadaniu, to znaczy zarówno nieliczne dzieła Edwarda Manet, które zachowała jeszcze, jak i liczne kopie Edwarda Vibert, a także parę prac Juliusza Vibert i Rudolfa Leenhoff, brata Zuzanny. Koëlla „nie zgłaszał nigdy bezsensownych roszczeń, by miały to być Manety” – pisze Tabarant. Lecz „wkrótce stało się to, co było nieuniknione. Nietrudno było o pomyłkę w związku z tymi pieczęciami, od chwili gdy płótna zaczęły przechodzić z rąk do rąk.

«Pieczęcie spadkowe» – powiadano, rozumiejąc pod tym «Manety». Co z tego wynikło, można się domyślić. Wielu ludzi dało się nabrać na ten pozór autentyczności. Iluż z nich zjawiało się u nas wymachując obrazem, który upajał ich nadzieją: «pieczęć spadkowa» gwarantowała bowiem w ich oczach, że są to Manety! Nie spuścili całkowicie z tonu, powiadając sobie może, że wcześniej czy później uda im się wmówić to jakiemuś amatorowi niezbyt zorientowanemu.”

Jeszcze słowo o Leonie Koëlla. Po wycofaniu się z interesów osiadł w miasteczku Bizy, w departamencie Eure, dokąd zabrał ze sobą brata pomysłowego kopisty Edwarda Vibert, starca, który od dawna już postradał zmysły. W towarzystwie tego właśnie nieszczęśnika, który krążył po miasteczku mówiąc coś bez związku, przeżył Leon Koëlla ostatnie lata. Zmarł w 1927, w tym samym roku co Teodor Duret.



ILUSTRACJA DO *RZEKI CHARLES CROSA*

SPIS TREŚCI

<i>Słowo wstępne</i>	5
Część pierwsza	
MŁODZIENIEC Z DOBREGO DOMU (1832–1853)	
I. Zegar Bernadotte'a	11
II. Zatoka Rio	31
III. Zuzanna	47
Część druga	
SALON CESARZA (1854–1863)	
I. Chłopiec z wiśniami.....	73
II. Andaluzijski gitarzysta	95
III. Café Tortoni	112
IV. Tysiąc osiemset sześćdziesiąty trzeci	132
Część trzecia	
BANDA MANETA (1864–1871)	
I. Wenus z kotem.....,	157
II. Szkoła w Batignolles	185
III. Berta i Ewa	207
IV. Rok straszliwy.....	234
Część czwarta	
POPOŁUDNIE FAUNA (1871-1883)	
I. Pięćdziesiąt trzy tysiące franków	247
II. Argenteuil	270
III. H. C.”.....	298
IV. Słońce umarłych.....	322
<i>Dzieje pośmiertne</i>	343