

**Jesienne
wystawy
paryskie... (2)
Triumfalny powrót
Edwarda Hoppera
(1882–1967)
do Paryża –
sto lat po studenckich
pobytach**

Wystawa jako fenomen

16 listopada 1906 roku dwudziestoczteroletni Edward Hopper pisze do matki z Paryża: „Myślę, że nie ma na świecie miasta równie pięknego, ani nacji równie ceniącej sztukę jak Francuzi. Zawsze jest tutaj jakaś ciekawa wystawa, malarska, rzeźbiarska czy techniczna, i wszyscy się tym interesują, biedni i bogaci”. Patrząc na wielogodzinne kolejki na jego wystawę 107 lat później, nie sposób nie podpisać się, bodaj częściowo, pod tą deklaracją.

Pierwsza we Francji retrospektywa Hoppera pobiła wszystkie rekordy frekwencji w historii Grand Palais: obejrzało ją przeszło 780 000 osób. Zdystansowała ona pod względem liczby widzów wystawy Picassa (rok 2009) i Moneta (rok 2011). Przedłużona o dwa tygodnie, do 3 lutego, była otwarta przez ostatnie trzy doby dzień i noc dzięki dobrowolnej mobilizacji 300 pracowników muzeum. Sąsiadujące z Grand Palais kawiarnie funkcjonowały również całą dobę, służąc jako azyl

dla zmarzniętych kolejkowiczów, wśród których było wielu zagranicznych turystów, często jadących wprost z wystawy na lotnisko. Dostanie się na tę retrospektywę stało się niezbędnym paryskim punktem programu anno 2012/2013.

Jej ostatnie trzy doby zgromadziły 40 000 zwiedzających.

Czy jest to tylko sukces Hoppera – czy też zasługa francuskiego systemu wystawienniczego? Przedłużanie dużych wystaw paryskich jest zjawiskiem powszechnym, choć bez tak daleko posuniętej mobilizacji jak funkcjonowanie całodobowe. Opisane uprzednio wystawy Canaletta w Muzeum Maillola i w Muzeum Jacquemart-André również były przedłużone o kilka dni z możliwością dodatkowych paru godzin zwiedzania wieczornego.

Powszechne zainteresowanie malarstwem jest efektem sprawdzonej od lat polityki kulturalnej, która uruchamia na co najmniej kilka tygodni wszystkie możliwe środki dla przybliżenia eksponowanego artysty poprzez radio, telewizję, prasę codzienną, periodyki artystyczne, społeczno-kulturalne oraz liczne publikacje okolicznościowe. Nawet efemeryczne gwiazdy filmu, rocka czy modelingu, z trudem mogące się popisać lekturą jakiejś książki, podkreślają dumnie w swych wywiadach fakt „zaliczenia” takiej czy innej ekspozycji. Dobry to snobizm, bo rozwijający, zwłaszcza wśród młodych, nawyk bywania w salach wystawowych i w muzeach.

Odbywające się równocześnie z Hopperem, w prawie tym samym stopniu oblegane przez publiczność wystawy Canaletta, potwierdzają skuteczność tej metody. Wszystkie duże księgarnie dysponowały materiałami dotyczącymi eksponowanych

artystów dla wszystkich możliwych grup odbiorców, z dziećmi włącznie. Canaletto był obecny w Muzeum Maillola w postaci gier planszowych, puzzli, książeczek oraz DVD dla przedszkolaków i dla nastolatków; była Wenecja Canaletta dla zakochanych, zbiory poezji opiewające to miasto, DVD znanych filmów, których akcja tam właśnie się toczy – z adaptacją noweli Thomasa Manna przez Viscontiego na czele. Było nawet w muzealnym butiku szkło z Murano i wenecka biżuteria. Co znamienne, pod koniec wystawy brakowało filmów.

Podobnie było z Hopperem. W prawie każdej księgarni był obecny Hopper dla nostalgicznych znawców Nowego Jorku, Hopper dla amatorów czarnego kina lat 40., Hopper dla koneserów poszukujących mało znanych aspektów jego twórczości i jej wpływu na sztukę obecną. W witrynach wszystkich kiosków od jesieni do lutego odbywała się prawdziwa batalia na okładki pism – Canaletto kontra Hopper. Wenecja kontra Nowy Jork, malowniczość nasyconych łagodnym światłem wedut naprzeciw podglądu ostro oświetlonej amerykańskiej codzienności.

W metrze paryskim, przeszło trzy tygodnie po zamknięciu wystawy, widoczne są nadal gigantyczne afisze z reprodukcją Canaletta. Jakby trudno się było z nim rozstać. Jakby obecność tego malarstwa była bardziej na miejscu w życiu codziennym paryżan niż nachalne reklamy.

Hopper, ściśle wpisany w amerykańską cywilizację wieku XX, znany jest w znacznym stopniu – jakby pośrednio. Poprzez reklamę, filmy, mroczną prozę amerykańską. Wytworzyło się coś w rodzaju symbiozy między pierwotną inspiracją a jej de-rywatami. Dzięki retrospektywie można

sobie te wszystkie zależności uświadomić i stwierdzić, co wtórne, a co pierwotne.

Odbyłam kilka wizyt w Grand Palais, żeby móc się spokojnie rozeznąć w świecie Hoppera. W weekendy spotykałam dużą ilość młodych małżeństw z dziećmi w nosidełkach, rodziny i grupy przyjaciół. Wieczorami przeważała młodzież, eleganckie pary w wieku średnim i samotni wielbicieli sztuki. Nie zawsze warunki do oglądania były komfortowe, często przeszkadzało skupienie dużej liczby widzów przy takim czy innym obrazie. Cierpliwość jednak zawsze dawała dobre rezultaty. Na szczęście w paryskich salach wystawowych bardzo rzadko stosuje się drastyczną kontrolę pozwalającą tylko na jednokrotne obejrzenie ekspozycji. Pamiętam takie restrykcje z niezwyklej wystawy Vermeera w Holandii kilka lat temu i iście sztubackie podstępny z zakładaniem okularów słonecznych i różnych nakryć głowy, żeby móc bodaj raz jeszcze spojrzeć na płótna mistrza z Delft. Hoppera i Canaletta można było w Paryżu studiować *ad libitum*. Pod warunkiem wejścia na wystawę.

Retrospektywa Hoppera zaczyna się od zdjęcia i od filmu.

W wyciemnionej sali uderza po lewej duże kolorowe zdjęcie zrobione przez filmowca Wima Wendersa, podobne do miejskich pejzaży Hoppera. Czerwień, niebieski, żółty. Kolory ostre, neonowe. Takież światło. Rozpoznajemy styl amerykańskich filmów Wendersa świadomie pastiszujących Hoppera.

Opowiada on obszernie o swojej fascynacji amerykańskim artystą w filmie, który pokazuje też Hoppera z żoną, ich dom

i ich artystyczne otoczenie. Film ten można obejrzeć przy okazji wizyty w Grand Palais, a także go, oczywiście, kupić.

Po prawej, na dużym ekranie, jedenastominutowy czarno-biały portret filmowy Nowego Jorku. Film niemy z roku 1920 *Manhatta, A Study of the Modern Babylon the Hudson*, nakręcony przez malarza Charlesa Sheelera i fotografa Paula Stranda do poematu *Manhatta* (ze zbioru *Leaves Grass*) Walta Whitmana.

Wersy Whitmana na dużych planszach są kontrapunktem dla filmowanych z lotu ptaka arterii, doków, węzłów komunikacyjnych. Jedna z pierwszych sekwencji: erupcja miarowo wyrzucanych w niebo dymów, punktowana kadrami spadających gwałtownie w dół brył architektury i srebrzysta, odrealniona, lśniąca światłem zachodzącego słońca nowojorska zatoka, z poruszającymi się po niej statkami różnego kalibru; od wielopiętrowych krążowników po pilotujące je motorówki. Zaskakująca harmonia tego gigantycznego portu. Dwudziestowieczna, industrialna Wenecja-moloch.

Inny kadr: widoczny z góry tłum pasażerów, ciasno stłoczonych na dużym promie, nagle wylewa się na brzeg. Wydaje się, że wszyscy mają ciemne ubrania, białe gorsy z krawatami i czarne kapelusze. Ale nie, są tam też kobiety, nawet z dziećmi na rękach. Fascynujący balet tłumy jak w *Metropolis* Fritza Langa, tylko że to nie fikcja, lecz reportażowy, ostro zrytmizowany dialog Nowego Jorku z Whitmanem.

Po czym nagły przeskok, zmiana nastroju: widziany z góry kościół, obok cmentarz, perfekcyjnie wyrysowany niczym skwer; między jego alejkami ławki, na których

siedzą grupki postaci. Zdziwiająco kontemplacyjna sekwencja.

W ruchu obrazów śledzimy, głównie z góry, wygląd mieszkańców metropolii; kroczą, w typowym dla filmów niemych, szybkim podrygującym krokiem. Kobiety wydają się smukłe, eleganckie. Zawsze na obcasach, w rękawiczkach i kapeluszach. Przeważają jednak mężczyźni. Nie tylko urzędnicza „gentry”, ale i różnego rodzaju skromniejsi nowojorczyki. Dostawcy, nawigatorzy, szoferzy i robotnicy. W dokach, na lokomotywach, na niebotycznych rusztowaniach.

Film trwa krótko, ale nie sposób go zapomnieć. Jego dynamizm, poezję, piękno przedstawionego w nim miasta.

To Nowy Jork trzydziestoparoletniego Hoppera. Ale ta pulsująca dynamizmem metropolia zostanie uwieczniona w jego obrazach niczym zatrzymane kadry całym innym filmem, konfrontującym nas z ludzką samotnością, z niebytem wyczekiwania na nieznaną we wnętrzach znanych nam z *Manhatta* domów. Wnętrza te podobne są do ich mieszkańców. Równie jak oni odznaczają się chłodną urodą i onirycznym wyobcowaniem. Jest w nich niepokojąca tajemnica.

Z ciemności sali filmowej, nadal poddani wibracjom gigantycznego miasta, niezdolni do oddzielenia słów Whitmana od siły filmowego obrazu, wchodzimy do pierwszej sali malarskiej. Totalny kontrast. Wyciszające zatrzymanie czasu.

Można się spokojnie pogрузić w lekturze dwujęzycznych plansz zredagowanych przez Didiera Ottingera, komisarza wystawy i wnikliwego znawcy Hoppera. Jego książeczka *Cień i światło amerykańskiego mitu* jest dobrym przewodnikiem

po sztuce Hoppera, nie pomijającym ani jej Vermeerowskiego intymizmu, ani jej Rembrandtowskiej duchowości, ani teatralności w stylu Watteau i Degasa.

Korzenie. Dojrzewanie artysty

Malarz urodził się na lewym brzegu rzeki Hudson, w stanie Nowy Jork, w roku 1882. Dwa lata po jego urodzeniu zostanie zbudowany wiszący most brooklyński – wcielenie nowoczesności. Hopper należy do pokolenia Picassa, Strawińskiego, Kafki – artystów, którzy zmienili świat sztuki.

Okaże się odporny na mody. Od początku do końca wierny malarstwu figuratywnemu, pełen miazdzącej ironii wobec abstrakcji i awangard. Przypisywano go do surrealizmu, realizmu, symbolizmu, formizmu. Jest nie do zaklasyfikowania. Obok tego, co w Ameryce jego czasów wydaje się nie do pominięcia. A równocześnie jakże amerykański.

Korzenie anglo-saksońskie, francusko-hugenockie i holenderskie, surowe wychowanie w religii baptystów. Pierwsze rysunki naznaczone darwinizmem i satyrą. Odreagowywaniem poprzez sztukę fizycznych kompleksów tego nadzwyczaj wysokiego i niezgrabnego chłopca przeżywanego „Grasshopper” – konik polny. Z czasem dojdzie do wzrostu metra dziewięćdziesiąt osiem. Nastolatek pasjonuje się rysunkiem, lekturą klasyków, wioślarstwem i budowaniem łodzi. Ma zamiar zostać konstruktorem statków.

Pokolenie młodego Hoppera przeżywa boleśnie odejście Ameryki od filozofii pierwszych osadników, od kontemplacji harmonijnej przyrody niszczonej przez brutalną inwazję przemysłu, którego

symbolem jest diaboliczna lokomotywa parowa. Odnajdziemy ironiczne echo tej nostalgii w małej sali grafik Hoppera z lat 1915–20. Lokomotywa w ostrym zestawieniu z bukoliczną sceną kąpieli nimf. Nagie ciała młodych kobiet, na pierwszym planie po lewej, zdają się być wystawione na pastwę mknącego górą parowego, jakby antropomorficznego molocha.

Pierwsze młodzieńcze inspiracje Hoppera to spadkobiercy malarzy z grupy Hudson River School: Winslow Homer i Thomas Eakins. Reakcja rodziców na artystyczne zainteresowania Edwarda jest pragmatyczna: skoro ma się zajmować sztuką, niech będzie to sztuka użytkowa. Ci światli właściciele dobrze prosperującej firmy pasmanteryjnej zapisują go do New York School of Illustrating, której dyplom daje konkretną możliwość pracy ilustratora prasowego.

W wieku lat osiemnastu, po roku pilnego studiowania technik ilustracyjnych, Hopper zmienia kierunek na ogólnie artystyczny. Jego koledzy to znani późniejsi malarze: Guy Pène du Bois, George Bellows, Patrick Henry Bruce. Od roku 1902 grupa ma nowego profesora, Roberta Henri, obdarzonego wyjątkową charyzmą. Jest on duchowym spadkobiercą Thomasa Eakinsa – co znaczy: znajomość sztuki europejskiej przy równoczesnej od niej niezależności, dogłębne zaangażowanie w twórczość, odrzucenie zbyt osobistych „zwierzeń” artysty w jego dziele, dystans do formalnej wirtuozerii. Robert Henri jest wielbicielem sztuki Maneta. Przekazuje swym uczniom Manetowski spadek artystyczny po mistrzach hiszpańskich – oszczędność palety.

W pierwszej malarskiej sali wystawy

zgrupowano obrazy kolegów i profesorów Hoppera, wzajemnie się portretujących, oraz jego wczesne płótna. Hopperowskie obrazy przedstawiają samotne postaci w zamkniętych przestrzeniach, zatopione w myślach lub w oczekiwaniu. Monochromatyczne małe formaty: *Woman in a studio* (1901/1902) i *Figure in a theatre* (1903) to w pełni rozpoznawalnym Hopper, zapowiedź późniejszych płócien takich jak *New York Movie* z roku 1939 – podziwianego przez André Bretona.

W pierwszym samotna stojąca na podście kobieta oparta o ścianę podciera w zamyśleniu twarz dłonią, w drugim inna kobieta – odwrócona od nas plecami, siedzi w pustym teatrze naprzeciw opuszczonej kurtyny. Kolorystyka pod ścisłą kontrolą: sepia, brunatny beż, różne odcienie szarości, szare granaty.

Od wejścia przyciąga wzrok powieszony w rogu po przekątnej portret młodej kobiety naturalnych rozmiarów, „wychodzącej” wprost z ram obrazu. Portret również oryginalny jako ujęcie, jak jego modelka. Uchwycona w całej postaci, w dynamicznym ruchu ciała odwróconego lekko w prawą stronę, przy równoczesnej rotacji głowy w lewo, w naszym kierunku. Uderzająca swym czupurnym wyrazem młodociana twarz. Koronkowy jasny kołnierz, odsłonięte nadgarstki, dół spódnicy – to jasne elementy ciemnego obrazu. W dłoniach dziewczyny, zatrzymanej na moment w tym sprężystym skręcie ciała, pęki malarskich pędzli. Domyślamy się, że to osoba z artystycznego kręgu. Trudna do zapomnienia: rozburzone kasztanowe włosy, czerwone, zacięte w dziecięcej stanowczości usta, z różowione z wyczuwalnej wewnętrznej

pasji policzki. Intensywne, bystre spojrzenie zwrócone w stronę widza. Przy bliższym oglądzie widać, że z jej ramion opada niedbale malarski fartuch.

To sportretowana przez swego mistrza w roku 1906 uczennica Roberta Henri, panna Josephine Nivison. Stanie się ona, w wieku lat czterdziestu jeden, żoną starszego o rok Hoppera i przeżyje go zaledwie o parę miesięcy. Ich twórczy związek, nie pozbawiony turbulencji z powodu zaburzonego charakteru i słabego poczucia humoru małej, energicznej „Jo”, będącej totalnym przeciwieństwem niezwykle flegmatycznego olbrzyma Edwarda – ironicznie zdystansowanego do życia, należy do legend tamtych czasów.

Paryskie lata

Jesienią roku 1906, tego samego, w którym jego amerykański mistrz portretuje młodszą Josephine, Hopper zamieszkuje w Paryżu. To pierwszy z trzech pobytów artysty we francuskiej metropolii zakończonych w roku 1910. Nieodzowny etap edukacji amerykańskich artystów wpisujący się w, znaną też z powieści Henry Jamesa, anglosaską tradycję Grand Tour. Ale Hopper, jak zawsze nietypowy, nie pozostawia po sobie żadnych śladów na Montmartrze czy na Montparnassie – legendarnych miejscach kosmopolitycznej bohemy Paryża. Przebywa w swoim skromnym hoteliku Misji Baptistów na ulicy Lille pod numerem 48, niedaleko Luwru, częstego celu swych wizyt i obiektu malarskich studiów.

Pierwsze miesiące paryskiego pobytu owocują serią monochromatycznych widoków miasta traktujących malowane obiekty jak bryły oczyszczone z architektonicznych

szczegółów. Przypominają one płótna bliższego młodemu Amerykaninowi post-impresjonisty Alberta Marqueta.

Hopper nie tylko fascynuje się sztuką francuską studiowaną wnikliwie w pobliskim Luwrze, ale uczy się też gruntownie języka, co rzadkie u amerykańskich podróżników. Francuska poezja objawia mu to, co chciałby wyrazić w sztuce. Stanie się ona stałą inspiracją artystyczną dla tego namiętnego czytelnika Cervantesa, Goethego, Montaigne’a, Prousta, Manna, Tołstoja, Turgieniewa, Zoli, Victora Hugo, Dickensa, Conan Doyle’a, a także – co ważne w jego „purytańskim” rodowodzie Amerykanina tej epoki – filozofa Emersona.

Z czasem, swobodnie mówiący i piszący po francusku malarz, będzie chodzącą antologią poezji francuskiej recytowanej w oryginale, ze szczególnym upodobaniem do Verlaine’a i Rimbauda. Ci, którzy upatrują w Hopperze prekursora amerykańskiego egzystencjalizmu, jako jednego malarza wśród grupy pisarzy i poetów, często cytują na potwierdzenie tej tezy jego ulubione wersy Verlaine’a i Rimbauda zapowiadające jakby program Sartre’a.

Powrót do Stanów po paryskich pobytach będzie dla zakochanego we francuskiej kulturze artysty bardzo trudny. Z czasem wyzna, że potrzeba mu było dziesięciu lat, żeby móc na nowo zaakceptować Amerykę.

Inspiratorzy

Należą do nich wspomniany Albert Marquet, Félix Vallotton i Walter Sickert. Wpływ Degasa podkreśla nietypowe płótno z roku 1873 o tematyce amerykańskiej, przed-

stawiające biuro handlowe producentów bawełny w Nowym Orleanie i jego, nieco wcześniejsza, *Orkiestra operowa*. W drugim obrazie scena wraz z tańczącym baletem jest zredukowana do minimum; prawie całą powierzchnię płótna zajmują muzycy grający w operowej fosie. To zapowiedź późniejszych hopperowskich kadrów teatralnych przenoszących akcję dramatyczną obrazu poza scenę.

W czasie paryskich pobytów Hopper kontempluje często melancholijne wyobcowanie otoczonego grupą prześmiewców *Gillesa* (Pierrota) Watteau namalowanego w roku 1718, podziwia mistrzów holenderskich z *Filozofem* Rembrandta na czele, bliskie mu są dzieła Pissarra, Renoira i Sisley'a. Odbędzie też krótkie podróże do Holandii – dla Vermeera i Rembrandta, do Hiszpanii – dla Goyi, i do Berlina.

W paryskich obrazach Hoppera brak zupełnie nowoczesności i zgiełku metropolii. Żadnego śladu wieży Eiffla, modnych podówczas galerii handlowych, niedawno otwartego Grand Palais czy innych obiektów współczesnej cywilizacji. Od początku interesuje go przede wszystkim światło w konfrontacji z bryłą architektury. Przykładem tego są małego formatu oleje na desce, przedstawiające jego paryski pensjonat: schody, lampa oświetlająca podest, brama wejściowa kamienicy. Pełna pokory asceza godna dawnych holenderskich poetów codzienności.

Kolejny etap wystawy to grupa malarzy amerykańskich o nazwie „Ash Can School” (lub Ashcan School), czyli „Szkoła śmietnika”, nazwana tak od rodzaju uprawianego realizmu uznanego przez niektórych za trywialny – co bardzo spodobało się

artystom. Poetyka tej grupy nie była obca ówczesnym poszukiwaniom Hoppera.

Grafika jako punkt zwrotny

i objawienie mrocznej strony duszy

Od roku 1915 Hopper koncentruje się intensywnie na grafice i to ona stanowi punkt zwrotny w jego drodze twórczej. Jest tego w pełni świadomy. Świetnie technicznie grafiki nie są liczne, ale każda z nich godna jest uwagi. Po wprawkach malarzskich artysta ujawnia w tej właśnie formie, stawiającej fizyczny opór, mroczne zakamarki swej podświadomości w stylu nieco ekspresjonistycznym, chwilami kojarzącym się z Bruno Schulzem.

Wcześniej, z konieczności, artysta podejmuje niechętną pracę ilustratora. Oglądając wyeksponowane w formie wyświetlanych dużych obrazów jego ilustracje, nie można się uwolnić od chęci porównywania ich z późniejszymi obrazami. Pozornie komercyjne plansze w stylu *art déco* podejmujące tematykę wojenną, turystyczną, a nawet reklamującą nowości techniczne – takie jak elektryczne oświetlenie, odznaczają się nastrojem, kolorystyką oraz kompozycją łatwą do zidentyfikowania jako hopperowskie.

Często porównuje się Hoppera z Hemingwayem poprzez tę właśnie bytową konieczność terminowania w „niższych” rejonach ekspresji, pozostających w służbie reklamy. Obydwaj twórcy skorzystają na tym, wybierając w swych późniejszych dziełach, wolnych od handlowych ograniczeń, wypracowany w reklamie, szczególnie, pośredni sposób wypowiedzenia się, zbudowany na ogromnej oszczędności środków.

Wizualny wymiar prozy Hemingwaya spotyka się w ten sposób z literackim

wymiarem malarstwa Hoppera. To pokrewieństwo artystyczne potwierdzi się w wyrażonym wielokrotnie podziwieniu Hoppera dla pisarstwa Hemingwaya i w wyznaniu Hemingwaya o możliwości uprawiania malarstwa jako jedynej dziedziny twórczości, która mogłaby go zainteresować poza literaturą.

Analizowanie malarstwa Hoppera bez możliwości zamieszczenia kolorowej reprodukcji w tekście wydaje się operacją skazaną z góry na niepowodzenie. Jak bowiem nie zniszczyć nastroju w szczegółowym opisie, który musi unaocznic czytelnikowi zawartość obrazu? Tak więc wybór dzieł komentowanych w tym tekście będzie uzależniony przede wszystkim od ich podatności na opis nie odzierający ich z malarskiej tajemnicy.

Soir bleu. Błękitny wieczór, 1913–1914
Obraz poniósł tak bolesną klęskę, że Hopper zrolował go natychmiast po wystawie i nigdy więcej nie pokazywał. Jego styl nie trafił na dobry moment. Dla amerykańskiego odbiorcy tamtej epoki był on zbyt naznaczony europejskim symbolizmem. Kompozycja odznacza się, co podkreślone jest już w tytule, dominantą koloru niebieskiego, często obecnego w dojrzałych płótnach Hoppera. Ma ona nietypowy, ulubiony przez Hoppera, horyzontalny format: 91,4 cm wysokości na 182,9 cm szerokości. Przedstawia, na podzielonym na dwie części długim prostokącie malarskiej „sceny”, siedem wyobcowanych postaci skupionych wokół trzech okrągłych kawiarnianych stolików, które stoją na kamiennym tarasie osadzonym w niebieskiej przestrzeni. Za balustradą widoczny jest jednolity kolor szafirowy. Nad nią

ciemniejszy pas tego szafirowego koloru odcina się płynną linią od równoległego pasa błękitu. Ani chmur, ani roślin, ani fal wodnych, ani architektury. Coś w rodzaju nieba w dwóch odcieniach. Górną linię obrazu wyznacza pięć okrągłych plam papierowych chińskich lampionów, jakby poruszonych wiatrem. Dół obcięty jest tuż pod blatem najbliższego widzowi lewego stolika.

Dominującą postacią *Wieczoru* jest stojąca pośrodku, ostro wymalowana młoda kobieta z krótkimi czarnymi włosami *à la* Louise Brooks. Jest jedyną postacią, której głowa i gors wystają ponad linię szafirowej przestrzeni. Jej zielona suknia na ramiączkach odsłania jasny, perłowy dekollet i także ramiona. Kobieta patrzy na nas prowokacyjnie z góry, wyraz jej twarzy jest zaczepnie pogardliwy. Ma coś z Adeli Brunona Schulza. Jej ostro czerwone policzki i usta korespondują z czerwienią uszu i karku mężczyzny siedzącego do nas tyłem na tej samej osi obrazu. Po pewnej chwili rozpoznajemy w nim wojskowego, białe naramienniki munduru widoczne są na tle białoszarej balustrady w tle. Ciemna kurtka uniformu przecięta jest poziomo zielenią poprzeczek oparcia krzesła, podobne krzesło stoi opodal. Przy tym samym środkowym stoliku, po lewej stronie, siedzi, widoczny z profilu, brodaty mężczyzna z papierosem w ustach; jego sylwetka przecięta jest pionowo szarym słupkiem. Z prawej zaś strony widzimy siedzącego frontalnie białego kłowna. Ta centralna postać, skupiająca na swym śnieżnobiałym stroju światło obrazu, a także poprzez tę biel emanująca jakby własnym światłem, wydaje się, nie tylko ze względu na teatralny

kostium, najbardziej w tym towarzystwie wyobcowana. Biel całej sylwetki kłowna bliska jest jasnej karnacji dekoltu i ramion dziwnej kelnerki, a także bieli blatów stolików obramowanych złotą, metalową listwą. Po pewnym czasie zdajemy sobie sprawę, że kłown podobny jest do Hoppera. Ma na sobie cyrkowy szary makijaż z czerwonymi kreskami przecinającymi pionowo oczy i z karminowymi ustami Jokera. Jego twarz okala biała barokowa kryza, w ustach trzyma papierosa. Przy stoliku po prawej stronie obrazu widać elegancką, mieszczańską parę: ujętego z profilu czerstwego mężczyznę z ciemnym zarostem w białej koszuli z czarną muszką, oraz widoczną od tyłu szatynkę z dużym kokiem i nagimi plecami w sukni o złotym kolorze, podobnym do metalowego obramowania stolików. Pionowa linia draperii na jej plecach jest w odcieniu zieleni podobnej do barwy krzesel. W ekstremalnie lewej części obrazu, oddzielonej wspomnianym szarym słupkiem, siedzi zwrócony twarzą do nas typowy paryski apasz w kaszkiecie, również z papierosem w ustach. Mógłby być sutenerem wymalowanej kobiety. Jedyna to twarz odznaczająca się mimiką wyrażającą jakby uśmiech samozadowolenia.

Odnajdujemy w postaciach tego obrazu akwarelowe szkice Hoppera utrwalające charakterystyczne typy mieszkańców Paryża. Prawie identyczny apasz na jednym z rysunków tej serii towarzyszy, jako alfons, wyfioconej kurtyzanie z obfitym czarnym kokiem. Spotkanie tych nie komunikujących się ze sobą osób jest zarazem antologią francuskich warstw społecznych początku XX wieku.

Trudno uwierzyć, że amerykańska publiczność zareagowała obojętnością na ten intrygujący kolorystyką i nastrojem, pełen poezji obraz.

Tytuł obrazu, zapożyczony u Rimbauda: *Par les soirs bleus d'été...* (*W błękitne wieczory lata...*), daje wyraz nostalgii artysty po pobycie we Francji. Ośmiowersowy, nasycony zmysłowością poemat *Sensations*, pozwalający nam odczuć ekstatyczną symbiozę z Naturą poprzez wrażenia młodego artysty wędrującego z rozmachem w pełnym animacji pejzażu, stanowi wielki kontrast w zestawieniu ze statycznym wyobcowaniem postaci obrazu Hoppera. Wiersz nadaje hopperowskiemu pikturalnemu poematowi wyjątkowo ironiczny charakter.

Inne wcielenie białego kłowna, równie bliskie *Pierrotowi* Watteau, powróci na sztalugę Hoppera pół wieku później, jako pożegnalny podwójny portret z żoną *Two Comedians*. Przypominając jeden z ukochanych filmów malarza nakręcony w roku 1944: *Komediantów* Marcela Carné z Jean-Louis Barrault w legendarnej roli smutnego mima.

Portrety domów.

Artystyczna konsekracja

Po kilkuletnim okresie uprawiania grafiki, pozwalającym Hopperowi na pogłębienie swej drogi twórczej, dochodzimy do momentu uznania artysty przez krytykę i publiczność.

Początek jest banalny. Wakacyjny wyjazd na brzeg morza połączony z plenerem. Latem roku 1923 Hopper udaje się do Gloucester, portowego miasteczka w rejonie Maine (Nowa Anglia), ulubionej wilegiatury artystów. Skupia swą uwagę na

neowiktoriańskich budowlach wzniesionych w jednej z dzielnic portu. Stanowią one dobry pretekst do studiowania światła, w dodatku przypominają rodzinny dom artysty. Będąc niejako świadkami ery przed-industrialnej, odpowiadają systemowi wartości z pionierskich czasów Ameryki.

Domy z hopperowskich akwarel z Gloucester wydają się pełne dziwnych tajemnic i są portretowane niczym ludzkie byty. Niektóre z nich zdają się staczać w jakieś niewidoczne otchłanie, w innych wydobywa Hopper ich konstrukcyjną kruchość na tle otaczającej je przyrody.

Po powrocie z wakacji 6 akwarel z neowiktoriańskiej serii znajdzie się na wystawie zorganizowanej przez muzeum w Brooklynie. Staną się one artystycznym wydarzeniem sezonu. Muzeum kupuje jedną z akwarel, następnie znajdą nabywców w krótkim czasie dzięki marszandowi Frankowi Rehnowi, który je zaprezentuje w swej galerii w cyklu zatytułowanym „Dziesięciu amerykańskich malarzy”. Jest to wielki sukces artystyczny i handlowy Hoppera: sprzedaż aż 16 obrazów naraz. Krytyka podkreśla ich immanentnie anglosaską, wysoko cenioną podówczas, jako znak amerykańskiej tożsamości, purytańską surowość. Tym razem styl i tematyka obrazów znalazły uznanie odbiorców.

Ostateczna artystyczna konsekracja Hoppera to słynny *Dom przy trakcie kolejowym* (*House by the Railroad*) z roku 1925. Zakupiony przez kolekcjonera Stephena Clarka znajdzie się w MOMA jako jego dar już w roku 1930. Ten dom zainspiruje wielu artystów, z czasem też Hitchcocka do skonstruowania jego repliki, jako upiornego miejsca akcji *Psychozy* nakręconej w roku 1960.

Hopper i kino amerykańskie będą na siebie nawzajem oddziaływać bardzo mocno już od końca lat dwudziestych. Filmowcy będą się inspirować konstrukcją i nastrojem jego obrazów oraz ich szczególnymi protagonistami, a on sam, zwłaszcza w chwilach osłabienia weny twórczej, będzie się oddawał wielogodzinnym filmowym „orgiom”, oglądając zwłaszcza filmy z serii „czarnego” kina. Co nie przeszkodzi mu marzyć o filmie pozbawionym akcji. Czy widział bezakcyjną *Manhatte*?...

Od roku 1925 Hopper może się nareszcie poświęcić wyłącznie malarstwu, ciesząc się - w miarę upływu lat - coraz większym uznaniem. Jego niezwykle wolne tempo pracy daje do dwóch olejnych obrazów rocznie.

Wyjazd na wakacje do Gloucester w roku 1923, tak ważny dla kariery Hoppera, zmienia też jego życie osobiste. To w Gloucester poznaje Josephine Nivison, dawną uczennicę swego mistrza Roberta Henri, która zachwyca go kulturą i znakomitą znajomością poezji Verlaine'a w oryginale: jej rodzina ma również francuskie, hugenockie korzenie. Ślub pary artystów odbędzie się 9 lipca 1924 roku w hugenockim kościele ewangelicznym na 66 Ulicy.

Fotografia

Zanim przejdziemy do kolejnego obrazu należy obejrzeć serię zdjęć wyświetlanych na dużym ekranie. Odegrały one niebagatelną rolę w kształtowaniu artystycznego języka Hoppera.

Pierwsze, autorstwa Eugène Atgeta, przedstawiają Paryż z przełomu wieków. Są to głównie małe uliczki miasta fotografowane jakby o świcie, puste, „wymyte” z ludzkiej obecności, a jednak pośrednio

pokazujące ją w postaci otwartych lub zamkniętych okiennic i innych domyślnych śladów codziennego życia. Styl realistyczno-eliptyczny, niewątpliwie bliiski Hopperowi.

Drugie, autorstwa Matthew Brady'ego, pokazują epokę wojny secesyjnej w Stanach. Album tych zdjęć, ofiarowany przez Josephine, będzie częstym przedmiotem kontemplacji artysty. Zniszczone lub puste domy w wielkich przestrzeniach, nastrój niepokoju i opuszczenia zapadną w malarzką świadomość Hoppera i połączą się z jego dotychczasowymi poszukiwaniami, a także z jego ironią i czarnym poczuciem humoru. Jedno ze zdjęć przedstawia prawie taki sam dom jak ten, który sportretował Hopper jako *House by the Railroad. To Reform School Bladensburg Road* (Washington D.C. 1860–1880. Washington, Library of Congress). Odznacza się on podobną formą wielkich okien mansardowych dokładnie tak dużych, jak okna niższych kondygnacji; czołowym ryzalitem zakończonym wieżyczką, nad podobnym do hopperowskiego gankiem opartym na rachitycznych kolumnach.

Wśród innych fotografów Hopper określi jako bliskich sobie: Henri Cartier-Bressona, Berenice Abbott, Edwarda Westona, a zwłaszcza Waltera Evansa. Ten ostatni wystawił w MOMA w roku 1933, więc czasowo dość blisko architektonicznych studiów Hoppera z Gloucester, zdjęcia dziewiętnastowiecznych domów amerykańskich, które by można uznać za fotograficzne przedłużenie dzieł malarza. W swym komentarzu do zdjęć Evans powiada: „To przypadek równoległego rozwoju. Nie znałem Hoppera ani tego co robił”. Uderza w tym pokrewieństwie wspólne

obydwu artystom zainteresowanie literaturą francuską. Sam Hopper zarzucił szybko fotografie używaną do studiowania detali architektonicznych, twierdząc, iż daje ona obraz różny od tego, który widzi oko.

Nighthawks

Czas przejść do wszechobecnego w mediach i na ulicach obrazu *Nocne ptaki* lub *Nocne marki* – reprodukowanego na afiszach paryskiej retrospektywy: 84,1 cm × 152,4 cm, kolejnego wcielenia ulubionego przez malarza formatu horyzontalnego.

To w roku 1942, dwadzieścia osiem lat po *Błękitnym wieczorze*, Hopper przedstawia inną grupę, tym razem amerykańskich postaci, noszących w sobie niepokojące tajemnice. Narzucają się z wizualną natarczywością znaną nam z niektórych snów. Nie mamy z nimi kontaktu tak bliskiego jak w *Błękitnym wieczorze*. Widzimy je w oddali i za szkłem, w sztucznym świetle, u zbiegu dwóch ulic pozbawionych zbędnych, realistycznych szczegółów. Jakby na wystawie sklepu.

Trójkąt cytrynowego światła w nocnym pejzażu miasta. Gigantyczna szklana gablota zakończonego owalnie nocnego baru zajmuje trzy czwarte prawej strony obrazu. Po lewej trójkąt seledynowej zieleni otaczającego bar trotuaru z domem w głębi. Zielone wykończenia szklanej bryły baru i sklepowej witryny naprzeciw, zielone żaluzje w czarnych wąskich oknach czerwonego domu w tonacji drewnianego kontuaru baru. Oparci na nim łokciami dwaj mężczyźni potraktowani są tym samym głębokim odcieniem granatu, jaśniejsze są tylko ich szare kapelusze. Widoczny od przodu towarzysz

rudej kobiety w czerwonej sukni trzyma w ręku papierosa. Drugi widoczny jest od tyłu, lekko zgarbiony, jakby przyczajony, w pozie przypominającej Humphreya Bogarta w którejś z jego ról filmowych. Naczynia barowe, metalowe pojemniki, strój barmana to metalicznie przebiegłe szare błękity. Litery szyldu na górnej zewnętrznej części gabloty, stolarka pustej witryny i wewnętrzne drzwi baru to bliskie kontuarowi odcienie pomarańczowej ochry, korespondujące też z płomiennymi włosami kobiety. Jedyna stojąca, schyłona postać – rudawy barman w furazerce, z niewidocznymi zza kontuaru dłońmi, zdaje się coś mówić do towarzysza rudej kobiety. Ona, bardzo szczupła, z twarzą o ostrych rysach, jest również oparta łokciami na kontuarze. Kontempluje trzymany w dłoni zielonkawy zwitek wielkości pudełka od zapalek. Papier? Kwitek? Bilet? Jakaś wiadomość? A może kilka dolarowych banknotów? (Niektórzy krytycy upatrują w tym płaskim ruloniku kanapki, którą kobieta podnosi do ust).

Wszystkie postaci wydają się rozpaczliwie samotne. Jak często u Hoppera, odnosi się wrażenie, że za chwilę wydarzy się coś dramatycznego, co przerwie napięcie oczekiwania. Paraliżującemu unieruchomieniu aktorów tej sceny towarzyszy niepokojąca atmosfera ziejących czernią okien i sklepowej witryny. Hopper akcentuje grozę swej antropomorficznie traktowanej architektury. Niebezpieczeństwo wydaje się grozić właśnie od strony czarnych otchłani okien i wystaw, a nawet od strony małego czarnego kwadratu judasza w wewnętrznych drzwiach baru. Paradoksalnie mniej groźnie odczuwa się pustkę ulicy, może dzięki niebieskiej

tonacji przodu gabloty, która jakby łagodzi jego konfrontację z ulicą sąsiednią.

Wyczuwalny jest w tej scenie nastrój prozy tego okresu, zwłaszcza przywoływanego już Hemingwaya. Jego wysoko cenione przez Hoppera opowiadanie *The Killers (Mordercy)* z roku 1927 posłuży Robertowi Siodmakowi w roku 1946 do stworzenia filmu o tym samym tytule. Zawiera on – jako wizualny cytat z Hoppera – bar z *Nighthawks*, będący w tym filmie miejscem sceny kluczowej. Dwóch płatnych morderców poszukuje pracownika stacji benzynowej. Mają go zabić. Ten, choć ostrzeżony przez jednego z klientów, nie będzie próbował uciec. Gra go debiutant – Burt Lancaster. Daje się oszukać przez lokalną *femme fatale* w interpretacji, również debiutującej w większej roli Avy Gardner. Czarno-biały film Siodmaka, oparty na prozie Hemingwaya i zainspirowany obrazem Hoppera, wszedł w roku 2008 do amerykańskiego panteonu arcydzieł zgromadzonych w Bibliotece Kongresu.

Wielu pisarzy amerykańskich „beletryzowało” scenę *Nocnych ptaków* oraz inne obrazy Hoppera. Francuska parafraza literacka *Nocnych ptaków*, opublikowana na użytek retrospektywy w periodyku „L'Express”, identyfikuje samotnego mężczyźnię jako ojca zaginionego na wojnie młodego żołnierza. Traktuje on dwójkę swych przypadkowych towarzyszy barowych jak lustrzane odbicie swego życiowego eskapizmu. Alkohol koi rozpacz po utracie syna. Wydaje mu się, że powrót zaginionego byłby możliwością nawiązania szczęśliwego kontaktu z byłą żoną.

Oglądając *Nighthawks* nie sposób nie zestawić go z przejmującą *Kawiarnią w nocy*

Van Gogha z roku 1888. Kompozycja, dobór kolorów, przesłanie egzystencjalne świadczą o podjęciu przez Hoppera dialogu z holenderskim artystą w sposób świadomy. Konkretna kawiarnia w Arles, dobrze znana Van Goghowi, miała podobną do amerykańskiego baru funkcję: służenia różnym nocnym ptakom. Samotnym, bezdomnym lub poszukującym chwilowego towarzystwa podczas bezsennej nocy. Skupiała półświatek, biedaków i dziwaków. Ale pomimo przejmującej niepokojem tonacji kolorystycznej daleko Van Goghowi do Hopperowskiego nastroju tragicznego zawieszenia w beznadziei.

Czy ten właśnie nastrój przyciąga publiczność do amerykańskiego artysty? Czy tylko poprzez kontemplację samotności malarskich postaci we wnętrzu namalowanego przez Hoppera domu ośmielamy się skonfrontować z naszym losem? My, poddani cywilizacji pozorów w której należy być coraz atrakcyjniejszym, coraz wydajniejszym i coraz młodszym? Czy nobilitujący nasze skromne biografie poetycki wymiar tego malarstwa codzienności pozwala nam łatwiej je znosić?

To katarktyczne utożsamianie się z protagonistami Hoppera ułatwia nam niewątpliwie jego estetyka, jakby oswojona przez obecne media, które zdążyły nią przesiąknąć przez parę dziesiątków lat.

Twarze i ciała

U Hoppera może przeszkadzać pewien powtarzalny typ twarzy. Zwłaszcza od lat 40. Odnosi się wrażenie, że jego protagoniści są do siebie podobni, wręcz zamienieni. Wiadomo, że do postaci kobiecych pozowała Edwardowi przez cały okres ich wspólnego życia Josephine. Jej zazdrości

przypisuje się tradycyjnie powtarzalność kobiecych figur i twarzy.

Nie widzę podobieństwa między twarzą Josephine a drapieżnie ptasimi twarzami dużej grupy Hopperowskich heroin. Może artysta nie odczuwał potrzeby różnicowania przedstawianych typów ludzkich? Może owa zamiennność mieściła się w jego ironicznej wizji świata?

Kobiety Hoppera mają pewną monolityczność dawnego holenderskiego malarstwa, jakby Hopper miał genetyczną pamięć swych korzeni. Ale często są pozbawione transcendentnej aury tajemniczości ich siedemnastowiecznych inspiatorów. Kobiety czytające listy u Vermeera i jego współczesnych wywołują u nas pełne fascynacji zapatrzenie. Kobiety czytające listy lub rozkłady jazdy u Hoppera najczęściej niepokoją. Zastanawiamy się, jaka to nowa niemożność lub jakie nowe komplikacje zapowiada w ich życiu skrawek studiowanego papieru.

Cykle. Światło

Obrazy retrospektywy układają się w kilka cykli. Są to domy i architektura, podróże, środki lokomocji, pejzaże, sceny morskie, wnętrza mieszkań widziane przez okna, okna ukazujące otoczenie domów, teatry i kina, hotele, biura, bary i kawiarnie, stacje benzynowe. Postaci, zwłaszcza kobiece, są często samotne. Często w intymności mniej lub bardziej odsłoniętego ciała. Najpiękniejsze obrazy z tej serii trudno opisać. Trzeba je obejrzieć.

Subtelna gra światła z niezapomnianym blaskiem srebrnego różu na prawym obramowaniu okna, przez które spogląda naga blondynka w obrazie *Morning in the City (Poranek w dużym mieście)* z roku

1944 zasługuje na pióro Prousta opiewającego żółtą plamę muru w znanej w edycie Vermeera. To jedna z wielu młodych Hopperowskich kobiet w podróży, zaabsorbowanych chwilą czasu zatrzymanego w hotelowym pokoju. Stoi z rącznikiem w ręce, twarzą do okna, na tle zielonej ściany – obok niezaścielonego łóżka. Pod stolikiem z lewej leżą jej ubrania. Karnacja portretowanej potraktowana jest w podobny sposób, jak ciężka materia jedwabnej sukni młodej patrycjuszki, czytającej u Vermeera list przy oknie. Jest jakby utkana z kilku splotów iryzującej tkanki mieniającej się w Hopperowskim słońcu. Na ciele modelki odnajdujemy plamki światła w tonacji owego fascynującego, wspomnianego wcześniej różu z obrazowania okna.

Inny dialog odsłoniętego ciała kobiecego ze światłem to *Morning Sun* (*Poranne słońce*) z roku 1952. Siedząca na łóżku kobieta koło czterdziestki podobna jest do Josephine Nivison. Jej blond włosy są ściągnięte do tyłu, ręce złożone na podciągniętych do góry kolanach. Jakby nieobecny wzrokiem patrzy w oślepiającą słońcem kwaterę okna ukazującego jasny mur fasady i ceglaną jasnoczerwoną architekturę po lewej. Współgrają z tą plamą jej prawie czerwone policzki. Zaś wycieniowana tymże słońcem złotawa karnacja ciała koresponduje z dużą plamą światła w kształcie prostokąta na ścianie. To zapowiedź słynnego obrazu Hoppera przedstawiającego słońce w pustym pokoju. Podobne ascetyczne wnętrza służą znużonym i wyobcowanym kochankom oraz małżeńskim parom, które nawet nie aspirują do możliwości porozumienia się, pracownikom dziwnych biur w ich

intrygujących, nocnych godzinach nadliczbowych, osobom różnej płci i wieku, odbywającym jakieś sekretne i podejrzane transakcje.

Często ta coraz bardziej doskonalona przez Hoppera malarska tkanka świata oblanego jego niezwykłym światłem ulega degradacji. Degradacja ta dotyczy bardziej jej duchowej niż materialnej sfery.

Ameryka

Czas Hoppera to też czas *Wielkiego Gatsby'ego* Scotta Fitzgeralda. Trudno w to uwierzyć. Chyba, że uzna się za świadka szalonych lat 20. i 30. obraz *Bootleggers* z roku 1925. Można się domyślić, że postaci tej na pozór zupełnie neutralnej sceny morskiej (76,5 × 96,5 cm) to przemytnicy alkoholu. Ogólnie niebieska tonacja obrazu ukazuje na pierwszym planie białą motorówkę zostawiającą za sobą spienione na biało fale. W niej dwaj mężczyźni w ciemnych ubraniach. Płyną do niebiesko-szarego brzegu, oddzielonego od wody pasem jakby szuwarów w kolorze białoszarym. Woda odcięta jest od lądu rudawą linią, której echem jest górna listwa burty w tym samym tonie i czerwona linia bazy domu. Czerwony prostokąt na rufie to pendant do barwy dwóch kominów domu przypominającego we wdzięczniejszej formie, opisany dalej, *House by the Railroad* – namalowany w tym samym roku. Za szaro-sino-niebieską fasadą tej eleganckiej willi widoczny jest okrągławy prostokąt szarej plamy lasu lub wzgórze. Ten sam kolor ma dach. O dziwo obraz jest skadrowany bez skosów, w sposób symetryczny. To klasyczne ujęcie dynamizuje ruch przującej do przodu z podniesioną rufą motorówki

i potęguje napięcie przedstawionej sceny. Pokątność i tajemniczość tej wieczornej przejażdżki zdradza tylko tytuł obrazu i widoczna na brzegu mała sylwetka stojącego mężczyzny z rękami w kieszeniach. Gest znany nam z przytłaczających kryminałów amerykańskich z tej samej epoki.

Nie ma u Hoppera jazzbandów, tłumów przed kinami czy na parkietach dancingów. Tak jak brak w jego malarstwie kolejek po zasiłki czy scen rozruchów zdesperowanych kryzysem bezrobotnych. W takiej samej mierze jak brak u Vermeera i malarzy jemu podobnych scen wojennych czy scen okrucieństwa, których w owych czasach nie brakowało, nawet w stabilnej i zamożnej Holandii.

**Ikona amerykańskiej kultury –
House by the Railroad,
czyli *Dom przy trakcie kolejowym.***

Rok 1925. 61 × 73,7 cm.

Niebieskie niebo rozjaśniające się miętko ku dołowi w tonacji biało-cytrynowej, w podobnym odcieniu lekko cytrynowych bieli i niebieskich szarości samotna budowla z gankiem na nieproporcjonalnie kruchych kolumnach, z przytłaczającymi czapami mansardowego dachu na dwóch różnych wysokościach, bo nad gankiem jest coś w rodzaju wieży. Przypomina się opisanie wcześniej czarno białe zdjęcie Brady'ego z lat 1860–80 znajdujące się, jak film Siodmaka, w kolekcji Biblioteki Kongresu. Na niższej części budynku zaskakują jasnoczerwone wieżyczkowe kominy, niczym figlarne ozdoby ciężkiego kapelusza. Nieproporcjonalnie wielkie mansardowe okna – wielkości okien na dwóch niższych kondygnacjach. (Skory-



guje je Hitchcock w *Psychozie*, zachowując klasyczne ślepe mansardy z owalnym otworem z przodu).

Typowy dla Hoppera kadr, ucinający w lekkim w skosie dolną część budynku linią ciemnoczerwonego toru kolejowego, opartego na solidnych rudych podkładach z kawałkiem ziemi-trawiastego podłoża. Brutalna nowoczesność torów podcina bezpardonowo bazę tradycyjnego starego domu; nie wiadomo jak wygląda przyziemie i jego otoczenie. (Hitchcock otoczy kopię tego domu ogromną ilością zarastających jego dół chaszczy). Takie wykadrowanie chwieje bryłą tej dziwacznej konstrukcji, przytłoczonej nieproporcjonalnie ciężkim zwieńczeniem. Na trzynaście okien pięć ma częściowo podniesione rolety. Stwarza to niepokojącą aurę. Słońce świeci z lewej strony, ocieniając znaczną część domiszcza z perystylem.

Dlaczego ogarnia nas niewytłumaczalny lęk? Dlaczego Hitchcock wybrał ten właśnie dom jako siedzibę mumii z *Psychozy*? Niech te pytania pozostaną retoryczne. Coś trzeba zostawić dla oka, i dla duszy.

Nie można w tym miejscu nie wspomnieć obrazu z roku 1945 zatytułowanego

Two puritans (Dwóch (lub dwoje) purytanów), przedstawiającego dwa białe średniej wielkości domy. Jedyne trafne określenie dla tego płótna to podwójny portret. Równie jak w wypadku istot ludzkich oddający dusze i wewnętrzną relację tych dwóch szczególnych bytów.

Może jest to nawet szczególny autoportret artysty z żoną? Majestatyczne wcielenie zwyczajności, Vermeerowska nobilitacja zwykłości – z Hopperowską nutką dreszczyku.

Okna

Podobne jak w *Domu przy trakcie kolejowym* kadrowanie dołu obrazu w lekkim skosie zdarza się też w widokach wnętrza. Te zaś studiował Hopper jeżdżąc godzinami nadziemnym metrem nowojorskim zwanym El Train (Elevated Train). W ujęciach malowanych przez Hoppera mieszkań wyraźnie widać inspiracje specyficznym położeniem trakcji tego nadziemnego pociągu. Zburzono ją w latach 50.

Nie można jej porównać do stale działających nadziemnych części paryskiego metra, którego oddalenie od kamienic wydaje się być o wiele większe, a linia torów o wiele mniej karkołomna. Niezależnie od tego – inne są też zwyczaje lokatorów paryskich mieszkań, a inne nowojorskich z czasów Hoppera. Pierwsi skrzętnie zasłaniają swe okna, drudzy, wedle purytańskiej tradycji protestanckiej, raczej nie. Co można stwierdzić, oglądając słynne *Okno na podwórze* Hitchcocka z roku 1953 – artystyczny hołd filmowca dla malarza. Dobrze jest obejrzeć po wizycie na retrospektywie (gdzie można go kupić w postaci DVD) ten dowcipny, pełen psychologicznej subtelności kryminał ze



znakomitym Jamesem Stewardem i zjawiskową Grace Kelly.

Night Windows – Nocne okna.

Rok 1928

Monumentalna fasada ciemnego nowojorskiego domu z owalnym ryzalitem. Dolna partia obrazu jest większa, górna mniejsza. Trzy rozświetlone okna ryzalitu ukazujące fragmenty wnętrza wydają się kruche przy tej fasadzie. Z lewego wyfruwa biała przezroczysta firanka. Ze środkowego widać dolną część łóżka przykrytego jasnobrązową kapą z żółtym kaloryferem obok. Wykładzina podłogowa w kolorze trawy. Na pierwszym planie, na prawo od kaloryfera, owinięta różowym ręcznikiem, widoczna od tyłu pochylona sylwetka kobieca z niewidoczną głową. Bryła zakrytych różową tkaniną pośladków rzuca cień na uda.

Prawe okno – ujęte w podobnym jak lewe, dużym skrócie – bije w oczy gorącym świetlistym różem jakiejś tkaniny lub mebla wewnątrz mieszkania. Ciekawa jest gradacja kolorów, od chłodnej bieli przez rzystej firanki, poprzez owiniętą ręcznikiem złotą nagość skóry, do owego ostro świetlistego różo-oranżu. Na zewnętrznym



dość szerokim gzymsie ryzalitu gra typowych dla Hoppera świetlistych cieni z okien.

Nie ma się poczucia bycia nieproszonym gościem w tym mieszkaniu. Co jest dość częstym odczuciem przy oglądaniu tego typu obrazów Hoppera. Jakoś się to wewnątrz skutecznie broni przed naszym podpatrywaniem – ukazując to, co wypada. Ale jest i w tym obrazie pewna doza niepokoju. Czai się ona gdzieś na granicy przebiegającej między ciepłym i niejako bezbronnym wnętrzem a ciężką, niepokojącą fasadą domu. Niewątpliwie to wewnątrz mogłoby mieć całkiem inną aurę za sprawą sir Alfreda Hitchcocka. Odnosi się wrażenie, jakby niewidoczne okna na niższej kondygnacji nie były tak rozświetlone jak te, które oglądamy. To też trochę destabilizuje widza. Choć może to, po prostu, pierwsze piętro budynku z ciemniejszym dołem, gdzie znajdują się zamknięte o tej porze sklepy?

Górna linia obrazu, ucinająca go tuż nad świetlistymi prostokątami okien, jakby spłaszcza i odrealnia ryzalit.

Wiele napisano na temat tego obrazu jako figury erotycznego pragnienia. Poczynając od fruującej franki, poprzez skupienie na dolnej części ciała owiniętej

w ręcznik kobiety, kończąc na płomiennej kolorystyce trzeciego prostokąta światła. Jest to, w moim odczuciu, jeden z rzadkich u Hoppera obrazów opowiadających o nas w kontekście dość przyjaźnie oswojonej rzeczywistości. Stąd jego obecność w moim tekście w miejsce tych obrazów, których atmosfera niełatwo poddaje się analizie bez reprodukcji dopowiadającej niewypowiedzialne.

Room in the New York – Pokój w Nowym Jorku.

Rok 1932. 73,7 × 91,4 cm

Częsty przedmiot beletryzujących komentarzy na temat samotności we dwoje.

Na pierwszym planie po lewej na zewnątrz widoczna potężna kolumna przypominająca domy z *Manhattany*. Przy niej kwatery czarno obramowanego otwartego okna. Banalne mieszkanie. Ściany w kolorze groszkowo-żółtawym, dwa pejzaże na ścianie po lewej. Mężczyzna siedzący z lewej strony w fotelu czyta gazetę, opierając ją o okrągły jasnobrązowy stół na jednej nodze. Kobieta siedzi tuż po prawej stronie tego symbolicznie rozdzielającego ich mebla, bokiem do uciętego w dużej części czarnego pianina i wystukuje coś palcem na klawiaturze. Jej ciało z pochyloną głową ustawione jest w dziwnej rotacji do mężczyzny. Jakby dolna część ciała była zwrócona ku niemu, a górna od niego odwrócona. Nad jej ciemnymi włosami, zebrałymi w ciężki węzeł, wisi obraz w złotej ramie, trudny do zidentyfikowania. Zasłania go częściowo pomarańczowy abażur. Kobieta, której rysy są potraktowane z malarskim uproszczeniem, wydaje się ładna. Jest niewątpliwie zgrabna, jej poza jest pełna gracji. Letnia suknia odsłania

dziewczęce ramiona. Mężczyzna jest bez marynarki, pod krawatem i w kamizelce. Biel jego koszuli odpowiada białej plamie nut rozłożonych na pulpicie pianina.

W głębi, na osi pierwszoplanowego stołu, typowo Hopperowskie wąskie drzwi z czarnym otworem na górze, zapewne wychodzącym na jakieś ciemne pomieszczenie. Przyciągają wzrok trzy wznoszące się – od lewej do prawej – świetliste plamy pomarańczowej czerwieni: klubowy fotel, suknia kobiety i abażur lampy. Jakby miały zrównoważyć swą wznoszącą się linią spadający nieco w dół kadr prawej partii obrazu.

Malarska uroda obrazu demaskuje egzystencjalną pustkę uchwyconej sceny. Im bardziej pociąga nas świetlistość trzech pomarańczowych plam – tym ostrzej postrzegamy chłodne wyobcowanie ludzkiej relacji, której towarzyszą.

Opis arcydzieła z roku 1963, przedostatniego obrazu Hoppera zatytułowanego *Sun in an Empty Room* (*Słońce w pustym pokoju*), w rozmiarach 73 × 100,3 cm, wymaga obecności ilustracji. Obraz należący do prywatnej kolekcji był niezmiennie oblegany w Grand Palais przez tłum admiratorów świadomych jego rzadkiej dostępności.

Artysta zaangażowany

Podobnie rzecz się ma z symfonią błękitów zagadkowej sceny morskiej, *Ground Swell* (*Sztorm – Głęboka fala*) w rozmiarach 92,7 × 127,6 cm, z roku 1939, której pełne znaczenie można odszyfrować dzięki znajomości zaangażowania w politykę i życie społeczne Ameryki pozornie zdystansowanego do współczesnych mu wydarzeń artysty. Nie na darmo ten uważny czytelnik Emersona powrócił po

swych europejskich pobytach do Stanów, by tam żyć i tworzyć. Wbrew fascynacji francuską kulturą.

Pokuśmy się o pobieżny ogląd tego płótna. Trzy rodzaje niebieskiego: niebo z białymi postrzępionymi obłokami, nieco ciemniejsze wąskie pasmo oddzielające morze od nieba i turkusowa woda pasów fal wyrysowanych bielą. Na pierwszym planie biała łódź z przecinającym całą połąć obrazu białym wydętym żaglem przechylonym w prawo. Na niej widoczna czwórka młodych żeglarzy: dwóch stojących z profilu i jednego wiosłującego na siedząco widocznego od tyłu. Podobnie od pleców pokazana jest leżąca dziewczyna w czerwonym kostiumie kąpielowym. Wszyscy wpatrują się z napięciem w dużą boję chybczącą się na fali po lewej stronie łodzi. Ma ona kształt ściętego ażurowego stożka, u szczytu którego zamocowany jest od środka dość duży dzwon. Wydają się czekać na początek alarmu zapowiadającego sztorm.

Kto zna się na żeglarstwie, odgadnie natychmiast po kształcie i barwie chmur, że sztorm jest nieunikniony. A Hopper – konstruktor łodzi, niedoszły projektant statków, był zapalonym żeglarzem w młodości, po czym całe swe dorosłe życie spędził w domu z widokiem na ocean (co pozwoliło mu w czasie wojny na obserwowanie wybrzeża w ramach cywilnej służby). *Ground Swell* wpisuje się w serię obrazów z tego samego roku, rejestrujących, pośrednio, grozę konfliktu zbrojnego w Europie. Należą do niej *Bridle Path* (*Konny trakt*) z kolekcji prywatnej i *Cape Cod Evening* (*Wieczór w Cape Cod*). Ten pierwszy pokazuje rzadką u Hoppera scenę z życia elity nowojorskiej:

trzech eleganckich jeźdźców w kamienno-beżowym pejzażu Central Parku. Są tuż przed ziejącym czernią otworem tunelu. Konie amazonek cwałują do przodu, biały koń jeźdźca na pierwszym planie staje dęba przed tunelem. To Hopperowska wersja jeźdźców Apokalipsy.

Drugi pokazuje pozornie banalną scenę. Udramatyzowana mocno niepokojącym wyglądem złowieszczego, agresywnie szmaragdowego lasku w tle, jak w ponurej bajce braci Grimm. Po prawej biała fasada uciętego nad parterem domu. Siedzący na schodku mężczyzna w białej koszuli здаje się wabić rudego owczarka collie stojącego przodem do nas w centrum obrazu, w pozie typowej dla psa wężącego niebezpieczeństwo. Zakryty po brzuch wysoką trawą w żółtym kolorze odwraca łeb ku lewej stronie obrazu. Masywna kobieta w szmaragdowo zielonej sukni, oparta o ścianę werandy, z obronnym gestem złożonych na brzuchu rąk здаje się podzielać niepokój psa. Choć nic groźnego się nie dzieje.

Dowcipnym przykładem społecznego zaangażowania Hoppera może być obraz *Girlie Show* z roku 1941. Przedstawia on wnętrze teatru w tonacji brązowej z nagłą sylwetką kobiety podążającej brzegiem sceny z prawa w lewo w takt widocznej na dole sekcji rytmicznej. Obok perkusisty – trzy głowy męskich widzów widoczne od tyłu. Kobieta kroczy energicznie z rozłożonymi na boki rękami podtrzymującymi jedwabną, niebieską tkaninę tworzącą od tyłu, na poziomie piersi, coś w rodzaju muszli. Niebieskie są też jej sandały i minimalistyczny string. Jest płomiennie ruda z mocnym czerwonym makijażem. Ostrej czerwieni ust odpowiadają także

sutki agresywnie wypiętych do przodu pokazanych piersi. Jest w tym małym obrazie zbliżonym do kwadratu (81,3 × 96,5 cm) coś witalnie triumfującego. Z rozbawieniem odkrywamy fakt, że Hopper, znany powszechnie ze swej filozofii jako purytański, występuje tutaj przeciwko cenzurze obyczajowej, która dotknęła nowojorskie kluby strip-tease'u wskutek nacisku obskuranckich Lig Moralności.

Cieszy sensualizm sześćdziesięcioletniego malarza walczącego z tępą bigoterią swych rodaków. Pełne ironii zawłaszczenie maryjnego błękitu przez kabaretową girlaskę łączy się z malarską aluzją pod adresem gigantycznej muszli z *Narodzin Wenus* Botticellego.

Finał. *Two Comedians – Dwoje Aktorów.*

Obraz z kolekcji prywatnej,
rok 1966. 78,1 × 106 cm

Dolne i prawe ramię obrazu to kasetonowe kremowo-cytrynowe obramowanie sceny uciętej górą i z lewej strony. Po prawej umowna dekoracja przedstawiająca zieleń, jedna z tych dawnych plansz teatralnych, haftowanych lub klejonych na podkładzie z tiulu, które jeszcze można czasem kupić na aukcjach. Reszta sceny ciemna, jakby pozbawiona głębi, wręcz umownie „namalowana”. Na skraju rampy para kłownów. On, Arlekin bez szpady, podobny do francuskiego aktora Jean-Louis Barrault, w czerwonym płaskim stosowanym kapeluszu, ma na sobie biały strój oblepiający ciało niczym trykot, wykończony dużym kołnierzem. Lewą rękę trzyma w geście dziękczynnym na poziomie klatki piersiowej. Prawa trzyma dłoń swej Kolombiny – o wiele niższej od niego

zgrabnej kobiety z owalną twarzą i krótkim prostym nosem. Jej głowa otoczona jest ściśle białym czepkiem sięgającym brody. Czerwone plamy cyrkowego makijażu na policzkach i na ustach, podczernione oczy. Prawą ręką zwrócona ku widowni w teatralnym geście ni to prezentacji, ni to podziękowania.

Ma na sobie białą długą suknię z płaską talerzową kryzą zasłaniającą szyję. Jej wyraźnie widoczne przez lejącą się tkaninę ciało, podobnie jak ciało mężczyzny, jest prężne, dobrze umięśnione.

Pożegnanie Artysty ze sceną życia. Dwoje aktorów pozdrawiających wdzięczną publiczność. Para towarzyszy z gracją kończących swój egzystencjalny show. Eleganckie rozstanie z widzami porażającego w swej uczciwości i skromności wielkiego artysty, który nie bał się ryzyka bycia pozornie banalnym.

Film Marcela Carné, którego sekwencję przypomina ta scena, nosi w oryginale wieloznaczny tytuł *Les Enfants du Paradis*. Można by rzec – patrząc na ten obraz – dwie zjawy z artystycznego rajy ponad czasem.

Credo

W pokazywanym na retrospektywie filmie (autorstwa Jean-Pierre Devillersa i Didiera Ottingera) Hopper wygłasza swoje artystyczne *credo*, odcytując powoli, zanotowane na wysłużonej kartce zdania Goethego. Zanim je odczyta, powie, patrząc nam prosto w oczy, iż jest w pełni świadomy faktu, że spotka się ono, jako staroświeckie, z pogardą współczesnych mu artystów.

Według Goethego pierwszym i ostatnim celem twórczości literackiej jest odtworzenie świata nas otaczającego – poprzez

świat, który jest w nas. Każda rzecz powinna być uchwycona, przetworzona, przyswojona, przebudowana w formie osobistej i oryginalnej.

Ta formuła jest dla Hoppera fundamentem malarstwa.

Występujący w filmie Brian O'Doherty, zaprzyjaźniony z malarzem krytyk, uzupełnia ten program cytatami z ich prywatnych rozmów. Hopper często powtarzał – moje malarstwo opowiada o mnie. O'Doherty podsumowuje dzieło swego przyjaciela jako autoportret człowieka, który jest w stałym procesie poszukiwania samego siebie (swej tożsamości). Który maluje to, co jest na zewnątrz, z okiem zwróconym ku swojemu wnętrzu, żeby zrozumieć, kim jest w otaczającym go świecie.

To *credo* koresponduje z zastanawiającym odwróceniem w malarstwie Hoppera funkcji okien, drzwi i balkonów, normalnie służących do zaglądania do wnętrza domów. U niego te architektoniczne otwory mają też zdolność podglądania tych, którzy na nie patrzą, wysyłając im coś w rodzaju lustrzanego odbicia lub przejmującej egzystencjalnej sondy. Do tego odwrócenia logiki tego, co „wewnętrzne” i tego, co „zewnątrzne,” dołącza się specyficzna Hopperowska gospodarka czasem i przestrzenią. Malarska akcja jego obrazów dzieje się jakby „pomiędzy”: w oczekiwaniu, w zawieszeniu, w przezwyciężeniu trwania czegoś obszerniejszego; na skraju, na marginesie, w wycinku, no i oczywiście – w domyśle.

Mistrzostwo w konstruowaniu wizualnego niedopowiedzenia, w zaskakującej antropomorfizowaniu świata martwego, częściej u niego aurze onirycznej, nie

trudno skojarzyć z inspiracjami literackimi kształtującymi Hoppera od najmłodszych lat życia. Jego sposób wypowiedania się zbliża go też do poszukiwań z dziedziny teatru i filmu, znanych nam z ostatnich dziesiątków lat. Niektóre sekwencje spektakli Krystiana Lupy, jak na przykład niezapomniana, zawieszająca czas, skąpana w słonecznym świetle, scena spotkania bohatera ze służącą w kuchni z *Wymazywania* Bernharda, wydaje się być wyjęta z nieistniejącego obrazu Hoppera.

Końcowe refleksje i paryskie migawki

Idąc do Grand Palais zastanawiałam się, w jakiej mierze retrospektywa pozwoli mi potwierdzić moje wcześniejsze skojarzenia Hoppera z Vermeerem i – paradoksalnie – z Casparem Friedrichem. Z niepokojącą dziwnością „wymownego” pejzażu widzianego z perspektywy samotnego świadka u tego drugiego, i z wyciszoną „muzyką” codziennych gestów, zawieszoną w przestrzeni ascetycznych wnętrz mieszkalnych u tego pierwszego.

Potwierdziło się to ponad wszelkie oczekiwanie, pomimo a-romantycznego programu amerykańskiego malarza.

*

Kończąca się **wystawa Canaletta** w Muzeum Maillola skusiła mnie dodatkowym dniem wieczornego otwarcia i udałam się tam raz jeszcze, żeby prześledzić, już z pewnym dystansem, ewolucje malarstwa wedutysty. Skonstatowałam przy tej okazji, że rozkoszne czerwone punkty ożywiające kolorystycznie weduty Canaletta a zarazem stabilizujące je konstrukcyjnie – nie występują równomiernie we wszystkich okresach twórczości.

Pojawiają się one regularnie w młodzięcych płótnach, w epoce młodości dojrzałej jest ich mniej, po czym powracają na nowo obficie w latach późniejszych. Podobnie z psami. Te najpóźniejsze są malowane z wyraźną przyjemnością, szybkimi krągłymi pacnięciami czubka pędzla, uchwycone w najróżniejszych pozach, nie zawsze cenzuralnych. Są bardziej kulkami prawie futurystycznego ruchu w stylu Giacoma Balli niż realistycznymi zwierzkami z XVIII wieku.

Podobnie jak w wypadku Hoppera wychodzi się z tej wystawy z ugruntowanym przekonaniem, że warto uprawiać sztukę tak, jak się ją czuje, niezależnie od nakazów epoki.

Siłą Canaletta była odporność na kryteria jego czasów, które traktowały wedutę protekcjonalnie, jako sztukę bez mała użytkową; miłość do miejskich perspektyw, od rodzimych weneckich poczynając; oraz terminowanie w świecie teatru. To ostatnie uwolniło artystę, już na wstępie kariery, od dosłowności wcześniejszych wedutystów. Dając mu rozmach i swobodę godną wielkiego reżysera. (Co, jako osobny zawód, jeszcze – jak wiadomo – w jego czasach nie istniało).

Siłą Hoppera było – z jednej strony solidne, purytańskie, w najlepszym tego słowa znaczeniu, zakorzenie w jego wyjściowym amerykańskim świecie, narzucające w sztuce rygor, zamiłowanie do prostoty, „prostą uczciwość wizualną”, jak zwykł mówić, utożsamiając się z Eakinsem. Z drugiej zaś strony – wyniesiona z wielkiej tradycji europejskiej, zarówno literackiej, jak i malarskiej, subtelność języka niedopowiedzeń przy stałym poszukiwaniu siebie w odbiciu wnikliwie studiowanego

świata. Co chroniło go przed groźbą do-
słowności, w którą może popaść malar-
stwo figuratywne.

Wenecki wedutysta stał się Canalettem
na skrzyżowaniu opery, teatru i malarstwa
widokowego swych czasów. Amerykański
„ostatni purytanin” stał się Hopperem na
skrzyżowaniu swej wyjściowej architekto-
nicznej wrażliwości na bryłę, przestrzeń
i malarskiej fascynacji światłem, połączonej
z subtelnym podglądem świata pochodzą-
cym z życia, z literatury, z teatru i z filmu.

Osiemnastowieczny wedutysta ojczy-
stej Wenecji jest równie ponadczasowy
jak dwudziestowieczny wedutysta ludz-
kiej duszy uwięzionej, wraz z przypisa-
nym jej ciałem, w budowlach i w prze-
strzeniach obecnego świata.

Obydwaj wygrali jako twórcy dzięki
niezależności wobec obowiązujących w ich
czasach kanonów.

Dlaczego z takim samozaparciem sto-
imy w kolejce na retrospektywę Hoppera?

Żeby dostać kawałek naszego niez-
fałszowanego życia przetworzonego przez
uszlachetniające je malarstwo.

Żeby się poczuć lepiej, jako wpisani,
i ciałem i duszą, nie w kłamliwe lustra
photoshopów, ale w równie uczciwe co
ponadczasowe zwierciadło malarza osa-
dzone w dawnej sztuce.

Żeby poznać nasze tajemnice wnikli-
wie podpatrzone przez Hoppera i ofiaro-
wane nam do kontemplacji.

Żeby lęki i zagubienie w chaosie świata
mogły stać się znośne dzięki niezwykle-
mu światłu, którym oblewa sceny z na-
szego życia powszedniego ten równie so-
lidny, co ironiczny filozof palety.

Dzięki Hopperowi jesteśmy w pełni
sobą. I jesteśmy też czymś więcej.

Jak powtarza artysta za Renoirem, na
początku filmu: w malarstwie jest coś za-
sadniczo esencjonalnego, czego nie da się
wyjaśnić, „coś więcej”...

Migawka pozornie poza tematem
*Odkryłam w zeszłym tygodniu, że jedno
z dwóch regularnie strojonych pianin, za-
instalowanych na paryskim dworcu Mont-
parnasse od przeszło roku, przy których mo-
że usiąść każdy podróżny, zniknęło. Ciek-
awe dlaczego.*

*Jest to jedna z najsympatyczniejszych atrak-
cji życia dworcowego od lat 30. Zamiast
huczącego łomotu mechanicznego słyszy
się mniej lub bardziej sprawnie grane wal-
ce Chopina, preludia Bacha, ragtime'owe
rytmy i dziecięce brzdąkania w poszuki-
waniu dźwięku. Siadają przy tych piani-
nach adepci młodzi i starzy, z nutami lub
bez, o różnych zawodach, różnych kolo-
rach skóry.*

*Było też do niedawna pianino na dru-
gim terminalu lotniska Roissy.*

*Te kruche instrumenty, jakby przeczące
powszechności biernego zmechanizowania
i artystycznej ignorancji, są bliskie działa-
niu wielkiej sztuki na nasze życie.*

*Niczym nieśmiała nobilitacja rzeczy-
wistości pozbawionej poezji, potrzeba za-
trzymania czasu w jego ludzkim intym-
nym wymiarze.*

*Jest owa nowość tym cenniejsza, że znaj-
duje się w miejscach, przez które przecho-
dzą – dzień i noc – tłumy zagonionych
podróżnych.*

Anna Łabędzka

Ilustracje zostały dodane po otrzymaniu artykułu
od autorki (Redakcja)