

Impresjonizm, malarstwo dawne? Rozmowa z Marią Poprzęcką

Niezależnie czy spojrzymy na impresjonizm z ówczesnej czy współczesnej perspektywy, mamy przed sobą malarstwo, które nie stawia widzowi większych wymagań. Płótna przedstawiające wycieczkę wioślarską nad Sekwanę w słoneczny letni dzień lub wytwornie ubrane towarzystwo śniadające na trawie nie wymagały erudycji literackiej i artystycznej. Impresjonizm nie moralizuje, nie ma ambicji zmieniać świata, chce się po prostu podobać – mówi Maria Poprzęcka w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Monet czyli o nowoczesnej percepcji świata”.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Jako student często słyszałem o „impresjonistycznej rewolucji” w sztuce. Nazwiska takie, jak Claude Monet, Alfred Sisley czy Camille Pissarro kojarzyły się z radykalnym zwrotem ku nowoczesności. Ale ich płótna oglądane dziś sprawiają wrażenie raczej niewinnej pochwały życia, a owa nowoczesność jest urokliwie staroświecka...

Maria Poprzęcka (Uniwersytet Warszawski): Przede wszystkim musimy pamiętać, że jest to właściwie „malarstwo dawne”.

Dawne?

Od debiutanckiej wystawy impresjonistów minęło prawie półtora stulecia. Przez ten czas wiele się zmieniło w sztuce i w jej odbiorze. Jeśli zaś chodzi o „rewolucyjność” impresjonizmu, to została ona w dużej mierze wykreowana najpierw przez marszandów, a następnie przez frankocentrycznych, czy właściwie „paryżocentrycznych” historyków sztuki. Sam impresjonizm był niesłychanie paryski. Po pierwsze dlatego, że wszyscy jego przedstawiciele albo urodzili się w stolicy Francji, jak wspomniani Monet czy Sisley, albo związali z nią swoje życie, jak Pissarro. A po drugie płótna impresjonistów w dużej mierze

przedstawiają *la vie parisienne*: tętniące życiem bulwary, *café-chantant*, bale na Montmartrze czy wioślarskie wycieczki po Sekwanie. Wszystko to pokazane z punktu widzenia drobnomieszczańskiego flanera, ale zupełnie pozbawionego Baudelairońskiego tragizmu. Innymi słowy impresjoniści zajmowali się przede wszystkim prezentowaniem *the bright side of life*, ideału życia ułatwionego, jak byśmy dziś powiedzieli.

Niemniej pojawiają się na tych obrazach ciemniejsze strony życia, jak wszechobecna w XIX wieku prostytutka.

Ale przedstawiają ją jako element lokalnego kolorytu. Zresztą do dziś w folderach promocyjnych taki obraz Paryża sprzedaje się turystom.

Wróćmy do kwestii „rewolucyjności” impresjonizmu. Czy rzeczywiście był to tak przełomowy nurt w sztuce, jak zwykliśmy uważać?

Wolałabym mówić o „odmienności” impresjonizmu niż jego „rewolucyjności”, ponieważ współcześnie widzimy w nim raczej ostatnią fazę naturalizmu, równoległą do tej w literaturze, niż nowy kierunek. Jego dystyngywną cechą byłoby to, że zatrzymuje się na zmysłowej „powierzchni rzeczy”, dosłownie odmalowanej w jasnych barwach. Te plamy słońca, kładące się na pięknych sukniach kobiet... To się nie może nie podobać!

Ułatwione życie szło w parze z łatwością odbioru?

Niezależnie czy spojrzymy na impresjonizm z ówczesnej czy współczesnej perspektywy, mamy przed sobą malarstwo, które nie stawia widzowi większych wymagań. Powstające w tym samym czasie obrazy podejmujące wielkie tematy religijne lub historyczne wymagały pewnej erudycji literackiej i artystycznej. Często nadawano im rozbudowane, opisowe tytuły, licząc się z tym, że publiczność może nie wiedzieć kim był Hannibal, a nawet św. Hieronim. Natomiast płótna przedstawiające wycieczkę wioślarską nad Sekwanę w słoneczny letni

dzień lub wytwornie ubrane towarzystwo śniadające na trawie już nie. Impresjonizm nie moralizuje, nie ma ambicji zmieniać świata, chce się po prostu podobać.

Czy nie jest to nazbyt surowa ocena? W końcu na płótnach impresjonistów można odnaleźć odwołania do tradycji malarstwa. *Śniadanie na trawie*, choć jeszcze nie impresjonistyczne, ale namalowane przez jednego z twórców tego nurtu, to parafraza Giorgiona i Tycjana.

Oczywiście, impresjoniści podejmowali dialog z tradycją malarską. A niebagatelną rolę odegrała w tym procesie kolekcja Luwru, kształtująca imaginarium twórców żyjących w Paryżu. Co prawda ówczesni twórcy mieli kontakt ze spuścizną sztuki europejskiej w instytucjach takich, jak École des Beaux-Arts czy popularne wtedy różne prywatne *ateliers* i „akademie”, jak słynna Académie Julian, w której uczyła się Anna Bilińska, ale najważniejsza była „szkoła” Luwru. Niemniej impresjonizm ukształtował nie tyle dialog z wielkimi poprzednikami, lecz „bulwarowa tematyka”, atrakcyjność „miasta światła”, które w zdumiewający sposób dźwigało się z katastrofy pruskiego oblężenia i Komuny.

Doświadczenie tych wydarzeń było jakoś obecne w twórczości impresjonistów?

Nie. Jedną z bardziej zdumiewających rzeczy na ich płótnach jest absolutny brak odwołań do traumy, jaką była wojna upokarzająca Francję wojna, oblężenie i Komuna Paryska z towarzyszącymi jej represjami, masowymi masakrami i rozstrzeliwaniem na ulicach.

Może to malarstwo działało, jak wody Lety, pozbawiając pamięci pozwalając się cieszyć życiem tym, którzy uniknęli masakry?

Być może. Chociaż w polskiej kulturze podobne wydarzenia rozdrapywalibyśmy latami. Jakkolwiek było, Francuzi woleli widzieć tę *bright side of life*, dali się zaczarować urokiem paryskiego życia.

Niezależnie bowiem od działań marszandów, krytyków i historyków sztuki, siłą obrazów impresjonistów była to, że wdzięczyło się do widza. Stąd też dość szybko rodzi się przeciw niemu opór wśród samych artystów.

Czyli?

Pojawiły się zarzuty, iż impresjonizm rezygnuje z tego, co od Renesansu widziano jako zasadę twórczości malarskiej, czyli reprezentowanie idei. Miarą wielkości danego dzieła była wzniosłość i szlachetność podejmowanych tematów. Natomiast na płótnach Renoira, Moneta czy Morisot z trudem, o ile w ogóle, da się odnaleźć odwołania do religii, filozofii lub literatury. Nie ma tam nic lub prawie nic z duchowego aspektu człowieczeństwa, jest za to wszechogarniająca powabność materii. Poza tym było to *peinture de la vie moderne*, obrazy nowoczesnego życia, chwytane w jego ulotności. Dotykamy tu jednego z ważniejszych zagadnień malarstwa XIX wieku, tzn. konfliktu pomiędzy starannym wykończeniem, akademickie *fini*, a swobodnym operowaniem pędzlem i szybszą pracą pędzla. Impresjoniści uznali, że odwzorowanie ulotnych efektów, jak plamy światła słonecznego, wymagało innego sposobu malowania, bardziej szkicowego. Wcześniej rzecz jasna powstawały obrazy przedstawiające wschody i zachody słońca, ale wykańczano je w pracowni. No i to nie wrażeniowość konstytuowała te płótna.

Historia chyba zatoczyła koło, bo w epoce Instagrama czy TikToka wrażeniowość znów jest w cenie, rozsmakowaliśmy się w ulotności.

Nie zawsze tak było. Nawet ludzie tak otwarci na naturalizm, jak bracia Goncourt, twierdzili, że obrazy impresjonistów są co prawda piękne, ale to zaledwie szkice. Dla ówczesnej publiczności wykończenie obrazu było elementem „etyki zawodowej”, wyrazem profesjonalizmu. Szkiców się nie pokazywało, a tym bardziej nie oczekiwano, że ktoś je będzie kupował do muzeum, bo są półproduktami, dzięki którym powstają „prawdziwe obrazy”. Wykończenie obrazu uszlachetniało go, podobnie jak podejmowana wielka tematyka.

Hans Urs von Balthasar powiedziałby, że piękno tych „szkiców” też może je uszlachetniać, przez odesłanie poza nie same, ku prawdziwemu Pięknu.

Pytanie tylko, czy impresjonistom chodziło o tak zdefiniowane piękno. W okresie, o którym rozmawiamy inni artyści, nawet jeśli przeszli przez fazę fascynacji tą techniką, jak Gauguin czy Van Gogh, zarzucali impresjonizmowi bezideowość. Zmiana przyszła szybko. Na ostatniej wystawie impresjonistów w 1886 r. Gauguin pokazał *Walkę Jakuba z aniołem* znaną też jako *Wizję po kazaniu*. Słowa takie jak „wizja” i „kazanie” pochodziły już z innego wokabularza artystycznego. Nastąpił powrót do wielkich pytań.

I odwrót od dość płytkich opisów świata oferowanych przez naukowy pozytywizm.

Potrzeba zwrotu ku duchowości była wtedy dość powszechna, chociaż była to nowego rodzaju duchowość. Lata dziewięćdziesiąte XIX wieku zdominował odpowiadający na ten brak symbolizm. Nawiasem mówiąc, uległ jej także Monet, który w swoich późnych cyklach malowanych w jego posiadłości w Giverny, np. *Nenufarach* stawał na granicy panteizmu. Owe wielkie, quasi-abstrakcyjne obrazy wprowadzały w tajemnicę przyrody, w jej wewnętrzne życie. Musée de l'Orangerie, gdzie można je dziś zobaczyć, nazywano Kaplicą Sykstyńską impresjonizmu. Tyle tylko, że tam nikt nie opowie nam historii Stworzenia, ani tym bardziej nie przedstawi Sądu Ostatecznego...

Muszę jednak dopytać o wspomnianą wcześniej „odmienność” impresjonizmu. Na czym właściwie polegała? Nie chodzi chyba tylko o „bulwarową” tematykę i odejście od „etyki zawodowej”.

Na sposobie, w jaki postanowili budować swoją artystyczną karierę.

Nie chodziło o wrażeniowość i szkicową pracę pędzla?

Bynajmniej! Istotą zmiany, którą przyniosła pierwsza wystawa impresjonistów w 1874 r. był fakt, że zawiązali kooperatywę, wynajęli lokal na Bulwarze Kapucynów, gdzie wcześniej było atelier fotograficzne Nadara, i sami decydowali, jakie obrazy chcą pokazać. Trzeba pamiętać, że nie mówimy tu o debiutantach, ale trzydziestoparolatkach, często dobrze ustosunkowanych, którzy mieli za sobą nieprzesadnie udane próby zaistnienia w oficjalnym życiu kulturalnym II Cesarstwa.

Nie mieli wcześniej możliwości zorganizować samodzielnej wystawy?

Instytucją monopolizującą kontakt stale powiększającej się publiczności ze sztuką był Salon, mający korzenie sięgające jeszcze czasów Ludwika XIV. O tym, kto zostanie zaprezentowany na dorocznej wystawie decydowało konserwatywne jury. W warunkach skrajnej centralizacji oznaczało to, że dostęp do źródeł finansowania i potencjalnych zamówień, będą mieć ci artyści, którzy przejdą przez gęste sito selekcji artystycznej i cenzury. Nawiasem mówiąc system ten powielało wiele innych krajów europejskich. Tylko jeden raz, na polecenie Napoleona III, otwarto tzw. Salon Odrzuconych, gdzie zawisło słynne *Śniadanie na trawie* Maneta. Przyczyną była nadzwyczaj duża ilość dzieł nie przyjętych przez jury. I to wszystko.

Można zatem mówić o geście emancypacyjnym?

Owszem, ale dotyczy on nie tyle sztuki, co samych artystów. Jeśli już mielibyśmy mówić o „impresjonistycznej rewolucji”, od której zaczęła się nasza rozmowa, to dotyczyła ona nie tego, co się działo na powierzchni płótna, ale tego kto je namalował.

A słynna *Impresja, wschód słońca*?

Jego krytyczna recepcja została wyolbrzymiona. Tytuł *Impression, soleil levant* nadano mu *ad hoc*, bo sam obraz powstał dwa lata wcześniej, bez intencji skandalizowania. W tym miejscu należy też

sprostować informacje jakoby ich radykalność sprawiała, iż impresjoniści klepali biedę. Większość z nich pochodziła z tzw. dobrych domów. Degas miał nawet pretensje arystokratyczne. Poza tym dość szybko ich obrazy dość szybko zaczęły się dobrze sprzedawać, zwłaszcza na rynku amerykańskim, który nie był tak „obciążony” tradycją, jak europejski, a w szczególności francuski. Pomogła w tym Mary Cassatt, członkini grupy, poza wszystkim bardzo utalentowana malarka, która była „francuskim łącznikiem”. Trudną do przecenienia rolę odegrał też marszand impresjonistów, Paul Durand-Ruel. Postać nieomal archetypiczna dla tego zawodu – potrafił zaryzykować inwestując w to, co wydawało się zbyt nowatorskie. Następnie wylansował swoich malarzy poza oficjalnym obiegiem, stworzył swoją „stajnię” i uzyskiwał wysokie ceny. Można powiedzieć, że przy okazji promocji impresjonizmu powstał model zawodu marszanda.

Jednak ten sukces komercyjny nie oznaczał, że w każdej kolekcji musieli znaleźć się impresjoniści.

Dalece nie oznaczał. Na długo przed wybuchem pierwszej wojny światowej, która była cezurą również w życiu artystycznym, kolekcjonerzy sztuki nowoczesnej nie kupowali już impresjonistów. Nie dotyczyło to tylko Paryża, czy też Francji. Iwan Morozow i Siergiej Szczukin, dwaj najważniejsi rosyjscy kolekcjonerzy sztuki nowoczesnej nie nabywali prac Renoira, lecz Picassa. Sami Rosjanie zresztą byli o wiele bardziej progresywni niż ich koledzy znad Sekwany, w bardzo nowatorski sposób wygrywali swoją *barbarzyńskość i prymitywność*, posługując się ówczesnie funkcjonującymi terminami, ale to inna historia. Natomiast życie po życiu miał impresjonizm w różnych odmianach koloryzmu.

Koloryzm był kolejną odpowiedzią na wojenną traumę?

Pyta pan o polskie malarstwo?

Mało kto pamięta, że radości z odzyskanej niepodległości towarzyszyła też pamięć o pogromach i kilkakrotnie przetaczających się przez dawne ziemie Rzeczypospolitej w latach

1914–1921 frontach kolejnych wojen. Potem przychodzi koszmar spotkania z dwoma totalitaryzmami i Zagłada. Ciekawi mnie, gdzie w tym ponurym krajobrazie odnajduje się polski koloryzm.

Koloryzm był w polskim malarstwie bardzo ceniony, zwłaszcza przed 1939 rokiem. Odrodził się po 1945 roku i uchwycił „obok”, ale i „wewnątrz” socrealizmu. Owo malarstwo, kategorycznie zrywające z jakąkolwiek „literaturą”, jak obelżywie nazywało treści pozamalarskie, stało się w pewnym momencie w Polsce bardzo atrakcyjne. Koloryzm, kolejnym wcieleniem impresjonizmu, trafił na podatny grunt kultury szczególnie zmęczonej ową „literaturą”, wszelkimi powinnościami patriotycznymi, narodowymi, religijnymi, itd. W skupieniu na czystym malarstwie, na „rozgrywaniu” płótna, jak się wtedy mówiło, widziano sposób na odnowę polskiej sztuki.

Mało w tym koloryzmie powabu „życia ułatwionego”. Czy dopiero na polskim gruncie impresjonizm pokazał swoje rewolucyjne możliwości?

Wcześniej podobnego zerwania z „literaturą” dokonało malarstwo modernizmu, lecz na inny sposób. Nie odżegnywano się od zainteresowania historią, ale podejmowano je w zmienionej formie, w duchu symbolizmu. Nie bez znaczenia jest fakt, że uczniami Matejki byli Wyspiański i Mehoffer, choć stylistycznie to zupełnie różne światy, sam twórca *Bitwy pod Grunwaldem* nie doczekał się kontynuatorów, a jedynie epigonów.

Ale przed koloryzmem i obok symbolizmu, był też tzw. „polski impresjonizm”.

Jeśli przyjąć, że rzeczywiście mamy do czynienia z impresjonizmem.

Co Pani przez to rozumie?

W popularnych opracowaniach wciąż powtarza się, że podróż dwóch młodych malarzy do Paryża w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, Pankiewicza i Podkowińskiego, przyczyniła się do powstania polskiego impresjonizmu. Pod wpływem tego, co zobaczyli w „mieście światła”, zdali sobie sprawę, że można malować sceny ze współczesnego życia takie, targ kwiatowy pod kościołem St. Madeleine, że można malować barwnie i szkicowo. Nie mieli już jednak tej impresjonistycznej kultury kolorystycznej. *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine w Paryżu* Józefa Pankiewicza z 1890 roku jest straszliwie pstrokaty. A jeśli przyjrzeć się płótnom impresjonistów nieuprzedzonym okiem, to okaże się, że wcale nie są aż tak kolorowe! Zawsze pozostają rozbielone, troszkę przygaszone. Francuscy malarze wiedzieli, że silne światło nie intensyfikuje barw, tylko je przytłumia, sprawiając, że zdają się nieco wypłowiałe, wyblakłe.

Spóźniona recepcja?

Musimy pamiętać, że to były inne czasy, inne sposoby komunikacji. Wtedy trzeba było pojechać do Paryża, żeby przekonać się, iż można malować inaczej niż Matejko. Pankiewicz, który stał się ojcem polskiego koloryzmu, poszedł drogą kontynuacji impresjonizmu, czyli malarstwem, które odcina się od wszelkiej treści na rzecz czystej gry malarskiej. Natomiast Podkowiński, żyjący zresztą bardzo krótko, szybko przechodzi ku symbolizmowi, czego przykładem może być *Taniec śmierci* czy *Szał uniesień*.

To przejście od impresjonizmu do lokalnej wersji symbolizmu wydaje mi się znamienne nie tylko dla sztuki polskiej. Nie mam na myśli tylko reakcji przeciw wrażeńowym obrazom, ale jakąś szerszą tendencję obecną w Europie Środkowej i Wschodniej na przełomie wieków, gdzie starano się wypracować inne wzory, niż te, które oferował Paryż.

Historię sztuki końca XIX i początku XX wieku przez długi czas pisano z perspektywy Paryża, który stał się miarą nowoczesności. Taka narracja powszechna była nie tylko we Francji. Trzeba zaznaczyć, że właściwie wszystkie kraje miały swoją „dziecięcą chorobę impresjonizmu”.

Powiedzenie o jakimś obrazie, że jest impresjonistyczny czy impresjonistycznie malowany było przez dziesiątki lat uznawane za komplement. Nikt nie widział w tym epigonizmu. A w tym samym czasie malarstwo Europy Środkowej, a zwłaszcza Północnej miało bardzo wyraziste własne oblicze. Jednak zauważyć można było to dopiero, gdy się zakwestionowało prymat owego „paryżocentrycznego” punktu widzenia. Stało się to dopiero około połowy zeszłego stulecia, gdy zaczęły się pojawiać poważne opracowania, np. Wenera Hofmanna, które pokazywały, że ówczesna europejska rzeczywistość artystyczna była niepomernie bardziej skomplikowana. Wtedy też dostrzeżono malarstwo naszej części kontynentu i zaczęła się refleksja nad relacją *centrum* i *peryferii*. Zaczęto pytać się o to, jaki był naprawdę zasięg oddziaływania Paryża.

Na przykład?

Często można spotkać się w polskich opracowaniach z informacją, że dany artysta, np. Rodakowski, został uhonorowany medalem na Salonie. Problem w tym, że rozdawano ich wiele. Oczywiście było to wyróżnienie, lecz nie tak znaczące jak się nam wydaje. A równoległe do paryskiego istniało przebogate życie artystyczne w monarchii Habsburgów, Rzeszy Niemieckiej, Skandynawii i Rosji. Dokonywała się tam recepcja impresjonizmu, ale powstawało też osobne, bardzo oryginalne malarstwo, które nie miało wiele wspólnego z tym, czym aktualnie żył Paryż. Jeszcze inaczej rozwijało się malarstwo w Stanach Zjednoczonych czy Australii, gdzie nie istniały wtedy kolekcje porównywalne z Luwrem. I gdy już wydawało się, że udało się przywrócić proporcje, swoje podwoje otwarło Musée d’Orsay...

I znów francuskocentryczna narracja zaczęła dominować. Z mojego doświadczenia wynika, że d’Orsay cieszy się nie mniejszą popularnością niż Luwr. Wizja „życia ułatwionego” znów wygrała?

Trzeba oddać sprawiedliwość kuratorom i dyrekcji Musée d’Orsay, którzy organizują wiele wystaw XIX-wiecznego malarstwa niepozostającego w kręgu Paryża, jak *Âmes sauvages. Le symbolisme*

dans les pays baltes czy zakończoną kilka miesięcy temu *Modernités suisses* (1890-1914). Dzięki takim działaniom rysuje się bardziej skomplikowany, a przez to bogatszy obraz ówczesnej sztuki.

Jednak to nie impresjonista Monet czy symbolista Gauguin stali się patronami sztuki nowoczesnej, lecz dadaista Duchamp.

Powiem więcej, nie stał się nim nawet Picasso. W latach sześćdziesiątych poprzedniego wieku, wraz z pojawieniem się neo-dadaizmu i konceptualizmu, ważniejszym artystą okazał się autor *Wielkiej szyby*. Dlaczego? Ponieważ był bardziej radykalny. Picasso był artystycznym kameleonem, niezwykle utalentowanym i nieprawdopodobnie kreatywnym, jego witalność splatała się z macyzmem, lecz dzisiaj wydaje nam się raczej malarzem „historyzującym”.

Kameleonem?

Zmieniał stylistyki, tak samo łatwo, jak partnerki, lecz koniec końców nie został rewolucjonistą. Nie wykonał tak radykalnego gestu, jak Duchamp. Oczywiście w powszechnym odbiorze jest inaczej i to Picasso uchodzi za archetyp artysty nowoczesnego, a twórca Fontanny, za niezrozumiałego skandalistę. Niemniej zmianę rozumienia tego, czym jest sztuka zawdzięczamy temu drugiemu, nawet jeśli nie zawsze sobie to uświadamiamy. Przez te Duchampowskie okulary oglądamy też impresjonizm, którego wizje powabów nowoczesnego życia i widoków ulotności natury rzeczywiście zdają się być „staroświeckie”, jak pan to ujął.

Z Marią Poprzęką rozmawiał Michał Strachowski