

## Michał Haake: Claude Monet i pierwszy polski obraz impresjonistyczny

„Targ na kwiaty przed kościołem Marii Magdaleny w Paryżu” był przez krytyków i historię sztuki rozliczany przede wszystkim ze zgodności z twórczością Moneta. Obraz ten odznacza się przeniesieniem górnej strefy, a ponad to silnymi kontrastami soczystych czerwieni i zieleni, kładzionych miejscami „prosto z tuby”. Słusznie więc nie widziano w nim „rasowego” impresjonizmu – pisze Michał Haake w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Monet czyli o nowoczesnej percepcji świata”.

Obraz Claude’a Moneta *Impresja o wschodzie słońca* (*Impression, soleil levant*) powstał w 1872 r. Pierwszy obraz impresjonistyczny polskiego malarza został namalowany w 1890 r. Tak przynajmniej o swoim *Targu na kwiaty przed kościołem Marii Magdaleny w Paryżu* sądził jego autor Józef Pankiewicz. Artysta stworzył go będąc pod wpływem wystawy Moneta w Galerie Georges Petit (trwała od 14 listopada 1889 do 21 stycznia 1890). Swoje pierwszeństwo Pankiewicz podkreślał szczególnie po latach, kiedy było już wiadomo, że impresjonizm zapoczątkował ciąg dynamicznych przemian malarstwa europejskiego, decydujących o jego nowoczesnym obliczu. Tę inicjującą rolę Pankiewicza w przeszczepieniu impresjonizmu na polski grunt podkreślali jego uczniowie: Józef Czapski – w biografii z 1936 i Jan Cybis – przy okazji wystaw, które robił swojemu nauczycielowi już po II wojnie światowej. Koloryści mieli swoje dokonania za bliższe źródłom sztuki nowoczesnej niż twórczość kubistów, futurystów czy konstruktywistów, a więc za ważniejsze od nich. Obok Pankiewicza, koloryści uważali za patrona linii pikturalnej w malarstwie polskim także Aleksandra Gierymskiego, nieformalnego nauczyciela Pankiewicza. Poświęcili Gierymskiemu osobny numer pisma „Głos Plastyków” przy okazji wystawy monograficznej jego dzieł w MNW w 1938 r. Pamiętając o tym wszystkim, warto powrócić do pytania, czy impresjonizm rzeczywiście zaważył na twórczości obu malarzy?

Zarówno Gierymski, jak i Pankiewicz przyjechali do Paryża w kilka lat po ostatniej wspólnej wystawie impresjonistów, która miała miejsce w 1886 r. Część starej gwardii nie wzięła już w niej udziału. Obecni byli za to czołowi neoimpresjoniści: Georges Seurat i Paul Signac.

Gierymski przyjechał do Paryża dopiero w 1890 r., już po zakończeniu wspomnianej wystawy Moneta u Georges'a Petit, którą jeszcze zdążył obejrzeć Pankiewicz. Malował wtedy nadal miejskie nokturny, które niedawno przyniosły mu chwałę i nagrodę w Monachium. Obserwując scenę paryską, czując potrzebę zmian, wprowadza do jednego z nokturnów – II wersji obrazu Luwr w nocy (MNW), silny kontrast między czystym oranżem (światło lamp) a błękitami i ultramaryną. Nie wygląda to na wpływ impresjonizmu. Twórcy tego kierunku wydobywali barwność przedmiotów zarówno w świetle, jak i w cieniu, ale zarazem uwzględniali fakt osłabiania kolorów przez silne światło słoneczne. W konsekwencji ich obrazy – zauważał Kępiński - cechuje „migotliwa i świetlista, bogata barwność daleka od jaskrawości, którą zaczęli stosować, wraz z nową zasadą rozkładania barw złożonych na czyste pigmenty będące ich składnikami, dopiero neoimpresjonizm”. Wiele wskazuje na to, że modernizując swoje malarstwo Gierymskiego uwzględnił nowsze tendencje sceny paryskiej. Kolejnym impulsem dla jego działań były dzieła Maximilien'a Luce'a, pokazywane w paryskim Salonie Niezależnych w kwietniu 1891 oraz na przełomie 1892 i 1893 r. Obrazy te były manifestacją przystąpienia Luce'a do obozu dywizjonistów. Zyskały bardzo dobre recenzje, a artysta stał się wschodzącą gwiazdą modernistycznego, francuskiego malarstwa, także dlatego, że wprowadził do niego tematykę nokturnów. Większość z tych nokturnów ukazuje paryskie nadbrzeże Sekwany, utrzymane w niebiesko-filetowej tonacji. W 1893 r. Gierymski na obrazie Wieczór nad Sekwaną przedstawił ten sam fragment miasta, który malował Luce – z Pont du Carrousel i gmachami Luwru w tle. Jego obraz ma niemal taki sam kadr, jak praca Luce'a z 1890 r. i także ukazuje wyróżnioną na pierwszym planie barkę z płynącą na niej samotną postacią. Wyobrażam sobie, że Gierymski potraktował obrazy Luce'a jako „wejście na swój teren”. Wielokrotnie w listach podkreślał oryginalność swoich miejskich nokturnów. Wieczór nad Sekwaną można odczytać jako powstały z chęci artysty, żeby namalować ten sam motyw nie tylko „po swojemu”, ale także w lepszy sposób. Wielu krytyków, także tych wspierających Luce'a doradzało mu, żeby nie stosował tak obficie

fioletów. Gierymski zdawał się pokazywać swoim obrazem, w jaki sposób należy prawidłowo używać tej barwy. Zwiększając znacząco format dzieła względem obrazów Luce'a nadał swemu malarskiemu manifestowi monumentalny charakter.

*Inicjującą rolę Pankiewicza w przeszczepieniu impresjonizmu na polski grunt podkreślali jego uczniowie: Józef Czapski i Jan Cybis*

Potem Gierymski do końca życia zmagał się z dywizjonizmem dokonując jego istotnej korekty. Dywizjonizm – jeśli wierzyć jego ówczesnym teoretykom - polegał

na kładzeniu drobnych plam czystego koloru w taki sposób, aby zlewały się one ze sobą w oku widza wywołując wrażenie iluzji. Obraz Wieczór nad Sekwaną jest malowany w znacznej mierze drobnymi pociągnięciami pędzla w zgodzie z neoimpresjonistyczną zasadą zestawiania obok siebie barw dopełniających: z niebieskim sąsiaduje pomarańczowy, z żółcią fiolet. Drobiny te mają jednak różną wielkość. Poza tym są częściowo zatopione we wspólnym podłożu i nie mogą być postrzegane jako odrębne. Tym właśnie zdecydowanie różnią się od plamek na obrazach Luce'a. Gierymski rozpoznał fakt, który pozostaje w sprzeczności z neoimpresjonistyczną teorią, dla nas dzisiaj oczywisty. Na obrazach należących do tego nurtu plamki czystych barw wcale nie zlewają się ze sobą w oku widza. Korekta dywizjonizmu przez Gierymskiego zbiegła się z analogicznymi dążeniami dywizjonistów włoskich.

Nie oznacza to, że Gierymski nie skorzystał z lekcji Moneta. W 1892 roku ten drugi pokazał w Galerii Duran-Rouel serię Topole. Przypuszczam, że Gierymski, który jeszcze wtedy był w Paryżu, poznał te prace, bo taki sam schemat kompozycyjny mają jego późniejsze włoskie pejzaże z Willi Borghese. Impresjonistą jednak nie został.

Pankiewicz miał w swojej twórczości okres impresjonistyczny. Poświęcono mu wiele uwagi, ale nadal domaga się on komentarza. Przed wyjazdem do Paryża w 1889 r. artysta pracował w Warszawie. W tamtejszej prasie pisano o impresjonizmie już sześć lat wcześniej.

Korespondencje dotyczyły przy tym głównie „mistrza” tej „szkoły wrażeńców” Edwarda Maneta. Co warto podkreślić, potrafiiono bardzo celnie ująć jego dążenia: „malował przedmioty podług wrażenia jakie na nim czyniły, tak jak wpadały w oko. (...) Widząc w naturze, w przestrzeni nic więcej jeno stopniowane plany, poprzestawał na odtworzeniu tej plamy, jaką przedmiot malowany czynił na planie” (Kronika paryska, „Tyg. Ilustrowany”, 1883, nr 20, s. 316). Za tą charakterystyką szła pochwała, która zapewne niejednego malarza nie pozostawiła obojętnym: „Prawdziwi artyści wiedzieli jednak, że na dnie tej ekscentrycznej metody kryła się teoryja, mająca za sobą wiele prawdy, i że do osiągnięcia w niej rezultatów jakichkolwiek trzeba posiadać dokładną znajomość wartości tonów”.

*Gierymski do końca życia  
zmagał się z dywizjonizmem  
dokonując jego istotnej  
korekty*

Przed wyjazdem do Paryża Pankiewicz namalował Targ na jarzyny na Placu za Żelazną Bramą.

Obraz ten znany obecnie jedynie z

czarnobiałej reprodukcji. Podobnie jak wszyscy, którzy pisali o nim po 1890 r., kiedy był wystawiony po raz ostatni. Wiemy jednak z recenzji, że był podzielony na dwa barwne plany kontrastowane ze sobą na tyle odważnie, że nawet najbardziej postępowy wówczas krytyk Stanisław Witkiewicz zżymał się, że czegoś tak „przeniebieszczonego” w naturze zobaczyć nie sposób. Ale może Pankiewicz chciał już wtedy, tak jak Manet, ufać przede wszystkim swojemu oku.

Wróćmy do pierwszego polskiego obrazu impresjonistycznego. Targ na kwiaty przed kościołem Marii Magdaleny w Paryżu był przez krytyków i historię sztuki rozliczany przede wszystkim ze zgodności z twórczością Moneta. Obraz ten odznacza się przeniebieszczeniem górnej strefy, a ponad to silnymi kontrastami soczystych czerwieni i zieleni, kładzionych miejscami „prosto z tuby”. Słusznie więc nie widziano w nim „rasowego” impresjonizmu. Patrząc na czarnobiałe reprodukcje wspomnianego obrazu Targ na jarzyny, nie wiedziano o jego odważnej, anty-naturalistycznej kolorystyce. Nie zauważono więc ciągłości kolorystycznych poszukiwań artysty, o której świadczyły oba Targi. Pankiewicz, oglądając w 1889 r. wystawę Moneta u Georges’a Petit, dostrzegł przede wszystkim te silne kontrasty barwne. Był to bowiem

po części już inny Monet niż w okresie wspólnych wystaw impresjonistów. Pokazywane w 1889 r. serie *Skały w Belle-Île* czy *Widoki z Cap d'Antibes* ukazują intensywne błękity i ultramaryny, skonstrastowane z beżami i oranżami. Pankiewicz zobaczył wtedy także postaci paryżanek pływających łodziami albo przechadzających się polnymi drogami, w sukniach nasyconych odcieniami niebieskiego (*En Norvégienne*, 1887; *Promenade, temps gris*, 1888; *Paysage avec figures, Giverny*, 1888). Postaci te trafiły także do jego obrazu. Poszukujący kontrastów barwnych, Pankiewicz znalazł patrona dla swoich dalszych starań i na kilka lat stał się impresjonistą. Jego najwybitniejszy obraz z tego czasu – *Wóz z sianem* jest próbą przetransponowania kontrastu planów (żółcieni i błękitów) na motyw stricte pejzażowy. Opanowawszy „schemat”, artysta zmienia front i zaczyna malować nokturny. Czy był to regres i przejaw „dezorientacji wśród prądów malarstwa zachodniego”, dowód „braku wyrobionego smaku, dającego możliwość prawidłowej selekcji wzorów” – jak chciał Kępiński – czy udane wyjście naprzeciw bardziej „aktualnym” tendencjom symbolistycznym, to kwestia na inne rozważania. Przypomnijmy tylko, że Kępiński, kiedy w 1961 r. dokonywał tej oceny, budował od kilkunastu lat w Muzeum Narodowym w Poznaniu pionierską kolekcję polskiej sztuki współczesnej w przekonaniu, że nowoczesne malarstwo wywodzi się właśnie z impresjonizmu. Nie mógł docenić nokturnów Pankiewicza, bo za słuszne uznawał tylko to, prowadziło do koloryzmu, a poszukiwań ograniczających rolę koloru nie akceptował.

Konkludując, na szczęście ani Gierymski, ani Pankiewicz nie starał się zostać „polskim Monetem”. Co nie zmienia faktu, że na patrona nowoczesnego malarstwa polskiego, czy też na jednego z patronów, malarz ten wyśmienicie się nadaje.

*Michał Haake*