

## Michał Haake: Renoir Pankiewicza

Czy impresjonistyczna, Renoirowska „porcelanowatość” materii obrazów Pankiewicza była swoistym obciążeniem, które nie pozwoliło polskiemu artyście osiągnąć najwyższej jakości malarskiej? Czy Renoir zaszkodził Pankiewiczowi? – pisze Michał Haake w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”.

Czy malarstwo polskie przyswoiło sobie twórczość Augusta Renoira (1841-1919)? Zastanawiając się nad tym, zacząć można od prześledzenia ścieżek, którymi wiedza o dokonaniach francuskiego artysty przenikała do polskiej kultury. Malarz ten należał do ścisłego grona impresjonistów. Pokazywał swoje prace na pierwszych trzech z ośmiu wystawach grupy (1874-1877). Szerzej znany stał się po sukcesie, który odniósł na Salonie w 1879 r. W prasie polskiej jednak, w której intensywnie i nierzadko ze znanostwem komentowano narodziny kierunku, pisano przede wszystkim o Edwardzie Manecie i Klaudiuszu Monecie. Wzmianki o Renoirze można policzyć na palcach jednej ręki. Na ogół był jedynie wymieniany jako impresjonista [1]. W relacjach z paryskiej Wystawy Światowej w 1900 r. czytamy, że jest „wybitną indywidualnością”, choć nie aż tak, jak Monet i że „rozwija istną orgię barw” [2]. To wszystko. Nie wspomnieli o Renoirze w swoich obszernych studiach o impresjonizmie francuskim ani Wojciech Gerson, ani Stanisław Witkiewicz, ani Antoni Austen [3]. Również w spuściźnie pisarskiej polskich artystów odwiedzających Paryż przed końcem stulecia nie znalazłem zapisu wrażeń po obejrzeniu dzieł Renoira. A czynili to chętnie w stosunku do Maneta (zdegustowana

Anna Bilińska) i do Moneta (zachwyceni Józef Pankiewicz i Ferdynand Ruszczyc). Tę wstrzeźliwość da się zapewne wytłumaczyć tym, że w dorobku Renoira znajdowało się zdecydowanie mniej pejzaży niż w dorobku Moneta, a znacznie więcej portretów czy scen rodzajowych. Impresjonizm kojarzono przede wszystkim z dziełami tworzonymi w plenerze, bo najpełniej demonstrowały kierunek poszukiwań malarskich, polegających na notacji wrażeń wzrokowych i transpozycji światła słonecznego na stosunki barwne.

## Zarzuty

Może się więc wydawać, że nie da się wyodrębnić recepcji Renoira w sztuce polskiej jako osobnego wątku. A jednak już w 1903 roku Józef Pankiewicz (1866-1940) wystawia *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*, który – jak przekazał Józef Czapski – Zenon Przesmycki podobno skojarzył właśnie z Renoirem [il.1] [4]. Przypuszczam, że nie bez zaskoczenia, bo Pankiewicz zdążył w międzyczasie objawić się jako symbolista, autor nokturnów. Nie mogę jednak tego potwierdzić, bo nie odnalazłem tej recenzji. Sam Czapski dostrzega wyraźny wpływ Renoira w obrazach powstałych od roku 1919, po powrocie z Hiszpanii: „Nigdy nie był Pankiewicz tak bliski Renoirowi, jak w te pohiszpańskie lata. Wiele cech pokrewnych łączy go z tym najbardziej wśród współczesnych malarzy francuskich złożonym artystą” [5]. *Portret Stefana Laurysiewicza* zaiste wydaje się Renoirowski nawet na czarnobiałej reprodukcji [il.2].

**Przeczytaj również: Claude Monet i pierwszy polski obraz impresjonistyczny**

Biorąc pod uwagę tempo, z jakim Pankiewicz zmieniał poszukiwania na początku swojej drogi artystycznej, przechodząc w ciągu czterech lat od naturalizmu do impresjonizmu i symbolizmu, a także pamiętając o dewizie, którą malarz „wypisał sobie z Goethego” [6]: *Nur der Veraenderung bleib ich treu* (Tylko przemianie pozostaję wierny), sądzić by można, że przyswojenie Renoira było kolejnym i krótkotrwałym etapem w artystycznej ewolucji. Tymczasem Czapski w 1936 roku obserwował: „Do dziś jeszcze odnajdujemy w płótnach Pankiewicza Renoirowskie cechy – podobne jest położenie farby olejnej, gładkie i płynne, szczególna gładkość, «porcelanowatość» materii, miękkość konturu” [7]. Nie była to jednak pochwała. Kiedy w 1947 r. Czapski wrócił do kwestii, konkludował, że to między innymi dlatego, iż uległ Renoirovi, Pankiewicz „oddalał się od sztuki nowoczesnej” i zaczął iść „drogą diametralnie przeciwną linii rozwojowej Bonnarda” [8].

Tę krytykę odnajdziemy także w najważniejszej, nadal, syntezie polskiego impresjonizmu pióra Zdzisława Kępińskiego. Porównując obrazy Boznańskiej o „przepięknej materii, pełnej słodyczy i świata wewnętrznego” z obrazami Pankiewicza, był zdania, że ten drugi „nigdy nie osiągnął takiej materii i nie doszlifował swojego oka do tego stopnia”, że „to, co w malarstwie nie tylko Vuillarda, ale także Bonnarda jest najwyższej ceny i ponadczasowej odporności – materia na miarę najwspanialszych w całym malarstwie – pozostało dla niego niedosięgnięte”. Najistotniejsze jest przy tym uzasadnienie tej opinii: Pankiewicz „niósł na sobie ciężar dwu generacji, a każda o wadze kamienia węgielnego u zrębów nowoczesnego malarstwa – naturalizm i impresjonizm” [9]. Powstaje więc pytanie: czy ta impresjonistyczna, Renoir’owska „porcelanowatość” materii obrazów Pankiewicza była

swoistym obciążeniem, które nie pozwoliło polskiemu artyście osiągnąć najwyższej jakości malarskiej? Czy Renoir zaszkodził Pankiewiczowi?

## **Obrona**

Szukając odpowiedzi, oddajmy głos Pankiewiczowi. Recypując malarstwo Renoira, artysta komentował jego obrazy. Sposobność dały zajęcia prowadzone w Luwrze dla studentów oraz wystawy czasowe. Uwagi złożyły się na mini wykład obejmujący całokształt dokonań Renoira.

### **Przeczytaj również: Parasolki, parasolki... Z dziejów rekwizytu w malarstwie impresjonistów**

Zaczyna od najwyższych pochwał: „ten człowiek wyczuwał jeszcze materię olejnej farby, jeden z niewielu umiał posługiwać się olejem” [10]. Co miał na myśli? Tylu artystów posługiwało się wtedy malarstwem olejnym, a tylko Renoir, jako jeden już z nielicznych, miałby jeszcze wiedzieć, jak to robić właściwie? Przyjmijmy, że chodzi o techniczną umiejętność łączenia farby z olejem w proporcji, które zapewnia odpowiednią jakość materii malarskiej. Ale jak mierzyć tę jakość? Pada wyjaśnienie: „Renoir niezawodnie myślał nieraz o Rubensie” [11]. Rubens był od dawna stawiany za wzór kolorysty – w sporach toczonych na paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby między głosicielami prymatu rysunku a głosicielami prymatu koloru [12], a później przez Eugène’a Fromentin w książce *Mistrzowie dawni* (1876) (*nota bene* przetłumaczonej na polski przez Jana Cybisa, ucznia Pankiewicza). Zdaniem Pankiewicza, Renoir starał się z pomocą Rubensa przezwyciężyć impresjonizm. Tyle że nie do końca mu się to

udało ( „...zachował ślady tej szkoły aż do końca swojego życia, wbrew widocznym wysiłkom przewyciężenia wszystkiego, co narzuciła ona jego wizji i środkiem wyrażania” [13]). A co konkretnie Renoir miałby chcieć przewyciężyć? Przed jego obrazem „Bal w Moulin de la Galette” Pankiewicz komentował krytycznie „Nieszczęściem impresjonistów była ultramaryna. Ratowali się nią we wszystkich wątpliwościach” [14]. Zaiste, obraz ten prawie cały składa się z ultramarynowych odcieni [il.3].

Pankiewicz wskazał także, do czego Renoir ostatecznie doszedł w swoich zmaganiach [il.4]. Przed „studium z ostatniej, różowej epoki” mówił: „Renoir rozłożył kolor lokalny dla podporządkowania go światłu. Dwa kolory tylko zachowują w obrazach Renoira swój pigment: czerwony i niebieski. Inne stapiają się w późniejszych pracach w ogólnym tonie ceglastym lub tonie czerwonej laki, a połyski białe lub żółte modelują jednostajnie farby draperii, listowie drzew, obłoki i nierówności terenu. Jedynie ciała zachowują swój materiał. Zielenie należą jeszcze do palety impresjonistycznej” [15]. Innymi słowy, dziedzictwem impresjonizmu jest malowanie obrazów czystymi barwami, z których, wg Newtona, składa się światło. Renoir przewycięża to dziedzictwo, doprowadzając do tego, że czyste kolory stapiają się w oku widza w jedną, ceglastą tonację. Przy czym pozostawia dwie barwy czyste – niebieską i czerwoną. To z kolei dziedzictwo szkoły Rubensa, polegającej na komponowaniu obrazu wokół barw podstawowych. Komentowany obraz pokazuje, że chodzi *de facto* o triadę, bo do niebieskiej sukni i czerwonych kwiatów dodać trzeba żółcienie kapelusza. Prócz tego obraz zestawia impresjonistyczne przenikania przedmiotów – draperii, drzew, nieba z post-rubensowską cielesnością-mięsnością postaci. Czy w oczach Pankiewicza ta współobecność była zgodnością czy pęknięciem, pozostaje pytaniem.

**Publikacje „Teologii Politycznej Co Tydzień” są możliwe dzięki hojności Darczyńców. Dziękujemy za każde wsparcie. Zbiórka na 2026 rok trwa.**

Powiedzmy od razu, że Pankiewicz nie we wszystkim przekonuje. Bo czy „Bal w Moulin de la Galette”, jeden z najślawniejszych obrazów Renoira, jest rzeczywiście świadectwem nieprzewyciężonych wątpliwości? Wygląda raczej, jakby Renoir celowo wprowadził tyle ultramaryny, żeby stworzyć manifest nowego podejścia do światła i koloru. Rzecz jednak nie w tym, by obserwacje Pankiewicza weryfikować, lecz by zrozumieć ich przyczynę. Na koniec więc już tylko o tym, krótko i hipotetycznie.

O ile Pankiewicz za młodu zachwycił się Monetem, to Renoirem zainteresował się później jako próbą przewyciężenia impresjonizmu. Dostrzegł, że z malarstwa Renoira znika tak obficie wcześniej stosowana ultramaryna. Uznał, że francuski malarz chciał się z niej wyzwolić. Na pewno Pankiewiczowi o takie wyzwolenie chodziło. Był za młodu krytykowany za przeniebieszczanie obrazów. Tak samo jak Renoir. Tyle że ten odpowiedział na tę krytykę wzmożeniem ultramaryny, prezentując „Bal w Moulin de la Galette” na trzeciej wystawie impresjonistów w 1877 r. Pankiewicz tej presji uległ. Uciekł w mroczny symbolizm. Być może dlatego twierdził potem, że także u Renoira niebieski był błędem?

Najważniejsze są jednak owoce tych zmagania. A te pokazują, że Pankiewicz po latach wielokroć po ultramarynę sięgał. Z tym że w jego malarstwie jest ona zawsze związana z konkretnym motywem: morza, nieba, obrusu.... Jest jedną z plam równoważoną przez inne, najczęściej budowane z dominantą czerwieni i żółcieniu. „Rubens” wraca w

kolejnej odsłonie. Jakby Pankiewicz chciał pokazać, jak właściwie używać ultramaryny. I w tym jest naprawdę interesujący, nierzadko mistrzowski.

*prof. Michał Haake*

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”  
[517]: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”**

### **Lista ilustracji**

- J. Pankiewicz, *Dziewczyna w czerwonej sukni*, 1897, Muzeum Narodowe w Kielcach. Domena publiczna
- J. Pankiewicz, *Portret Stefana Laurysiewicza*, 1919. Zaginiony.
- A. Renoir, *Dance at Le Moulin de la Galette*, 1876, Musée d'Orsay, Paris. Domena publiczna
- A. Renoir, *Femme au chapeau de paille*, 1915, Hiroshima Museum of Art. Domena publiczna

### **Przypisy:**

[1] „Kurier Warszawski”, R. 72, 1892, nr 19, s. 7; A. Wysocki, *Wystawa „Secesji” berlińskiej*, „Słowo”, 1900, nr 124, s. 1; [J...z], *Pseudo-impresjoniści*, „Przegląd Tygodniowy”, XXXII, 1897, nr 19, s. 228.

[2] *Sztuka na wystawie powszechnej w Paryżu*, „Kurier Warszawski”, 1900, nr 242, s. 1; [St. Krz-Cz], *Wystawa Paryska w 1900 roku*, „Kraj”, R. XIX, 1900, nr 39, s. 527.

[3] W. Gerson, *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 95-106; S. Witkiewicz, *Impresjonizm*, „Kurier Warszawski”, 1891, nr 353, s. 1-2; 1892, nr 4, s. 1-2, nr 5, s. 1-2. A. Austen, *Impresjonizm w sztukach pięknych*, „Biblioteka Warszawska”, 1898, t. II, s. 49-69.

[4] J. Czapski, Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce, Warszawa 1936, s. 88.

[5] Ibidem, s. 87

[6] Ibidem, s. 13.

[7] Ibidem, s. 88. Określenie „porcelanowatość” odnosi się wczesnych doświadczeń Renoira, który pracował jako dekorator porcelany, co miało zaważyć na jego twórczości.

[8] J. Czapski, *Raj utracony* (1947), (w:) tegoż, *Patrząc, wybór, przedmowa i posłowie Joanna Pollakówna*, Kraków 1996, s. 147.

[9] Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961, s. 21.

[10] Czapski, Józef Pankiewicz ..., s. 165.

[11] Ibidem.

[12] Por. T. Puttfarcken, *Roger De Piles' Theory of Art*, Yale University Press 1985, s. 64-72; E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, cat. exp. Ludion, 2004.

[13] Czapski, *Józef Pankiewicz...*, s. 165.

[14] Ibidem, s. 136.

[15] Ibidem, s. 165.