

Natalia Szerszeń: Rzymska forma Edwarda Okunia

Bogactwu kolorów i efektów świetlnych we włoskich pejzażach Okunia towarzyszy oryginalny sposób kadrowania, sytuujący się bliżej sztuki fotograficznej niż malarskiej. Krajobrazy rzymskie wyglądają w związku z tym bardziej jak artystyczne zdjęcia niż obrazy odwołujące się do znanych z historii sztuki konwencji malarskich – pisze Natalia Alicja Szerszeń dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Polskość jak malowana”.

Zagadkowy obraz *My i wojna*, za którego secesyjną giętką linią i bogatą symboliką stoi doświadczenie pierwszowojenne, należy do grupy najlepiej rozpoznawanych obrazów artysty. Płótna te określa się czasem mianem malarstwa secesyjnego ze względu na fantazyjny, dominujący w kompozycji kontur. Jego twórczość definiuje się także jako malarstwo symbolistyczne o secesyjnej formie. Ustalenia te jedynie przybliżają charakter dorobku malarza, ponieważ precyzyjne określenie granic między poszczególnymi tendencjami artystycznymi bujnie rozwijającymi się u schyłku XIX wieku jest trudne. Dotyczy to przede wszystkim, twórczości największych artystów tego czasu, którzy odnajdywali własny idiom malarski, w ramach którego cechy różnych konwencji estetycznych przenikały się, skutkując powstaniem nowej jakości estetycznej. Tak było w przypadku Gustava Klimta, Dantego Gabriella Rossettiego, Alfonsa Muchy i wielu innych tworzących wówczas artystów (którzy notabene nie ograniczali swej działalności

jedynie do sztuki malarskiej, co komplikuje jeszcze tworzenie takich definicji). Podobna refleksja nasuwa się w stosunku do twórczości Edwarda Okunia.

Jego płótna przedstawiające eteryczne, melancholijne kobiety w wyrafinowanych pozach i strojach oraz wizerunki artystów, mieszczan, postaci literackich i baśniowych to nie jedyny obszar malarskich poszukiwań artysty. Ważne miejsce w jego *œuvre* zajmują obrazy o tematyce włoskiej, które różnią się od większości „młodopolskich” obrazów nie tylko tematem, lecz także formą. Okuń spędził w Italii ponad dwadzieścia lat do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości, a i później odbywał jeszcze wielokrotnie podróże w te rejony, cały czas malując obrazy inspirowane południowym krajobrazem. Warto więc zastanowić się, na czym polega rzymskość malowanych przez niego obrazów i jak manifestuje się w materii malarskiej.

Dzięki osobistym kontaktom z różnymi środowiskami artystycznymi był doskonale zorientowany w aktualnych tendencjach, jednak krytycznie odnosił się do rodzącej się sztuki awangardowej i poszukiwał inspiracji w odmiennych rejonach.

Warto cofnąć się do początków, czyli artystycznej edukacji Edwarda Okunia, o której można powiedzieć, że została zwieńczona podróżą do Rzymu. Okuń rozpoczął naukę w Warszawie, w klasie rysunkowej Gersona, po czym udał się do

Monachium, a następnie do Paryża. Później dołączył do artystycznej kolonii na Węgrzech, którą prowadził jego monachijski nauczyciel Simon Hollósy, wybitny węgierski realista. Dzięki osobistym kontaktom z różnymi środowiskami artystycznymi był doskonale zorientowany w aktualnych tendencjach, jednak krytycznie odnosił się do rodzącej się sztuki awangardowej i poszukiwał inspiracji w odmiennych rejonach. Jego twórczość sytuowała się w kręgu zainteresowania dekoracyjnością formy malarskiej oraz sztuką dawną, zwłaszcza malarstwem włoskim. Nie dążył jednak drobiazgowych analiz bogatego detalu, jak to było w sztuce mistrzów Północy, lecz skupiał się na uzyskaniu spójnego efektu, który dopiero przy bliższym kontakcie zachwycał swoją złożonością – trochę we włoskim duchu. Obrazy Okunia wyróżnia słynny dopracowany i ozdobny kontur, ale nie prowadzi on widza drogą analizy elementów składowych kompozycji, lecz ma charakter syntetyzujący. Scala ze sobą postaci i krajobrazy, formy realne i baśniowe, daje wrażenie autentyczności kreowanych przez malarza scen.

Stylizowane ubiory i dostojna poza portretowanych wprowadzają nastrój dawności, ale już technika malarska Okunia pozostaje całkowicie współczesna

Początkowo obrazy Edwarda Okunia cechowały się dużym realizmem. Taki charakter mają pierwsze włoskie pejzaże namalowane podczas pierwszych lat spędzonych we

Włoszech — niewielkich rozmiarów impresje na temat krajobrazu ze strzelistymi cyprysami, oświetlonymi ostrym światłem słonecznym. Mają one bardzo uproszczony kształt i nakreślone są przy pomocy intensywnej barwnej plamy, która buduje całą kompozycję. W podobnej

technice wykonał także szkic portretowy *Wieśniaczka z Kampanii*. O wiele mniej oczywiste są dwa następne obrazy, powstałe w niewielkim odstępie czasu: *Autoportret z żoną na tle Antikoli-Corrado* oraz *Judasz*. Pierwszy z nich mógłby być klasycznym małżeńskim portretem podwójnym, gdyby nie fakt, że malarz ustylizował siebie i żonę na bogatych Włochów w strojach renesansowych i umieścił w tle malowniczo bajkową, ale realnie istniejącą panoramę miasteczka na wzgórzach Lacjum. Stylizowane ubiory i dostojna poza portretowanych wprowadzają nastrój dawności, ale już technika malarska Okunia pozostaje całkowicie współczesna — kompozycja malowana jest swobodnymi pociągnięciami pędzla, przez co sprawia wrażenie lekko rozedrganej. Postaci ujęte są w półprofilu i naturalnie wymodelowane, ale sprawiają wrażenie nieobecnych i zamyślonych — inaczej niż bohaterowie hieratycznych portretów dworskich quattrocenta, ale też odmiennie niż na obrazach pędzla mistrzów dojrzałego renesansu. Oboje są jakby zawieszeni między światem realnym i wyobraźnią, zanurzeni w sennym marzeniu. Ujęty z profilu Judasz na tle Jerozolimy ludzko podobnej do włoskiego nowożytnego miasta jest bardziej dramatyczny, a napięcie potęgują jeszcze kłębiące się nad jego głową chmury i powściągliwa kolorystyka oparta na kontraście bieli, granatu i rudości.

Późniejsze włoskie pejzaże miały w sobie więcej dekoracyjności, ale zachowały niewymuszoną naturalność z pierwszych studiów. Pejzaż z 1902 roku operuje mocnym kolorem i plamą barwną, a nie linią, ale centralna rozświetlona część ze skałą ujęta jest w kontrastową, ciemną ramę z drzew cyprysowych. Podobną kompozycję ma *Widok z okna* (1905), gdzie otwarte okno stanowi ramę dla spiętrzonego włoskiego miasteczka przedstawionego jako zgeometryzowane formy zalane światłem. Taki charakter ma też rysunek *Wodospad* (1928), na którym pionowe i poziome podziały (dalekie echo japonizującego

„kratowania”) porządkują narastający pejzaż malowany w stonowanej, zielononiebieskiej kolorystyce, którą ma także *Pejzaż z Anticoli* (1906). Do rozwibrowanych światłem ciepłych odcieni Okuń powrócił w *Grobowcu Shelleya w Rzymie* (1921), w którego kompozycję wplótł ulubione strzeliste cyprysy, na które pada złote światło zachodu. Feeria barw i zdyscyplinowana kompozycja pionowych i poziomych linii cechuje też obraz *Pomarańcze i cytryny* (1928), na którym kolory są niezwykle rozwibrowane i żywe dzięki nisko padającemu światłu. promieniom słonecznym. Do takich mocnych kontrastów odwołał się także w *Pejzażu południowym z Dubrownika* (1930) czy *Widoku na Raguzę* (1932), a także innych obrazach powstałych podczas licznych letnich podróży po Italii.

Bogactwu kolorów i efektów świetlnych we włoskich pejzażach Okunia towarzyszy oryginalny sposób kadrowania, sytuujący się bliżej sztuki fotograficznej niż malarskiej. Krajobrazy rzymskie wyglądają w związku z tym bardziej jak artystyczne zdjęcia niż obrazy odwołujące się do znanych z historii sztuki konwencji malarskich. Nie stanowiło to przeszkody, aby Okuń perfekcyjnie oddawał głębię krajobrazu i efekty świetlne, dzięki czemu jego włoskie płótna są bardzo realistyczne, niemalże reporterskie, ale też estetycznie dopracowane. To interesujące zjawisko w zestawieniu ze starannie wystudiuowanymi obrazami przedstawiającymi kobiety w powłóczystych sukniach z pawimi piórami, ciemnowłose muzy i artystów, do których inspiracje czerpał z repertuaru popularnych w epoce motywów i dekoracyjnej stylistyki.

Okuń nie ograniczył się więc do tworzenia w nurcie symbolizmu, przekroczył też granice dekoracyjnej secesji, idąc ku syntezie form współczesnych z ponadczasowymi wartościami. Malował obrazy zagadkowe, mocno osadzone w swoim czasie, ale też śmiało

wykraczające poza formuły artystyczne wypracowane przez jego nauczycieli, mistrzów i inspiratorów, zmierzając ku własnej wizji sztuki. Nie można poprzestać na analizie jego najbardziej znanych kompozycji, pomijając rzymskie pejzaże i imaginowane portrety Rzymianek, nie tak zaskakujące jak obrazy inspirowane baśniami i literaturą. Kontemplacja dziedzictwa antycznego i nowożytnego, przefiltrowana przez wrażliwość estetyczną końca wieku, ale też końca pewnej epoki, zaowocowała w jego malarstwie intrygującą syntezą motywów. Zapowiadała ona już kres dziewiętnastego stulecia i początek nowego świata, którego wpływom jednak Okuń się nie poddawał, pozostając wiernym wypracowanej we Włoszech własnej stylistyce. Śmierć Okunia w styczniu 1945, gdy zginął zastrzelony przypadkiem na ulicy w Skierniewicach, dokąd uciekł z żoną z Warszawy, to ostateczny koniec pewnej epoki w historii polskiej sztuki. Jego malarstwo wyobrażało wiosnę, nie Polskę (choć narodowe motywy są w nim obecne), więc, jak chciał Jan Lechoń, było sztuką wolną od patriotycznego obowiązku, choć nie obojętną na dziedzictwo, z którego wyrosła. Rzymskość była dla niego pierwiastkiem rzeczywistości, który łączył się z kwiatami wyobraźni, a Italia klasycznym tematem, którego podjęcie powinno być dla artysty zarazem przyjemnością i wyzwaniem – o czym najlepiej świadczą same jego obrazy.

Natalia Alicja Szerszeń