

Zdzisław Kępiński: Tradycja, impresja, panteizm. O malarstwie Claude'a Monet

Od roku 1879, Monet odwraca oczy od obecności człowieka w swoim krajobrazie i jakby zapominając, że sztuka jego zrodziła się ze sprzeciwu wobec romantycznego, sztucznego kultu obrazu czystej przyrody, zaczyna sam tworzyć wizję natury jako samoistnego żywiołu. Nie jest to już jednak obraz patetyczny. Żaden panteizm nie deformuje postawy czysto wizualnej, a w każdym razie postawy czysto wrażeniowej – pisze Zdzisław Kępiński w książce „Impresjonizm”.

Monet rozpoczął w Chailly już w kwietniu wielkie płótno *Śniadanie na trawie*, które postanowił mimo jego niezwykłych rozmiarów wykonać w całości „na wolnym powietrzu”. Chcąc stworzyć jakby drugi manifest, jak *Kąpiel* Maneta, nazwana później *Śniadaniem na trawie*. Monet przedstawia towarzystwo paryskie, 12 osób na niedzielnej wyprawie do lasów podmiejskich przy obrusach rozesłanych na trawie. Sytuacja często spotykana u malarzy francuskiego rokoka, nawiązująca do obrazu Jean Baptiste Patera *Wyprawa na Wyspę Miłości*.

Elementy kultury towarzyskiej i kultu natury francuskiego rokoka, nastrojowy wdzięk smukłych par oddalających się lub nadchodzących, a ujmowanych w sylwety pełne piękna dzięki długim sukniom z powłóczytymi trenami, oraz malownicze uroki zastawy połączyły się u Moneta z nowoczesnym działaniem prostych figur wysokich mężczyzn w strojach współczesnych typu angielskiego i rozedrganą światłami

gęstwą zieleni pociętą pniami buków o gładkiej korze. Obraz, który w czasie pracy mocno interesował Courbeta, zbutwiało pozostawiony przez zimę na wsi i został pocięty na części. Replika z 1866 r. mniejsza od wersji pierwotnej, znajduje się dziś w Ermitażu.

W tym samym czasie Renoir, zamieszkujący z Sisleyem w sąsiedniej gospodzie »matki Anthony« w Marlotte, maluje swój pierwszy wybitny obraz o walorach do dziś nie zdezaktualizowanych, przedstawiający śniadanie malarzy u troskliwej patronki. Jeżeli zagrały tu echa courbetowskiego płótna *Po śniadaniu w Ornans* (1849), to stały się one nikłe wobec samodzielnie przez młodego malarza upatrzonego sobie za wzór obrazu *Rodzina przy śniadaniu*, francuskiego realisty z XVII wieku – Mathieu Le Nain.

Młodzi zaczynają już ponad głowami bezpośrednich swoich poprzedników kompletować własny nowy panteon mistrzów przeszłości. Odkrycie sztuki braci Le Nain będzie miało ogromne znaczenie dla niektórych serii obrazowych Cezanne'a. Sięgnie on także po martwe natury krystalicznie czystego Jacques'a Linarda (ur. ok. 1600) oraz po wielkiego Poussina. Monet przypomni Bouchera i wskaże na niego Manetowi, który go użyje do portretu żony. Manet dzięki wspomnianemu już płótnu Renoira dostrzeże i dla siebie możliwość zaczerpnięcia z Mathieu Le Nain dla swego *Śniadania w pracowni* (1868-69). Renoir odkryje później połączenie wdzięku z szerokim gestem konstrukcji w obrazach Fragonarda (*Lekcja muzyki*), a wszyscy opi już przed 1870 r. wyniosą wysoko szczególną chwałę Chardina, wedle Diderota najprawdziwszego z prawdziwych malarzy natury, światła i koloru.

Okazałość wymiarów, sugestia niewątpliwa Courbeta, miała cechować także współczesne prace Bazille'a, w szczególności zaś jego zbiorowy portret rodziny na terasie z roku 1867.

Także swych współczesnych młodzi zaczynają odczytywać w nowy, nieoczekiwany sposób. Degas maluje w 1865 roku *Portret kobiety z chryzantemami* (dziś w Metropolitan Museum), skadrowany tak sensacyjnie przez wypełnienie całego pola bukietem i ukazanie tylko strzępu osoby portretowanej przy samym skraju płótna, że w końcu stulecia obraz stanie się natchnieniem artystów w dobie poszukiwania asymetrii. Gauguin bezpośrednio na nim oprze swój kapitalny portret polskiego malarza Ślewińskiego.

Źródłem koncepcji Degasa z jej całym nowatorstwem był pastel o identycznym temacie i układzie realisty Jean-François Milleta, dziś znajdujący się w Luwrze.

W tym samym przypuszczalnie roku 1865 Degas maluje drugie płótno równie niezwykle, portret Maneta słuchającego żony grającej na fortepianie. Przedstawienie malarza nonszalancko rozpartego na kanapie przechodzi wszystko, na co zdobyła się sztuka w owym czasie. Kontrast ciemnej sylwety Maneta i białych prostych teł dookoła także zupełnie zaskakujący. Znać tu wpływ japońskich upodobań i nowej szkoły angielskiej.

Sam Monet powtarza próbę tego typu co *Śniadanie na trawie w Kobietach w ogrodzie* (1866-1867). Jesień owego 1865 roku spędza Monet w Trouville nad morzem we wspaniałym towarzystwie, albowiem obok zastanego na miejscu Boudina przyjeżdżają Courbet, Daubigny oraz Whistler z Irlandką Jo, której Courbet maluje sławny portret.

[...]

Przy całej swej wierności dla natury Monet zaczyna [...] wchodzić stopniowo na drogę emancypowania obrazu jako utworu o wyrazistych i możliwie jednoznacznych cechach własnej struktury dekoracyjnej. Ażeby zrozumieć to lepiej, wskażmy sobie od razu choćby na serię *Topole*, w której nie opis drzew, lecz zaskakujące wykorzystanie ich fragmentów dla stworzenia nie znanych dotąd w historii malarstwa układów i podziałów pola kompozycyjnego, staje się głównym celem poszukiwań.

Problematyka ta zaczyna się rysować w roku 1876 w serii dużych płócien wykonanych na zamówienie Hoschede'a jako panneaux dekoracyjne dla zamku w Montgeron; należały do nich wspomniane *Indyki*. Jedno z płócien – *Staw w Montgeron*, z drzewami odbijającymi się w wodzie, sztywnością linii podziałów pola odrywa się tak zaskakująco od wszelkich zasad kompozycyjnych znanych z tradycji i tak silnie podkreśla rolę pierwiastka abstrakcyjnego, że trzeba w tym okresie widzieć przełom w pojęciach Moneta o malarstwie.

Jednakże w fazie z roku 1876, w serii dworców kolejowych problematyka tego rodzaju, choć doniosła dla przyszłości, rysuje się na ogół tylko podskórnie. W świadomości artysty i w oczach jego odbiorców obrazy zaskakujące tematyką pozbawioną wszelkiej „wzniosłości myśli i uczuć”, natomiast ukazujące wizualne bogactwa najbardziej prozaicznych dziedzin bieżącego życia, musiały być odczytywane jako fragmenty nowej, stwarzanej przez ruch naturalistyczny panoramy środowiska człowieka.

[...]

[Od] roku 1879, Monet odwraca oczy od obecności człowieka w swoim krajobrazie i jakby zapominając, że sztuka jego zrodziła się ze sprzeciwu wobec romantycznego, sztucznego kultu obrazu czystej przyrody, zaczyna sam tworzyć wizję natury jako samoistnego żywiołu.

Nie jest to już jednak obraz patetyczny. Żaden panteizm nie deformuje postawy czysto wizualnej, a w każdym razie postawy czysto wrażliwej, która pozwala kusić się o ujęcie nawet temperatury powietrza, jego wilgotności i czystości, wrażeń dotykalnych jakości przedmiotów, nigdy natomiast nie próbuje ogarnąć i wyrazić filozoficznego stosunku malarza do świata. Dlaczego Claude Monet odrzucił obraz miasta i obecność miejskiego człowieka, po tym zaś w ogóle wszelką ludzką prezencję na swych horyzontach, daremnie dziś byłoby zgadywać.

Można brać pod uwagę śmierć żony Kamili, w Vetheuil w 1879 roku, i podjęcie życia we wspólnej gromadce z wdową po panu Hoschede z dziećmi z obojga małżeństw, co łącznie stwarzało jakiś mały, samodzielny świat i mogło usposabiać do skupienia się na życiu własnym i bardziej wewnętrznym.

Nie jest może dziełem przypadku w klimacie psychicznym, w jakim mógł znajdować się Monet w ostatniej fazie życia swej towarzyski, że powstającą w latach 1878-79 serię krajobrazów charakteryzują przede wszystkim widoki zziębłego, zimowego krajobrazu z Vótheuil. Obrazy zimy z resztkami ciepła rudej ziemi przebijającej grudami spod śniegu, z odległymi zarysami miasteczka, z nikłymi i anonimowymi sylwetkami ludzkimi snującymi się w oddali, a przede wszystkim z powtarzającym się motywem prowadzącej zakolami drogi. Często drogę zastępuje rzeka podobnie nostalgicznie wciągająca wzrok, myśl i uczucie w jakiś bezkres, drgający dziwną czułością czy też jej potrzebą. Nigdy przedtem, ani nigdy później w twórczości tego człowieka, miotającego się wciąż między załamaniem, a nadzieją i aktywnością, ale w malarstwie zawsze prężnego i afirmującego życie, nie spotkamy się z krajobrazem tak uczuciowo bogatym i złożonym, jak owe widoki z peryferiów małego miasteczka.

[...]

Używa teraz na nowy sposób wzorów asymetrycznej kompozycji japońskiej z mocno wysuniętym fragmentem pierwszego planu i gwałtownym odskokiem do odległej głębi. Giętka krzywa linia kreśli niezwykle zarysy profilowe występów i wgłębień w skalnych masywach.

Niebo odgrywa rolę na tych płótnach minimalną, często w ogóle nie bywa zaznaczone, a płaszczyzna wody sięga aż po górną ramę widoku. Nawet perspektywę cechuje tu sensacja, której szuka zuchwała energia: wzrok zdaje się spadać karkołomnie, pionowo z góry w przepaściste urwiska. Szerokie strefy koloru skały i koloru wody przebiegają przez całe pole widzenia zależnie od potrzeb budowy płótna i jego jedności. Wibracyjne działania rytmicznych uderzeń pędzla tworzą układy przecinków o wartości już nie tylko opisowej, ale i ekspresyjnej, wyrażającej wolę i nieodparty przymus działania.

[...]

W Etretat motywem obrazów staje się pionowa skala wznosząca się nad morską taflę, zakończona niezwykłym, ażurowym przęsłem. Kredowa biel urwiska zostaje nasycona błyskami i refleksami tworzącymi z niej zjawisko urzekająco poetyckie, a podobną harmonią swej nadrealnej chromatyki towarzyszy jej powierzchnia morza. Kulisowa płaskość skały i wysoki horyzont sprawiający, że często woda wznosi się po górny brzeg obrazu bez skrawka nieba, dają przewagę obrazowej malarskości nad relacjami z sumy sytuacji.

Pejzaże z Etretat stanowią wyraźną zapowiedź i odskocznnię dla tego rodzaju wizji obrazowej i konstrukcji malarskiej, którą Monet zrealizuje z manifestacyjną czystością programu w *Katedrach*, a potem w *Mgłach Londynu* i *Wenecji*.

Zależność wszakże Moneta od natury, intensywność jego reakcji na bodźce odbierane z sytuacji stojącej przed jego oczyma była wciąż duża i to właśnie doskonale wyraziło się w kontraście, jaki po kredowych skalach Etretat tworzą granitowe głazy Belle-Ile, sterczące ciemnymi, twardymi słupami w morzu szarpiącym je i opluwającym białymi bryzgami. Zaczynają tu ginąć przecinki i odruchowe znaki pędzlowe, a z coraz bardziej złożonych operacji pędzla i farby rodzi się materia mająca wyraźną tendencję nie ograniczać się do lokalnych charakterystyk przedmiotowych, lecz rozprzestrzeniać się jednolitą swoją konsystencją po całej powierzchni płótna.

Tak to w sumie Monet przechodzi ku coraz bardziej zwartemu ujmowaniu motywów obrazu, coraz większej syntezie widzenia, ku pełniejszemu i bardziej wyrównanemu zakomponowaniu płótna, frontalnej ekspozycji przedmiotów i tym samym ku większej ostentacyjności samego obrazu jako suwerennego utworu sztuki.

Okres zaledwie czterech lat od chwili publicznego sukcesu impresjonizmu wystarczył, ażeby jego inicjator i przywódca, zajęty rozwijaniem problematyki artystycznej, a nie eksploatacją uzyskanych osiągnięć, wyciągnął ze swojej sztuki wnioski prowadzące daleko poza ambicje fazy naturalistycznej i stworzył uwerturę do wielkiego stylu impresjonizmu syntetycznego swych lat późnych.

[...]

W pełni wigoru twórczego i zdolności do śmiałego rozwijania własnej problematyki malarskiej pozostawał natomiast w tym późnym okresie po roku 1886 Claude Monet. Bystrość i energia pozwoliły mu nie tylko zapanować nad wyrachowaniami Durand-Ruela, ale wygrać na korzyść swoją i kolegów innych paryskich

Tak na przykład *Topole o wschodzie słońca* malowane w Giverny latem 1888 roku tworzą jednolity, przez całą wysokość i szerokość płótna przeprowadzony kobierzec drgający złotoróżowymi błyskami wśród zieleni, podczas gdy powtarzane parokrotnie pola maków i zbóż działają ciężkim złotem rozległych powierzchni pod przeciwstawnym im błękitem nieba, a kłamrą spinającą i rozstrzygającą o wrażeniu stają się równie uogólnione w swym ciężkim, ciemnym tonie zmasowane formy drzew lub całych zagajników.

W latach 1891-1893 artysta maluje dwie bardzo różniące się między sobą serie: *Topole* i *Stogi siana*. *Topole* – to zaskakująco radykalny krok na drodze do uproszczenia gry malarskiej w duchu dekoratywności płótna. Jeden ton nieba, czasami powtórzony przez odbicie w wodzie, i kontrastujący z nim kolor pni lub koron drzew, ukazywanych jako ciemne sylwety o niezwykle wyrazistych zarysach. Tworzą one układy linearne na tle niemal jednolitym, a struktury szkieletu owych prostych smug pni wybiegają daleko poza japonską dekoratywność i prowadzą ku estetyce „modern style” a nawet ku abstrakcyjnym schematom Mondriana.

Stogi dają, jakby w drodze odprężenia, upust zmysłowi pełnego odczucia natury, tchnę prawdę bardzo znajomą, są bezpośrednio i rzeczowe w swej opisowości. I w nich jednak najistotniejsze jest nie to, czym zachwycała się naiwna publiczność. Istota malarstwa Moneta streszcza się tam w charakterystycznej zwięzłości formuły kolorystycznej.

Malując serię *Stogów* Monet ponoć ustawiał kilka sztalug na raz, przechodząc od jednej do drugiej w miarę zmian oświetlenia, z czego poszło przekonanie, że powracał co chwilę do innego „wrażenia”, ażeby utrzymać wierność natchnieniu dawanemu przez naturę. Rzecz oczywista, że artyście chodziło o co innego. Każda sytuacja i moment zawierają wiele wątków, do których można nawiązywać osobno lub też ogarniać je łącznie.

Otóż Monet wybierał tylko jeden wątek dla pojedynczego płótna. To nie naturalizm został tu doprowadzony do skrajności, lecz abstrakcja świetlno-barwna zaczęła dyktować malarzowi konieczność rezygnacji z wielostronnego ujmowania bogactw wizualnych natury na rzecz jasności zredukowanej gry malarskiej.

Tak samo należy rozumieć rzekome śledzenie „momentu” w cyklu *Katedr* wykonanym w Rouen w 1894 roku, a więc bezpośrednio po *Stogach*.

Monet starał się naturalnie uprawdopodobnić swoją grę malarską jakąś sugestią konkretności momentu świetlnego. Jeżeli jednak maluje szereg płócien powtarzających dokładnie ten sam rysunek fasady, to nie dla dania wyrazu zdumieniu, że koronka kamiennych detali potrafi tak różnie przedstawiać się w miarę obrotu słońca, lecz dla skorzystania z tych bogactw w celu stworzenia płócien o zdecydowanie odrębnych założeniach gry, która sprowadza się za każdym razem do trzech lub najwyżej czterech tonów.

Rozstrzyga przy tym kontrast tylko dwóch kolorów, zimnego i ciepłego: gorące żółte światło przy błękitnych smugach cienia i ostrym błękitcie tafli nieba, zimne, błękitno-białe światła na kamieniach i niebie, a niespodziewanie i niemal fantastycznie gorące żółcie i oranże zapalające się w partiach ocienionych. Łatwo dostrzec, że wielką, większą niż kiedykolwiek przedtem u Moneta rolę, gra tu równowaga kontrastu barw dopełniających.

Przy całej prostocie swych założeń kolorystycznych i kompozycyjnych Katedry stanowią tym bardziej zaskakującą niespodziankę, jako rewelacja w zakresie materii malarskiej i malarskiej improwizacji ukazującej z wyzywającą jasnością, że podstawowym celem malarstwa może być samo malowanie, akcja operowania farbą, kolorową na powierzchni płótna. Sztywność architektonicznych form fasady zostaje substratem wyczuwalnym, ale nie krępującym poruszeń pędzla i rozkładu pasty malarskiej. Farba nakładana wielokrotnie, rozmazywana na grudach warstw już zaschniętych, przecierana w rozmaitych kierunkach, a grubymi pasmami podkreślająca pionowo dominanty strzelistego gotyku, nie opisuje już materii przedmiotu, tylko ujawnia swoje własne bogactwa, stając się właściwym żywiołem obrazu.

Rozkosz malowania, rozkosz operowania tworzywem i pełna swoboda improwizacji w zakresie formowania życia tego barwnego i pełnego światła ciasta farb objawia się tu z nie znaną w dziejach siłą i jawnością.

W latach następnych (od 1899) Monet rozpoczyna podobną serię płócien na temat swego ogrodu w Giverny, ale traktuje ją luźniej i prowadzi przez lata całe już niemal do śmierci. Od początku jednak i właśnie głównie w pierwszych jej obrazach podtrzymuje to samo założenie barwne, jakie stosował w Katedrach. Jednolity gąszcz zielony, nawet bez skrawka nieba, albo tafli wody, wypełnia całe płótno po brzegi. W zimnych tonach zielonej masy drgają, stopniowane niemal niepostrzegalnie, błyski ciepłego światła.

Tylko z perspektywy tak pojętych nowych tendencji malarskich Claude'a Moneta można zrozumieć i sens, i niepojęte dla wielu piękno *Widoków Londynu* malowanych w 1903 i 1904 roku. Od chwili pokazania ich publiczności u Durand-Ruela w Paryżu w 1904, aż po dzień dzisiejszy wyczuwa się w reakcjach widzów i krytyków jakiś niedosyt, nieporadność wobec prostoty tych obrazów, a zwłaszcza wobec mdłej konsystencjonalności wyobrażonych na nich przedmiotów. Wyczuwa się jakby nie same obiekty, lecz tylko ich cienie wiotkie i niematerialne.

Intencją Moneta jest teraz wykonanie obrazu w sposób jak najbardziej jednorodny. *Mgła Londynu*, a w późniejszej serii z 1908 roku oślepiające światło *Wenecji*, dadzą mu tylko pretekst do utrzymania płótna w jednolicie lekkiej, płynnej i niemal nie zróżnicowanej materii.

Czystej jednorodności tej cieniutkiej materii odpowiada idealna jednorodność koloru. W *Widokach Londynu* wyraża się ona najczęściej zatopieniem całości wizji w jakimś jednym, błękitnym, fioletowym lub różowym tonie, z którego jeden składnik zostaje wyeksponowany osobną plamą, sugerującą zarysy Parlamentu, ciemniejsze od otaczającej go mglistej atmosfery i daje właściwe określenie barwie ogólnej obrazu, barwie, do której i on też należy.

Innym rodzajem eksperymentu jest w owym cyklu rozplawienie widoku w kolorach tęczy (*Most Waterloo*). Przenikają się one tak nieuchwytnie czy tak płynnie przechodzą jeden w drugi, że żadna z plam nie daje się zlokalizować. Warto policzyć, że Monet wprowadza w grę wszystkie siedem barw widma słonecznego i daje im należyłą równowagę działania. Ale ta siódemka barw tworzy przecież łącznie kolor światła słonecznego, światło białe.

I tym więc razem obraz został ujęty w jednym jedynym kolorze – tyle że symbolem tej jednorodności jest wachlarz barw widma pryzmatycznego.

Można teraz zrozumieć, dlaczego artysta zastosował swoistą dematerializację przedmiotów i użył materii malarskiej tak subtelnej jakby chciała przejść w samo światło. W zakresie technicznym owe leciutkie przecierki miękkim pędzlem, a nawet zestrój barw pryzmatycznych Monet przejął bez wątpienia od Renoira, z którym szczególnie blisko był związany i który stosował identyczne efekty w

pejzażach i tłach pejzażowych swych płócien już od początku lat dziewięćdziesiątych, podczas gdy sam Monet nie praktykował tego nigdy przedtem.

W tym samym duchu Monet zrealizuje swe *Widoki Wenecji* w roku 1908. Mają one całą lekkość materii obrazów londyńskich, ale większą dźwięczność koloru.

Obrazy z obu serii odznaczają się rewelacyjną prostotą kompozycji. Stawia ona widza chwilami albo wobec stereotypu najbardziej zbanalizowanego, jak sylweta angielskiego Parlamentu czy fasada Pałacu Dożów, albo też wobec skadrowania nie pokazującego nic ponad połąć muru schodzącą do powierzchni wód weneckiego kanału. Obie serie byłyby poza tym bliskie stylizacji czy swoistej abstrakcji, gdyby nie wspaniała umiejętność sugerowania iluzji przestrzennej właściwa sztuce Moneta. Od tych eksperymentów Monet powraca w zacisze swej wiejskiej siedziby w Giverny, do pracy nad cyklem fragmentów ogrodu. Pierwsze płótna, jak basen z japońskim mostkiem z 1899 roku, przy całych swoich uproszczeniach uderzających w zestawieniu z dawnymi ujęciami krajobrazu były jeszcze bardzo złożone i bardzo „widokowe”. W roku 1905 Monet maluje już sam wycinek tafli wodnej stawu, bez brzegów, bez nieba, ukazujący tylko płaskie płyty liści grzybieni, z bielejącymi na nich kwiatami. Zielen czysta liści i zmętniała zielen wody z różowymi płatkami odbijającego się nieba, a na tym drgania żywych plamek białożółtych kwiatów. Jesteśmy w fazie tych samych poszukiwań jedności obrazowej, jaką mieliśmy przed sobą w seriach londyńskiej i weneckiej.

W parę lat później artysta zaczyna malować te same odbicia gąszczy nadbrzeżnego w wodzie, bądź też małe odcinki brzegu zarośnięte dziko i odbijające się w lustrze stawu tak, że nie sposób dostrzec, gdzie kończy się konkret, a gdzie zaczyna jego tylko odbity obraz. Tak przedstawia się między innymi *Ogród w Giverny* z ok. 1918. Farba prowadzona jest arabeskami barwnych linii albo rozmazywana w wielkie kleksy. Niepostrzeżenie widz zaczyna obserwować grę spontanicznie wijących się i przenikających się linii, grę plam kontrastujących ze sobą lub przechodzących płynnie w sąsiedztwo, zaczyna ulegać fascynacji farb, których materia zmienia się przy każdym nowym położeniu, a przy tym objawia albo wycisza kolor to błyskający, to ginący w ogólnym skłębieniu malarskiego żywiołu. Można na tej drodze oderwać się zupełnie od rozpoznań przedmiotowych i pojmować płótno jako swoistą tkanę mającą na celu tylko wyrażenie samego procesu malowania.

W ostatnich płótnach z tego wielkiego cyklu, jak *Ogród kwitnący* (1923-24), zatracają się już nawet wszelkie dukty linearne, pętle faktury czy podziały koloru noszące ślad oparcia w szczegółach na naturze, a na płótnie przetacza się scalona w jeden kolor, przestrzennie modelowana masa zielonej ściany wegetacji z rozbłyskami białawego różu, masa, której realny przedmiotowy pretekst staje się zupełnie nierozpoznawalny. Zimnozielona, dzika chmara jest jednak tworem tak zróżnicowanym dynamicznie i tak bogatym w jakości malarskie, pełnym nieokreślonych, ale potężnie sugestywnych efektów światła, głębi i modelunku, że można się w nie wpatrywać jak w dramatyczne, ale malarsko bujne obrazy Delacroix.

Jedno z największych odkryć zawartych w serii *Nymphéas*, a także w *Katedrach*, to ujawnienie ogromnej roli przypadku w najwspanialszych partiach dzieł stylu piktoralnego od późnego Tycjana i Rembrandta po impresjonistów. W trakcie odruchowego malowania powstają układy plam czy ślady dotknięć pędzla, które malarz akceptuje *ex post*, choć nigdy by ich nie był w stanie zaprogramować ściśle. Z tej roli „szczęśliwego przypadku” zdano sobie sprawę na gruncie płócien Moneta dopiero około roku 1950.

Cała rozległa i kapitalna seria *Nymphéas*, odczytywana w swojej epoce jako obraz stawu i ogrodu artysty ukazany poprzez pryzmat jego twórczego temperamentu została w latach pięćdziesiątych, w dobie abstrakcyjnego tacyzmu, malarstwa materii i spontanicznego odruchu, zinterpretowana wedle jej czysto malarskich elementów i uznana za rewelacyjny precedens - przecucie szans i możliwości piktoralnych w ramach czystej abstrakcji.

Monet rzecz prosta maluje owe płótna tak, jak mu to dyktowało pragnienie samego malowania, nie przeciwstawiał ich jednak naturze. Ich związek z ogrodem, w którym żył, był dla niego psychologicznie zrozumiały i głęboko istotny.

Kiedy więc przyjaciel wszystkich impresjonistów, portretowany przed laty przez Edouarda Maneta, a obecnie zwycięzca z wielkiej wojny światowej – „tygrys” Clemenceau zaproponował mu scalenie pojedynczych płócien w jedną wielką panoramę i ofiarował dla niej salę dawnej królewskiej Pomarańczarni (Orangerie) w ogrodach Tuileries w

Paryżu, artysta przystał na to, dokonał wyboru fragmentów i scalił je dodatkowymi operacjami malarskimi. W 1925 roku dokonano otwarcia pawilonu Les Nymphéas.

W 1926 roku, 26 grudnia artysta umiera w Giverny mając 86 lat.

Tytuł tekstu pochodzi od redakcji. Artykuł stanowi fragment „Impresjonizmu” wydanego nakładem Wydawnictwa Artystycznego i Filmowego