

Dwie orki: Chełmoński i Guillaumet

Analizując malarstwo krajów naszej części Europy z okolic roku 1900 Tomasz Gryglewicz zauważył, że takie przedstawienia jak orki, siewy i żniwa, charakterystyczne m.in. dla obrazów Wyczółkowskiego, lub polowania i zaloty wieśniaków, typowe dla prac Fałata, pomimo akcentowania polskiego charakteru tematyki rodzajowo-pejzażowej, powielają motywy i schematy kompozycyjne dobrze znane [artystom] działającym w koloniach na całym obszarze Europy Środkowej [...]. Podobnie jak polscy malarze, wierzyli oni, że operują wyłącznie rodzimą ikonografią. Reprezentatywne dla poszczególnych malarskich szkół narodowych Europy Środkowej realizacje, niejako na przekór nacjonalistycznym programom, okazywały się łudzaco podobne¹.

To samo można powiedzieć o obrazach Józefa Chełmońskiego, z tym że malarz i profesjonalni odbiorcy zwykle zdawali sobie sprawę z europejskich odniesień jego twórczości. Najczęściej pisano o pokrewieństwach z malarstwem monachijskim, zauważając na przykład, że Chełmoński, malując w roku 1875 *Babie lato*, znał na pewno powstałego 15 lat

wcześniej *Pastuszka* Franza von Lenbacha². Za życia malarza pojawiały się też porównania z obrazami francuskich realistów. W roku 1875 Lucjan Siemieński dziwił się, że autor *Babiego lata* i drugiego obrazu „także w tym guście” mógł „zachorować na Courbeta i obrać go sobie za wzór, jakby to lepszych wzorów już nie było”³. Antoni Sygietyński, który w roku 1878 napisał afirmatywne wspomnienie o Courbecie⁴, w sprawozdaniach z paryskiej wystawy światowej i kolejnych Salonów wymieniał Chełmońskiego wśród artystów, którzy łączyli realizm i „szczerłość” z poetyckim nastrojem typowym dla przedstawicieli szkoły barbizońskiej. Ubolewając nad jałowością akademickich obrazów religijnych, Sygietyński pisał: „Na mnie milion razy większe wrażenie religijne zrobiła scena *W kościele* Chełmońskiego, *Anioł Pański* [...] Milleta lub *Odpozynek po żniwnej pracy* Bretona, niż wasze urzędowo-kościelne figury”⁵. Omawiał Chełmońskiego w kontekście sztuki, którą nazywał naturalistyczną⁶, i podkreślał różnice w stosunku do akademickiego realizmu w rodzaju Meissoniera:

Chełmoński jest naturalistą, ale w jego obrazach jest zawsze coś więcej niż studium z natury. Francuzi zasypani

1 T. Gryglewicz, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, „Folia Historiae Artium” t. 28, 1992, s. 141–142.

2 T. Grzybkowska, *Szkoła monachijska 1850–1914*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 43, 1981, s. 65; T. Gryglewicz, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, dz. cyt., s. 141; E. Ptaszyńska, *Wilki, panny i grajkowie... Analiza porównawcza polskie-*

go malarstwa monachijskiego w XIX w. na przykładzie twórczości Józefa Chełmońskiego i Alfreda Wierusz-Kowalskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 76, 2014, s. 605, 608.

3 L. Siemieński, *Z wystawy obrazów i rzeźb. (Dokończenie)*, „Czas” 25.6.1875, s. 1. Zob. M. Gołąb, *Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1883*, Poznań 2010, s. 189.

4 Was. [A. Sygietyński], *Gustaw Courbet. (Wspo-*

mnienie pośmiertne), „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 6, s. 67–68.

5 A. Sygietyński, *Listy z Paryża o sztuce. VI*, „Nowiny” 5.7.1879, s. 2.

6 „Chełmoński jest przedstawicielem pewnego kierunku malarstwa, który [...] nazywa się naturalistycznym i pomimo zamachów, jakie nań robią połączone armie pseudoklasyków i romantyków, panuje wszechwładnie na Zachodzie” (tenże, *Listy z Paryża o sztuce. IX*, „Nowiny” 17.8.1879, s. 2).

obrazami Meissoniera, Detaille'a, Berne-Bellecoura i całej falangi drobno-widzących malarzy oceniają w Chełmońskim jego dobre poczucie prawdy w naturze. [...] jednak obrazom [Meissoniera] brak życia i brak energii, które [...] poświęca dla szczegółów. Chełmoński poświęca szczegóły dla wydostania życia z obrazu⁷.

Sygietyński cenił wtedy na równi obrazy zmarłego już J.F. Milleta i Jules'a Bretona, podkreślając różnicę ich tonacji emocjonalnej:

Kiedy w nowożytnych georgikach Milleta przeważa charakter epiczny, obrazy Bretona pomimo całej energii w malowaniu tchną zawsze idyllą. Kiedy pierwszy opowiada sceny wiejskie spokojnie, prawdziwie, z całą świadomością ich pięknych lub brzydkich, wesołych lub przykrych stron, drugi mówi z pewnym drżeniem w głosie, z odcieniem smutku i jakby ze łzami w oczach. Jego kobiety są zawsze zamyślane, marzące tęsknie i nawet w uśmiechu smutne; jego chłopci – rubaszni, przygnębieni i zadumani⁸.

Z tymi właśnie malarzami Sygietyński zestawiał Chełmońskiego: „Wziąwszy pod ścisłą uwagę formułę naturalizmu, zwłaszcza w jego dwóch najcelniejszych przedstawicielach Millecie i Bretonie, Chełmońskiego najwłaściwiej nazwać by można było naturalistą ze względu na jego technikę i sposób malowania”⁹.

Z żyjących artystów francuskich Sygietyński stawiał najwyżej Bretona¹⁰. Gustując w jego idealizowanych, nastrojowych scenach pejzażowo-rodzajowych, opisywał je tak, jak później pisano o obrazach Chełmońskiego:

Naturalnie palmę pierwszeństwa należy przyznać Juliuszowi Breton. Jest on zarazem realistą i poetą. Znając do gruntu życie, obyczaje i twardą pracę chłopów z północnych prowincji Francji, maluje ich tak realnie jak Millet, z tą tylko różnicą, że kiedy tamten pędzlem wywoływał smutek na widok ludzi-bydła, ten piętnuje swoje obrazy jakąś nie do opisania dobrocią i poczciwością swoich uprawiaczy twardej gleby. W tym roku Breton wystawił prześliczne dzieło pod tytułem *Wieczór*. Noc zapada: słońce poprzez mgłę parującą z ziemi zsuwa się z nieboskłonu i mglistymi promieniami swej różowej tarczy walczy przeciwko czarnej ciemności nocy. Na polu odbywa się pielienie. [...] W powietrzu czuć wilgoć wieczornej rosy, a w zapadającej nocy jakąś poetyczną ciemność. Obraz robi takie wrażenie spokoju, że człowiek mimo woli przenosi się choć myślą na wieś i oddycha [...] rześwym i zdrowym powietrzem¹¹.

Sam Chełmoński cenił Jules'a Bretona: w roku 1886 w liście do Wojciecha Gersona chwalił go jako jednego z tych Francuzów, którzy malują obrazy całkowicie w plenerze i dzięki temu „mają nadzwyczaj dokładne oświetlenie”¹². Dziesięć lat później pożyczył swej uczennicy Pii Górskiej świeżo

7 Tamże, s. 3.

8 A. Sygietyński, *Listy z Paryża o sztuce*. VII, „Nowiny” 16.7.1879, s. 2. O porównaniach Bretona i Milleta przez krytyków francuskich – zob. A. Boime, *Le réalisme officiel du Second Empire*, w: *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, red. P. Le Nouëne, Chartres 1984, s. 116–117; N. McWilliam, *Le paysan au Salon: critique d'art et constitution d'une classe sous le Second Empire*, w: *La critique d'art en France 1850–1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, red. J.-P. Bouillon, Saint-Etienne 1989, s. 82–88.

9 A. Sygietyński, *Z obcej niwy*. Paryż, 8 sierpnia, „Nowiny” 1880, nr 224 (dodatek), s. 3. Zob. M. Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1965, s. 204; M. Gołąb, *Chełmoński*, Chmielowski, Witkiewicz, dz. cyt., s. 246

(podany przez Masłowskiego i Gołąb numer gazety 182 jest błędny).

10 A. Sygietyński, *Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu*. I. *Malarstwo*, „Ateneum” t. 3, 1878, z. 9, s. 586 (przedruk w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961, s. 268).

11 Tenże, *Z obcej niwy*. Paryż, 20 czerwiec, „Nowiny” 1880, nr 175 (dodatek), s. 4. Francuscy zwolennicy realizmu już od dawna oceniali, że specjalnością Bretona była „interpretacja wiejskiego życia dla użytku miast i oczekiwani salonów” (A. Sensier, *Le Paysage et les Paysans*, „Revue internationale de l'art et de la curiosité” vol. 1, 1869, n° 5, s. 401).

12 *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, oprac. A. Vetulani i A. Ryszkiewicz, Wrocław 1951, s. 56.

13 P. Górka, *O Chełmońskim. Wspomnienia*, Warszawa 1932, s. 55, 108; *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, oprac. J. Wegner, Wrocław 1953, s. 74–76. Przytoczone przez Chełmońskiego słowa pochodzą z książki Bretona *Un peintre paysan, souvenirs et impressions* (Paris 1896, s. 208); zdanie dotyczy kwestii obiektywizmu i subiektywizmu w odtwarzaniu rzeczywistości: „Il faut voir le modèle dans ses rapports avec votre tableau, en accentuer le caractère, l'approprier à votre sentiment, mais jamais ne faire son portrait”. Chełmoński wspomina o dwóch książkach; druga to może wydany w roku 1890 pamiętnik Bretona, o którym polska recenzentka pisała, że „pełno w nim trafnych uwag i ocen, z których nie tylko artyści, lecz i dyletanci sztuki korzystać mogą sowicie”

wydaną książkę Bretona i na jej podstawie snuł rozważania o stosunku artysty do natury¹³.

Na francuskie odniesienia twórczości Chełmońskiego zwracano uwagę również ostatnio, wskazując na Courbeta i Milleta¹⁴, a także Bretona, Rosę Bonheur, Bastien-Lepage'a, C.F. Daubigny'ego i J. Dupręgo¹⁵. Chodzi między innymi o sceny rodzajowo-pejzażowe z postaciami mieszkańców wsi, jakie Chełmoński malował od połowy lat 70., czyli przed wyjazdem do Paryża (na przykład *Babie lato*), i ponownie po powrocie z Francji, takie jak *Burza*, *Orka* i *Bociany*.

Wśród malarzy zestawianych z Chełmońskim nie wymieniano dotąd Gustave'a Guillaumeta (1840–1887), mimo że *Orka* (1896, il. 1), najdroższy obraz Chełmońskiego¹⁶, jest tak podobny do powstałej 20 lat wcześniej *Orki w Algierii* francuskiego malarza (il. 2). Obraz ten pokazano w wielkiej sali wejściowej Salonu 1876 roku, tego samego, na którym debiutował w Paryżu Chełmoński. Po wystawie kupił go do swych prestiżowych zbiorów znany dziennikarz i wydawca dziennika „La Presse” Emile de Girardin, o czym donosiła także polska prasa, odnotowując wysoką cenę transakcji (10 tys. franków)¹⁷. Jest zatem pewne, że Chełmoński znał to pierwszorzędne płótno¹⁸. Nie zamierzam dowodzić, że się nim po latach świadomie inspirował, ale przypuszczam – parafrazując wyrażenie Tadeusza Matuszczyka – że wspomnienie „odłożone gdzieś w zakamarkach pamięci Chełmońskiego”¹⁹ mogło mieć wpływ

na kształt powstającego obrazu. W niniejszym szkicu zamierzam skupić się na sprawie recepcji, zestawiając garść prasowych opisów tych dwóch dzieł, tak podobnych pod względem tematu, układu, kolorystyki i różnych aspektów składających się na styl. Można to potraktować jako materiał do zagadnienia granic interpretacji formy plastycznej i uzależnienia interpretacji od kontekstu kulturowego.

Przypomnijmy najpierw, że obraz Chełmońskiego powstał na zamówienie ordynata Adama Krasieńskiego (1870–1909) i miał przedstawiać „pracę”; wybór motywu należał do malarza. Ponieważ Chełmoński u siebie w Kuklówce nie mógł znaleźć modelu z zaprzęgiem, po wykonaniu rysunkowych i olejnych szkiców malował duże płótno u zaprzyjaźnionych z nim Górskich w pobliskiej Woli Pękoszewskiej. „Wybrał dwa chude woły, zamówił modelu, ubrał go w długą koszulę, przepasał skórzanym pasem i powędrował ze sztalugami i płótnem na pole. [...] Miał zamiar malować cały obraz na dworze”²⁰. Praca trwała trzy miesiące od sierpnia do października. W pierwszych tygodniach malarz „jeździł co dzień o zachodzie słońca w pole, zbierał wrażenia i ślicznie wykonywał szkice”. Narzekał przy tym, „że skrepowany jest obstalunkiem i że zamiast tworzyć, musi tylko myśli Krasieńskiego ilustrować”²¹. Choć obraz miał przedstawiać orkę o wschodzie słońca²², Chełmoński malował go codziennie od godziny dziesiątej do piątej lub szóstej z godziną przerwą²³. Nie wiemy, jak często podczas pozowania model z wołami znajdował się w ruchu. W każdym

(N. [K. Morawska], *La Vie d'un Artiste, par Jules Breton*, „Przegląd Polski”, t. 97, 1890, s. 389).

- 14 M. Gołąb, *Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz*, dz. cyt., s. 117–118.
- 15 A. Rosales Rodriguez, *Malarz ziemi. Józef Chełmoński w kręgu europejskich tendencji pejzażu*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 76, 2014, s. 615–636.
- 16 T. Matuszczak, *Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 76, 2014, s. 639.
- 17 *Obraz Gustawa Guillaumeta przedstawiający rolnika algierskiego, nabyty został przez Emila Girardina, za sumę 10.000 franków*, „Antrakt. Gazeta Teatralna” 11.8.1876, s. 2. Artysta sam zabiegał o rozpropagowanie tej informacji w prasie. Zob. list do Ph. Burty z 26 czerwca 1876 roku (The Getty Research Institute, Los

Angeles, sygn. gri_870488_03, online). Biograf malarza twierdził, że Girardin zapłacił za *Orkę* tylko 3000 franków i że na pośmiertnej aukcji kolekcji Girardina w roku 1883 obraz poszedł za 1500–1800 franków. Zob. A. Badin, *Gustave Guillaumet*, „L'Art” vol. 44, 1888, s. 11. Ta ostatnia wiadomość nie zgadza się z relacjami z aukcji. Zob. *La vente des objets composant la collection d'Emile de Girardin*, „Chronique des arts et de la curiosité” 9.6.1883, s. 174; G. Servant, *Catalogue de tableaux modernes [...] après décès de M. Emile de Girardin*, Paris 1883, s. 11; egzemplarz z adnotacjami w serwisie Gallica (cena wywoławcza 2000, uzyskana 4000).

18 „Toile de premier ordre” – wyrażenie Ph. Gille'a (*La Succession d'Emile de Girardin*, „Le Figaro” 18.5.1883, s. 1).

- 19 T. Matuszczak, *Czy rozhułkana paryska „Czwórka” Józefa Chełmońskiego przycwałowała z Monachium*, w: *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice. Materiały z sesji naukowej*, pod red. Z. Fałtynowicza, E. Ptaszyńskiej, Suwałki 2007, s. 155.
- 20 P. Górską, *O Chełmońskim. Wspomnienia*, dz. cyt., s. 50–52. Był to pierwszy z wielu obrazów malowanych u Górskich. Powstały tam m.in. *Jesień* i *Bociany*.
- 21 M. z Łubieńskich Górską, *Gdybym mniej kochała. Dziennik lat 1896–1906*, Warszawa 1997, s. 16.
- 22 P. Górską, *O Chełmońskim. Wspomnienia*, dz. cyt., s. 50–51.
- 23 M. z Łubieńskich Górską, *Gdybym mniej kochała*, dz. cyt., s. 25.



Il. 1. Józef Chełmoński, *Orka*, 1896, 144,5 × 217 cm.
Własność Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



Il. 2. Gustave Guillaumet, *Orka w Algierii*, 1876, 80 × 137 cm.
Zbiory prywatne

razie rozciągnięty w czasie tryb malowania nie zgadza się z relacjami o błyskawicznej pamięci wzrokowej Chełmońskiego i każe traktować realizm obrazu z zastrzeżeniami.

W maju 1897 *Orkę* Chełmońskiego pokazano na „osobnej wystawie” powstającego towarzystwa Sztuka w Krakowie w Sukiennicach. Sprzyjający modernistom „Dziennik Krakowski” Wilhelma Feldmana wyrażał satysfakcję, że „wzorem Paryża i Monachium Kraków będzie [...] także miał swoją secesję”; dziennikarz przypuszczał, że obraz Chełmońskiego będzie jedną z głównych atrakcji wystawy²⁴. Podobnie sądził Stanisław Wyspiański oglądający ekspozycję przed jej otwarciem:

Świeci temu wszystkiemu obraz Chełmońskiego, wieśniak, o świtaniu orzący pługiem pole, woły dwa ciągną żelazo i czarne skiby odwalają, wrony przeskakują i wybierają dziobami pędraki, skowronek podfurknął i śpiewa... Jest w tym obrazie rzecz, którą zauważyłem pierwszy raz, zgrzyt żelaziwa w pługu, stąpanie ciężkie wolicz łap, świerkotanie, ciurkanie skowronka... chłód ranny świeży, który słońce rozwieje... róż silny, róż mocny jutrzany²⁵.

Antoni Wysocki, urodzony niedaleko Stanisławowa sprawozdawca „Dziennika Krakowskiego”, jako jeden z pierwszych dał entuzjastyczną recenzję tej wystawy nowego malarstwa. *Orkę* Chełmońskiego lokalizował na Wołyniu lub na Ukrainie i zestawiał z poezją Wincentego Pola, a równocześnie podkreślał polskość tematu. „Chełmoński zawsze swojski, zawsze biorący do swych kompozycji polskie tematy i motywy – jest w tym ostatnim swym [...] obrazie, na wskroś narodowym”. Dla Wysockiego swojskie były „woły ukraińskie, olbrzymie, wysokorogie, oracz w typowo polskiej czapce, pług prymitywnej struktury i wreszcie

pejzaż cały, niebo, na wskroś nasze, kochane”²⁶. „Polski chłop” na obrazie był zdaniem Wysockiego „pyszny w ruchu”, gleba błyszcząca „do zachodzącego słońca”, a na niebie zawieszony był jastrząb²⁷. Recenzenci zgodnie stawiali *Orkę* bardzo wysoko: na pierwszym miejscu na wystawie²⁸ i w pierwszym rzędzie dzieł Chełmońskiego²⁹. Kazimierz Tetmajer podkreślał zasługi Chełmońskiego dla przełamania ciężącego na sztuce polskiej dziedzictwa Matejki:

Chełmoński bodaj pierwszy odczuł i odtworzył w całej prawdzie i w całym charakterze pejzaż polski, z jego dziwną melancholią, czymś w sobie tęsknym, smutno szarym i zadumanym. [...] W polu, na pierwszym planie, chłop mazurski³⁰ w płótnie orze pługiem, ciągnionym przez woły. Kilka wron kręci się po skibach. Woły, przestrzeń pól, powietrze nad nimi, malowane genialnie; zdaje mi się, że człowiek przy pługu jest w stosunku do wołów za mały, w ruchu jednak jest zupełnym arcydziełem³¹.

W późniejszym tekście Tetmajer wyjaśniał, na czym polega nowoczesność pejzaży Chełmońskiego:

Pejzaż malarza *modern* nie ma tyle na celu przedstawienia jakiego kawałka ziemi czy wody, ile wywołanie jakiegoś specjalnego wrażenia, sentymentu i dlatego np. pejzaże Gersona, *opowiadające* o Tatrach, są *stare*, a pejzaże Chełmońskiego, wywołujące nastrój, są *nowe*. Na tamte tylko się patrzy, te się odczuwa; tamte poza obrazem się kończą, te rozszerzają się w nieskończoność³².

O poezji natury pisał też sprawozdawca „Czasu”: Chełmoński – jego zdaniem – „jak prawdziwy panteista”, każe człowiekowi być częścią otaczającej natury. „Cisza, spokój, nieubłagana siła praw przyrody. To wrażenie przejmuje

24 *Secesja*, „Dziennik Krakowski” 25.5.1897, s. 6.

25 *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, teksty listów oprac. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Kraków 1979, s. 469.

26 A. Godziemba Wysocki, *Osobna wystawa*, „Dziennik Krakowski” 5.6.1897, s. 2. Wysocki uważał, że obrazy Chełmońskiego z lat 70. były malowane „metodą francuską”, która wtedy w Polsce była źle widziana, „jak dziś impresjonizm”.

27 Tamże, 9.6.1897, s. 2.

28 K. Tetmajer, *Z osobnej wystawy w Sukiennicach*, „Głos Narodu” 6.6.1897, s. 5; M.G. [Gawalewicz?], *Wystawa osobna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 29, s. 563.

29 K. Tetmajer, *Z osobnej wystawy*, dz. cyt., s. 5. Krytyczne oceny z połowy XX wieku przytacza M. Haake (*Człowiek wśród zwierząt. Obrazy Józefa Chełmońskiego z lat 90. XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 76, 2014, s. 668).

30 Nie wiadomo, czy chodzi o chłopca z Mazowsza,

czy też o „Mazura”, czyli chłopca polskiego (nie ruskiego) z terenów wschodnich.

31 K. Tetmajer, *Z osobnej wystawy w Sukiennicach*, dz. cyt., s. 5.

32 Tenże, *Secesja w Wiedniu*, „Gazeta Lwowska” 10.4.1898, s. 1.

33 S.T. [Tomkowicz], *Wystawa obrazów w Sukiennicach*, „Czas” 11.6.1897, s. 1.

34 Z. Parvi, *Z krakowskiego „Salonu”*, „Przegląd Tygodniowy” (Warszawa) 1897, nr 24, s. 285.

widza [...] i przykuwa magnetyczną mocą do obrazu, w którym wszystko zlewa się w ten wielki akord, w tę pieśń przemijającą, wszystkie środki techniczne służą do spotęgowania tego wrażenia”. Jedyłą słabszą stroną ma być wątpliwość, czy przedstawiona chwila to ranek, czy też wieczór³³. Wątpliwości takich nie miał kolejny recenzent, kuzyn Wyspiańskiego Zenon Parvi, który ponadto zauważył, że woły ciągną pług „po ciemnej ukraińskiej czy podolskiej glebie”. „Urok ślicznego kolorytu, czar poezji zawartej w samej kompozycji i genialne wykonanie – oto powody, które skłaniają do wystawiania całymi godzinami przed tym obrazem”³⁴. Za mazowiecką lokalizacją opowiedział się sprawozdawca „Nowej Reformy” Józef Trepka, późniejszy autor przewodników po Krakowie i Wawelu. „Zapatrzywszy się na tego polskiego chłopca, który o świtanu kraje pługiem naszą żywicielkę – polską ziemię”, Trepka chciałby zaśpiewać „*Kiedy ranne wstają zorze!* ... i podać rękę temu polskiemu chłopcu, który, jak miliony jego poprzedników, stanowi, pomimo wszystko, kamień węgielny naszej egzystencji narodowej”³⁵. Korespondent „Gazety Lwowskiej” widział w obrazie „wywołującym potężne wrażenie swoją prostotą” prawdziwą „epopeję polskiego chłopca, [...] rzecz wspaniałą, pełną poezji i głębokiego uczucia”³⁶. Malarz i etnograf Konstanty Rayski piszący dla warszawskiego „Słowa” doceniał „efekty świetlne”, nadzwyczajną umiejętność chwytania ruchów i naturalność³⁷. Różne wątki interpretacyjne występujące w cytowanych wyżej tekstach zbiera stosunkowo obszerna recenzja rzeźbiarza Stanisława Romana Lewandowskiego. Jego zdaniem obrazu Chełmońskiego „cechuje przede wszystkim prawda natury i psychiczny nastrój. [...] Drzewo, pień, trawa, szuwar, woda, wreszcie człowiek, wszystko to w rękach Chełmońskiego nabiera jakiejś wielkości”. Obraz *Orka*, „jędrny i szorstki, w pojęciu i wykonaniu jest zupełnie różny od

mnożej liczby sentymentalnych krajobrazów, do których koniecznie śpiewać trzeba słowa: *Kiedy ranne wstają zorze*”. Według Lewandowskiego wieje z obrazu „potęga pesymizmu i niepokoju pracy, ten niepokój scharakteryzowany jest z całą psychologią w postaci oracza – a udzielający się w zupełności widzowi. *Orka* Chełmońskiego stanowi w tej chwili pewien przełom w polskim malarstwie krajobrazowym – z sentymentalności prowadzi go w rzeczywistość”³⁸.

Z powyższego przeglądu wynika, że podnoszony przez krytyków realistyczny charakter obrazu nie zawsze wystarczał, by jednoznacznie zidentyfikować porę dnia i miejsce przedstawionej przez malarza akcji. W kwestii pory dnia powinna była pomóc recenzentom para wydobywająca się z nozdrzy zwierząt, podobnie jak na obrazie Constanta Troyona *Woły idące do orki – efekt poranka* (1855, Musée d'Orsay), uważanym w swoim czasie za szczyt realizmu³⁹. Co do miejsca, inaczej niż w *Orce ukraińskiej* Wyczółkowskiego, pokazanej w Warszawie w roku 1893, i w licznych pejzażowo-rodzajowych scenach Chełmońskiego lokalizowanych na Ukrainie, tytuł *Orka* zachęca do uogólnionego, niezwiązanego z konkretnym regionem odczytania tematu. Strój, w który Chełmoński ubrał swojego modela, nie wykazuje cech pozwalających na określenie jego terytorialnej przynależności; był zresztą używany nie tylko przez ludność polską⁴⁰. W roku 1896 pracownicy folwarku Górskich nosili się już inaczej, dlatego artysta zastosował to „prymitywizujące akcesorium”, mające zapewne podkreślić szlachetną prostotę pracy na roli⁴¹. Opozycja „Mazowsze czy Ukraina” nie była dla większości odbiorców istotna, jako że w polskim piśmiennictwie przełomu wieków zwykle traktowano Ukrainę jako jedną z kulturowo polskich ziem⁴². Ruski chłop mógł być symbolem „chłopa polskiego”, twórczość Chełmońskiego – pomnikiem chłopca polskiego i „malowaną

³⁵ Trepka wspomina o zarzutach, „że ruch orzającego jest mocno przesadzony, albo, mówiąc jaśniej, że przypomina postać uchwyconą aparatem fotograficznym w ruchu, do którego oko nasze nie przywykło, lub też, że kolor nieba i obłoków za mało charakteryzuje poranek” (J. Trepka, *Z Wystawy krakowskiego Towarzystwa sztuk pięknych*, „Nowa Reforma” 1897, nr 131, s. 1).

³⁶ K. Skrzyński, *Z Krakowa*, „Gazeta Lwowska” 16.6.1897, s. 4.

³⁷ K.R. [Rayski], *Salon krakowski*, „Słowo” 27.6.1897, s. 3.

³⁸ S.R. Lewandowski, *Wystawa obrazów w Krakowie*, „Słowo Polskie” (Lwów) 1.7.1897, s. 1. Nieco podobnie odczytywał nastrój psychiczny Tomkowicz (*Wystawa obrazów w Sukiennicach*, dz. cyt.).

³⁹ Zjawisko kondensacji wyjaśniał Théophile Gautier: „Z lśniących nozdrzy wołów wychodzą długie strumienie pary, bo ranek jest zimny i ich oddech kondensuje się w mgłę” (*Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, vol. 2, Paris 1856, s. 120). Warto

odnotować, że w jego recenzji pojawił się też wątek etyczny: dzielne zwierzęta, które „wyorają bruzdę, gdzie zakiełkuje chleb dla człowieka, [...] zostaną wynagrodzone w rzeźni” (tamże, s. 119).

⁴⁰ Opinia Anny Grochal, kustosz działu strojów i tkanin w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (e-mail z 17 kwietnia 2019 roku).

⁴¹ Wyrażenie K. Molendzińskiego, który zalicza do tych akcesoriów również sochę i woły. Zob. K. Molendziński, *Ze studiów nad twórczością*

epopeją chłopską”, jego „widoki z Ukrainy, Podlasia i Mazowsza” – „syntezą pejzażu polskiego”⁴³. Krajobraz swojskiej wsi – czy to spolszczonej Ukrainy, czy Mazowsza – był równocześnie dla miejskiego widza egzotyczny, co powodowało, że temat bywał odbierany jako sielanka. Jak to ujął jeden z recenzentów, Orka Chełmońskiego „ma tę zaletę, że chyba każdy przeciętny nawet filister odczuje, patrząc na ten obraz, całą piękność natury. Daje on ludziom pracy, mieszkającym w zakurzonej i hałaśliwym mieście tę chwilę błęgiego upojenia i spokoju, jakie tylko na wsi mieć można”⁴⁴.

Utrwalony w recenzjach odbiór *Orki w Algierii* Gustave’a Guillaumeta wydaje się podobny, choć francuscy krytycy – zmuszeni do zdawania sprawy z wielkich wystaw – byli bardziej oszczędni w słowach. W roku 1876 debiutant Chełmoński (z obrazami *Sprawa u wójta* i *Odwilż na Ukrainie*) wzbudził zresztą większe zainteresowanie niż Guillaumet, którego twórczość była już znana i uznana, a malarz znajdował się poza konkursem Salonu⁴⁵. Guillaumet w młodości wykonywał koło Genewy pod okiem Alexandre’a Calame’a plenerowe studia pól i wołów w zaprzęgu⁴⁶, przede wszystkim jednak zdobył w Paryżu kompletne wykształcenie akademickie. Kończąc w roku 1861 studia w Szkole Sztuk Pięknych, zajął drugie miejsce w konkursie na „pejzaż historyczny”. Nie uzyskał stypendium, wyruszył więc na własny koszt do Rzymu, ale wskutek zbiegu okoliczności zmienił plany i trafił do Algierii. Była to pierwsza z dziesięciu lub jedenastu podróży, które prowadziły malarza na Saharę, w okolice rzadko odwiedzane przez Europejczyków, jeśli nie liczyć wojskowych oddziałów francuskich. Pierwszy sukces odniósł na Salonie 1863 roku, gdy do zbiorów publicznych kupiono jego obraz *Wieczorna modlitwa na Saharze* (dziś w Musée d’Orsay). Dwa lata później

zdołał zdobyć medal, a lewicowy krytyk – zresztą przyjaciel malarza⁴⁷ – napisał z satysfakcją, że Guillaumet w krótkim czasie umiał zerwać z tradycją, skruszyć kajdany nałożone przez szkołę i stać się artystą oryginalnym⁴⁸. Niektóre obrazy z lat 60. nawiązują do ponurych wydarzeń, których był świadkiem: *Ekspedycja karna (La Razzia)*, 1869, obraz niewystawiony za jego życia i zaginiony) i *Głód w Algierii* (Salon 1869, muzeum w Konstancji). Autorka katalogu niedawnej wystawy Guillaumeta zauważa mroczną tonację także w eksponowanym w roku 1869 obrazie *Orka nad granicą Maroka* (muzeum w Limoges), który łączy się z poprzednim tematycznie i przedstawia algierskich rolników, wypieranych ze swych ziem przez kolonistów⁴⁹.

W następnych latach Guillaumet malował jeszcze kilka razy targi i obozowiska arabskie pod gołym niebem oraz inne efektowne, barwne sceny zbiorowe, ale stopniowo zwracał się w stronę realistycznie traktowanych tematów z życia codziennego, pracy na roli, a później też widoków wewnątrz ubogich domów saharijskich osad. Po jego przedwczesnej śmierci oceniano, że *Orka* z Salonu 1869 roku oznaczała początek nowego etapu twórczości, któremu artysta zawdzięcza swoje miejsce w historii sztuki współczesnej: odtąd nie tworzył już obrazów rodzajowych ani historycznych, nie przedstawiał szablonowego orientu z bazarów lub latarni magicznej, lecz „naturę i człowieka” w świetle słońca, które każdej scenie nadaje „blask i majestat ofiary”⁵⁰.

Odejście od romantycznej formuły orientalizmu w malarstwie i zastąpienie wojowników fellachami odpowiadało nowej rzeczywistości politycznej, gdy podbitą Algierię zaczęto uważać za „spichlerz Francji”⁵¹. Artyści podkreślali szlachetność swoich modeli, a recenzenci patrzyli na nich

Józefa Chełmońskiego. *Trzy nieznanne szkicowniki*, „Nike” 1937, s. 77.

42 Więcej o tym – zob. D. Kudelska, *Pejzaż ukraiński – geografia obrazów i historia. Rekonesans*, w: *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, pod red. E. Ptaszyńskiej, Suwałki 2012, s. 201 i passim.

43 A. Schroeder, *Józef Chełmoński*, „Sztuka” (Lwów) t. 2, 1912, s. 113, 115.

44 K.R. [Rayski], *Salon krakowski*, dz. cyt., s. 3.

45 Charakterystyczne są proporcje tekstu w recen-

zji E. Bergerata: ponad 1600 znaków o Chełmońskim i niespełna 300 o Guillaumecie. Zob. E. Bergerat, *Salon de 1876*, „Journal officiel” 25.6.1876, s. 4527. Recenzji tej nie znał Masłowski (*Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, dz. cyt.).

46 E. Bellangé, *L’Exposition Guillaumet*, „La Revue normande, littéraire et artistique” 1888, n° 1, s. 23.

47 Zob. *L’Algérie de Gustave Guillaumet (1840–1887)*, Montreuil 2018, s. 135.

48 E. Lockroy, *Le monde des arts*, „L’Artiste” 1865, vol. 1, s. 85.

49 M. Gautheron, *De l’observation aux tableaux de Salon, de „Prière du soir” aux „Intérieurs”: l’itinéraire d’un peintre*, w: *L’Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 164.

50 E. Mouton, *Gustave Guillaumet, sa vie et ses œuvres*, w: G. Guillaumet, *Tableaux algériens. Ouvrage illustré de [...] gravures [...] d’après les tableaux, les dessins et les croquis de l’artiste*, Paris 1888, s. 6.

51 M. Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes 2012, s. 187.

przez pryzmat wyobrażeń o czasach biblijnych. Gdy w roku 1861 Hippolyte Lazerges pokazał kompozycję pod tytułem *Żniwiarze kabyłscy*, Théophile Gautier napisał, że spełniają oni „świętą liturgię uprawy ziemi” (*les rites sacrés du culte de la terre*)⁵². Podobnie gdy Guillaumet w roku 1870 w obrazie *Zimowy wieczór w Maroku* znowu przedstawił orkę, recenzent mówił o poezji koczowniczego, patriarchalnego życia i niezmałowanej prostocie⁵³. Upodobanie do algierskich tematów rolniczych i sposób ich traktowania ponoć szybko zyskały Guillaumetowi miano „Milleta orientalistów” lub „afrykańskiego Milleta”⁵⁴. Recenzenci doceniali „prawdziwość” jego prac. Korespondent „Czasu” donosił na przykład w roku 1872, że na obrazach Guillaumeta (i Léona Bonnata) po raz pierwszy może widzimy Wschód i jego mieszkańców oddanych z taką prawdą i z taką jędrnością kolorytu. Subtelny talent postrzeżenia, rysunek poprawny i wierny nadają tym obrazom odrębną cechę i wykazują różnicę, jaka zachodzi pomiędzy wiernym naśladowaniem natury i tym przyjętym powszechnie sposobem malowania wschodnich obrazów, którymi aż do przesyty zarzucono dawniejsze wystawy w Paryżu⁵⁵.

Guillaumet wykonywał wtedy w Algierii bardzo liczne studia, a obrazy malował na ich podstawie w pracowni (we Francji). W ostatnich latach życia zmienił metodę, to jest zaczął z natury, przed modelem, malować obrazy średniego formatu na płótnie i tekturze⁵⁶. Doświadczony krytyk Paul Mantz nazwał go w roku 1880 pierwszym i najbardziej poważnym z francuskich Afrykanów⁵⁷. Podtrzymał później tę opinię⁵⁸, zauważając rozwój malarza, który z biegiem czasu stał się subtelnym kolorystą, umiejętnie budującym całościowy efekt obrazu. Pisano też o nowatorskim

traktowaniu światła i predylekcji do nastrojowych pór dnia: świtów, a zwłaszcza zachodów słońca⁵⁹, widocznej zresztą już od początku twórczości. Oprócz wspomnianej *Wieczornej modlitwy różowo-złoto-szara* godzina występuje na przykład na namalowanym w Paryżu w ciągu dwóch tygodni roku 1867 obrazie zatytułowanym *Sahara* (Musée d'Orsay), który z powodu braku tradycyjnego motywu podzielił krytyków Salonu, a o którym współczesna historyczka sztuki pisze, że rozgrywa się w słabym świetle zmierzchu lub może świtu⁶⁰. „Wspaniały blask orientального zmierzchu”⁶¹ lub zachodzące słońce oświetla purpurą odległe góry w obrazie *Biwak wielbłądników* z Salonu 1875 (merostwo w Brantôme).

Orkę w Algierii z Salonu 1876 publikują autorzy katalogu niedawnej wystawy jako *Orkę o zachodzie słońca*⁶², mimo że pierwotny tytuł nie określał pory dnia. Tarczy słonecznej nie widać, ale źródło złotego światła znajduje się blisko horyzontu, za postacią oracza, ponad zarysami domów lub namiotów. Na dwóch rycinach reprodukcyjnych wykonanych według rysunków artysty⁶³ podkreślono bijące znad widnokregu promieniowanie i światło ślizgające się na krawędziach przedmiotów pierwszego planu, a także dwie smużki dymu wznoszące się nad osadą. Przedmiotowe aspekty obrazu fachowo wyjaśnia sprawozdawca gazety rolniczej, umieszczając *Orkę* na początku pierwszego działu swej recenzji, poświęconego „rolnictwu w ścisłym znaczeniu”:

Świeżość poranka jest oddana znakomicie: czuje się lekkie opary unoszące się w pierwszych promieniach słońca od ziemi pokrytej rosą. Na szczęście gleba jest żyzna i nie trzeba jej poruszać głęboko! Radło nie sięgnęłoby dokładnie, a biedne wielbłądy z długimi, smukłymi nogami nie mogłyby ciągnąć dość mocno. Są to zwierzęta juczne i źle się ich używa w zaprzęgu⁶⁴.

52 T. Gautier, *Abécédairer du Salon de 1861*, Paris 1861, s. 254. Zob. M. Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, dz. cyt., s. 187.

53 Térigny, *Étude complémentaire au Salon de 1870*, „Revue internationale de l'art et de la curiosité” vol. 4, 1870, n° 1, s. 17.

54 M. Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, dz. cyt., s. 188. Zob. L. Jarbouai, «Couché(s) de fatigue accablé(s)», w: *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 180 (z odesłaniem do niedrukowanej pracy doktorskiej M. Gautheron);

M. Gautheron, *La réception de Guillaumet, d'hier à aujourd'hui*, w: *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 196. W źródłach nie natknąłem się na powyższe określenia.

55 W.C. [Ciesielski?], *Z Paryża*, „Czas” 28.6.1872, s. 1.

56 É. Durand-Gréville, *L'exposition des œuvres de Gustave Guillaumet*, „L'Artiste” 1888, vol. 1, s. 112.

57 P. Mantz, *Le Salon*, „Le Temps” 6.6.1880, s. 2.

58 „[Guillaumet] pozostanie, wśród współczesnych, najbardziej autentycznym malarzem obyczajów

i krajobrazów Algierii” (P. Mantz, *Exposition des œuvres de Guillaumet*, „Le Temps” 18.1.1888, s. 1).

59 L. Bénédite, *La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet*, „La Nouvelle Revue” 1888, n° 1, s. 334.

60 M. Gautheron, *Les déserts de Gustave Guillaumet*, w: *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 185.

61 M. Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1875*, Paris 1875, s. 26.

62 *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 166, 214.

63 „L'Art. Revue hebdomadaire illustrée” 1876, vol. 3, s. 36; M. Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon*

Więcej objaśnień znajdziemy w tekście malarza, który w latach 1879–1887 opublikował ponad 20 literackich *Obrazów algierskich* w „La Nouvelle Revue”, ambitnym czasopiśmie, które miało być republikańskim odpowiednikiem konserwatywnej „Revue des Deux Mondes”. *Obrazy* Guillaumeta, oparte na notatkach sporządzanych w Afryce, nie odnosiły się bezpośrednio do jego prac malarskich, lecz były z założenia wiernymi opisami kraju: pejzaży, ludzi, ich życia, mogącymi służyć naukom społecznym, którym było poświęcone czasopismo⁶⁵. Rozdział zatytułowany *Orka* znalazł się w pierwszym odcinku *Obrazów*, w numerze z roku 1879. Guillaumet pisze tam o przyrodniczych skutkach jesiennej pory deszczowej w Algierii i o organizacji prac rolnych. Oracz – zwykle najemnik pracujący dla właściciela ziemi za piątą część zbioru – wyrusza ze zwierzętami w pole wśród porannych mgieł; „w pierwszych promieniach wschodzącego słońca jego burnus płynie w złocistym obłoku”. Na dziewiczym terenie roślinność bywa wypalana: wtedy nad równiną unoszą się dymy, a w nocy widać ogień. Siejbę wykonuje się przed orką, a prace prowadzi najpierw wokół osad i rozszerza tylko w miarę potrzeb plemienia. Jak wyjaśnia autor, powtarzając rasistowskie stereotypy, Arab nie martwi się o bogactwo, które musiałby zdobyć ciężką pracą. Mierzy swój wysiłek według potrzeb bieżącego dnia. Jutro należy do tego, który dzierży nici przeznaczenia. Bierny, fatalistyczny, pochłonięty życiem przyszłym, mało się martwi o zapobieżenie przeciwnościom losu i bez skargi znosi skutki swej zwykłej krótkowzroczności. [...] Pobożny poddaje się woli Allacha⁶⁶.

W dalszej części tekstu ta postawa zyskuje wymiar stoicyzmu, a prace rolne – dostojnej celebracji. Śledząc epizody rolniczego i pasterskiego życia, mamy wrażenie, że znaleźliśmy się wśród rodzin biblijnych patriarchów:

Spokojne krajobrazy, surowe obyczaje, łagodni pasterze, dymy unoszące się w pobliżu namiotów podobne do całopalnych ofiar, przenoszą myśl do czasów biblijnych. – Jakaś wielkość wyłania się z pierwotnego charakteru pracy na roli. Trudno się zapomnieć w kontemplacji tego prymitywnego trudu, wiecznego poematu, którego wzniosła elokwencja zatrzymuje człowieka cywilizacji przed człowiekiem natury. Wśród pól zawsze chętnie napotykały oracza, który wprowadza pług w bruzdę. Malarze od niepamiętnych czasów wybierali go na symbol pracy⁶⁷.

Zdaniem autorów katalogu przyjęcie obrazu na Salonie 1876 roku było bardzo dobre, wręcz sensacyjne⁶⁸. Należy jednak stwierdzić, że niektórzy krytycy, zwłaszcza starej daty, w ogóle *Orki* nie wzmiankowali⁶⁹ lub uważali ją za nieciekawą⁷⁰, choć inny tradycjonalista, Georges Lafenestre, umieścił Guillaumeta wśród wartych uwagi „malarzy życia współczesnego” i pochwalił obraz jako znakomity, o „uroczystym wyglądzie” (notabene obok również „znakomitych” obrazów Chełmońskiego)⁷¹. Bardziej przychylni byli recenzenci związani z lewicą. Castagnary, który w roku 1868 uznał *Saharę* Guillaumeta za sztuczną⁷², tym razem napisał wprawdzie, że orientaliści są w odwrocie, ale stwierdził też, że kompozycja *Orki* nie jest pozbawiona wielkości⁷³. W dzienniku „La Petite République française” w przeglądzie Salonu napisano, że obraz jest skomponowany znakomicie i pełen poezji⁷⁴. Zdaniem sprawozdawcy socjalistycznej „La République française” Guillaumet nadesłał jedno z najlepszych swoich dzieł, w którym uchwycił charakterystyczne cechy algierskiego pejzażu, wspaniały widok nieba i szlachetność horyzontu⁷⁵. Louis Blairet, garibaldczyk i republikański dziennikarz, po wyrażeniu zachwytów nad *Marią Magdaleną* Jules’a Lefebvre’a („kobieta przedstawiona

de 1876, avec dessins autographes..., Paris 1876, nrb., po s. 50. Na obrazie w partii nieba widać uszkodzenia i ślady restauracji sprzed roku 2011.

⁶⁴ E. Mérice, *L'Agriculture à l'exposition des beaux-arts*, „Journal d'agriculture pratique, de jardinage et d'économie domestique” 18.5.1876, s. 661.

⁶⁵ Zob. M. Gautheron, „Les Tableaux algériens”, de la „Nouvelle Revue” à l'édition de 1888, w: *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 70–71.

⁶⁶ G. Guillaumet, *Tableaux algériens. Un jour de soleil. Le fou. Les labours. La roubba*, „La Nouvelle Revue” 1.10.1879, s. 147–149; przedruk: *Tableaux algériens*, dz. cyt., s. 157–161.

⁶⁷ Tamże, s. 150 (w przedruku s. 162).

⁶⁸ Opinię tę poparto odesłaniem do recenzji tylko dwóch autorów z roku 1876 (A. Bonnin i M. Proth). Zob. *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 166, 196.

⁶⁹ Nie odszukałem wzmianek np. w recenzjach C. Clémenta, P. de Saint-Victora i P. Mantza.

⁷⁰ Stradella, *Le Salon de 1876*, „Le Français” 6.5.1876, s. 3.

⁷¹ G. Lafenestre, *Salon de 1876. XIII. Les peintres de la vie moderne*, „Le Moniteur universel” 28.6.1876, s. 2.

⁷² *L'Algérie de Gustave Guillaumet*, dz. cyt., s. 136.

⁷³ J.A. Castagnary, *Salon de 1876*, „Le Siècle” 27.5.1876; tenże, *Salons*, vol. 2, Paris 1892, s. 249.

jest przed pokutą”), zatrzymał się przed *Orką* i skonstato-
wał: „Wszyscy, którzy znają Algierię, wiedzą, że obrazy
Guillaumeta nie tylko wiernie ukazują zwyczaje i obyczaje
mieszkańców naszej wielkiej afrykańskiej kolonii, ale też
z zaskakującą prawdą oddają poczucie niezwyklej poezji,
która zawsze przewodzi czynom tych potomków Karta-
gińczyków”⁷⁶. Kolejny recenzent, Mario Proth, rozwinął
interpretację w podobnym kierunku, pisząc, że w tym
wielkim afrykańskim krajobrazie, o czystych i surowych
liniach, [...] marzy człowiek i zwierzęta. Natura także
marzy, dyskretnie pieszczona purpurowymi promie-
niami zachodzącego słońca. Jest w poetyckim majesta-
cie tego pejzażu, oświetlonego pięknym orientальnym
światłem, którego pan Guillaumet zna wszystkie sekrety,
[...] dwadzieścia razy więcej lokalnego kolorytu niż we
wszystkich obrazach Gérôme’a⁷⁷.

Nie tylko lewicowi recenzenci byli wrażliwi na urok kom-
pozycji Guillaumeta. Sprawozdawca „Le Pays”, dziennika
bonapartystów, przechodząc od analizy efekciarskiego,
barwnego obrazu Firmin-Girarda pod tytułem *Targ kwia-
towy*, który wkrótce został sprzedany do Nowego Jorku za
zawrotną sumę 85 tysięcy franków⁷⁸, napisał:

Jeśli chcecie sztuki w inny sposób silnej i zajmującej,
której ideał ma wyższe cele i która działa innymi środ-
kami, wystarczy spojrzeć [...] w tej samej sali na *Orkę*
w *Algierii* Guillaumeta. [...] Człowiek i dwa zwierzęta
tworzą ciemną grupę odcinającą się na tle zmierzcha-
jącego nieba. Złoto płaszcz, którym zakryło się słońce,
zmienia się w oranż [...]. Scena o antycznej prostocie
przywołuje Teokryta. Trzy nuty wystarczyły, by ustalić
jej tonację: ton nieba, schodzący od głucho niebieskiego
do złoto-żółtego, czarny i spalony ton ziemi oraz ton
człowieka i zwierząt – przytłumiony przejrzysty brąz,

w którym odgaduje się lokalne barwy przedmiotów.
Na tych trzech dźwiękach mocno brzmiącego akordu
Guillaumet rozwinął swój temat [...]. Wynika z tego
wrażenie ciepłej harmonii, miłosnej, irytującej pene-
tracji, takiej jak ta, której doświadcza się, słysząc pewne
frazy z *Pustyni* Féliciena Davida. Guillaumet od kilku lat
poszukiwał w podobnych tematach poezji orientального
wieczoru; tym razem uchwycił ją i skupił na płótnie,
które nie jest krzyżące ani prowokujące, lecz do któ-
rego się wraca, gdy się je raz zobaczyło [...]. Dla nas ma
ono nieskończony czar⁷⁹.

Inni recenzenci umieli zwięźle scharakteryzować scenę,
ale w ich wypowiedziach pojawiają się podobne motywy.
Jules Claretie sugeruje wrażenie grandilokwencji, pisząc, że
Orka „ma naprawdę coś z wielkości stronicy Lamartine’a lub
z poezji biblijnej”⁸⁰. Do wielkiej literatury obraz Guilla-
umeta trafił w końcu jako eksponat w kolekcji pana Waltera,
wpływowego wydawcy, „posła, finansisty, człowieka pieni-
dza i interesów” w powieści Guy de Maupassanta *Bel Ami*
(1885). Głównym pierwowzorem Waltera był Arthur Meyer,
szef dziennika „Le Gaulois”⁸¹, ale wzmianka o płótnie Guil-
laumeta przywodzi na myśl kolekcję dyrektora „La Presse”.
„Równina w Algierii Guillaumeta, z wielbłądem na hory-
zoncie, dużym wielbłądem na wysokich nogach, podob-
nym do dziwnego pomnika” znajdowała się wraz z innymi
obrazami w „salonie kwadratowym” zbieracza⁸², natomiast
w głębi mieszkania wisały prace mniej znanych, całkiem
młodych malarzy, które „Walter” kupował w oczekiwaniu,
że staną się sławni. „Teraz jest czas na kupowanie obra-
zów” – wyjaśniał. „Malarze zdychają z głodu. Są bez grosza.
Bez grosza”⁸³.

Podsumowując powyższe uwagi, można powiedzieć, że
odbior tych dwóch tak podobnych obrazów – Guillaumeta

74 *Salon de 1876*, „La Petite République française” 3.5.1876, s. 3.

75 [Ph. Burty?], *Salon de 1876*, „La République française” 17.6.1876.

76 L. Blairet, *Lettres parisiennes*, „Le Progrès de la Côte-d’Or” 23.5.1876, s. 3.

77 M. Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1876*, dz. cyt., s. 50 (pierwodruk: „Journal pour Tous” 14.7.1876).

78 E. Stolpe, *Firmin-Girard*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 40, München – Leipzig 2004, s. 262.

Księgi handlowe Goupila podają cenę zakupu 70 tys. franków i cenę sprzedaży 18 182 dolary.

W roku 2014 obraz sprzedano za 3 mln dolarów.

79 G. d’Olby, *Salon de 1876*, „Le Pays” 11.5.1876, s. 3.

Le Désert Féliciena Davida to symfonia-oda z recytatywami i chórami z roku 1844.

80 J. Claretie, *Salon de 1876*. x. *L’Abécédaire du Salon et les Paysagistes*, „La Presse” 20.4.1876, s. 3.

81 C. Goubault, *Maupassant et la presse parisienne*, „Études Normandes”, vol. 43, 1994, n° 2, s. 100.

82 G. Guillaumet występuje tam obok pejzaży-
stów: A. Guillemeta i Harpigniesia; do „grande
peinture” właściciel zalicza Gervexa, Bas-
tiena-Lepage’a, Bouguereau i J.P. Laurensa,
a do „fantaisistes” – Bérauda, L.E. Lamberta,

i Chełmońskiego – był uwarunkowany ich formą, warstwą przedmiotowo-anegdotyczną i horyzontem oczekiwań widzów. Mało znający wieść recenzenci przesuwali na przykład poranną orkę na koniec dnia i lokowali w tej scenie rozmaite treści, podobnie jak trzej znani pisarze w książce Sławomira Mrożka⁸⁴. Obraz Guillaumeta przedstawiający realia Afryki Północnej odnoszono do uniwersalnej historii biblijnej, a obraz Chełmońskiego odczytywano w Polsce w sposób świadczący o fiksacji na punkcie swojskości. Obie interpretacje były zrozumiałe w ówczesnych okolicznościach politycznych. Mimo różnic istnieje dla nich wspólny mianownik, związany i z treścią, i z formą, a mianowicie

odczytanie alegoryczne i nastrojowe. Sam temat orki świetnie nadawał się do interpretacji alegorycznej, co zauważył w cytowanym wyżej tekście Guillaumet i co zrealizował Chełmoński, wykonując zlecenie na alegorię pracy. W obu obrazach towarzyszy alegoryzacji uwznioślenie i mistyczna nastrojowość, uzyskane poprzez wybór pory dnia i oświetlenie pejzażu oraz głównej grupy. Złoty blask, rodzaj naturalnej aureoli wokół oracza kieruje na niego uwagę widza i wywołuje emocje. W *Orce* Chełmońskiego ten efekt jest silniejszy – może więc obraz malowany na Mazowszu rzeczywiście był przetworzoną reminiscencją płótna zobaczonego 20 lat wcześniej w Paryżu?

Detaille'a i M. Leloir, których obrazy mają ilustrować jego zły gust. Prawdziwa galeria Girardina obejmowała również dzieła malarzy nieco starszego pokolenia, w tym bardzo dobrych, takich jak Delacroix i Courbet, ale nie brakowało

tam też kiczów. Zob. G. Servant, *Catalogue de tableaux modernes...*, dz. cyt.

⁸³ G. de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris 1901, s. 31, 150–151.

⁸⁴ „Mickiewicz Adam: pielgrzym tęskni do ojczyzny na tle zachodzącego słońca; Słowacki Juliusz:

smutno mu na tle zachodzącego słońca; Reymont Władysław: erotomania wśród wieśniaków na tle zachodzącego słońca” (S. Mrozek, *Polska w obrazach*, Kraków 1957, s. 168–170).