

WSTĘP

W monumentalnej *Kulturze artystycznej Warszawy XVII–XXI w.* z 2010 roku, będącej, jak piszą redaktorzy, „uzupełnieniem” wcześniejszych „zbiorowych syntez” badań nad dziejami artystycznymi stolicy¹, nie ma rozprawy, poruszającej problematykę artystyczną malarskiego realizmu i naturalizmu II połowy XIX wieku, z którymi łączona jest przeważająca część dorobku bohatera niniejszej pracy. Świadczy to bez wątpienia o uprzednim, wielostronnym opracowaniu środowiska i odniesień, pośród których Aleksander Gierymski (1850–1901) tworzył *Powisłe*, *Święto Trąbek* i *Piaskarzy*, w tym dorobku krytyczno-artystycznego wspierających go Stanisława Witkiewicza (1851–1915) i Aleksandra Sygietyńskiego (1850–1923). W związku z tym, że celem wspomnianej syntezy było także „wypromowanie nowej jakości w badaniach nad kulturą artystyczną stolicy na niezbędnej w dzisiejszej nauce podstawie najnowszych metod interdyscyplinarnych”², nieobecność tej tematyki może również wskazywać, choć nie musi, na brak potrzeby tego rodzaju rewizji. Jednak, mimo że życie i twórczość Gierymskiego uważane są od dość dawna za stosunkowo dokładnie przebadane, a możliwość dalszych opracowań wiąże się jedynie z dziełami „zapomnianymi”³, będę się starał dowieść konieczności niekiedy całkowitej rewizji dotychczasowych ustaleń.

Geneza niniejszej rozprawy o twórczości Aleksandra Gierymskiego, pisanej w latach 2010–2013, sięga badań autora nad możliwościami, jakie dla upra-

¹ *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w. Studia*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010. Poprzednia synteza sztuki Warszawy: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986.

² Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, *Wstęp*, (w:) *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, s. 9.

³ H. Stępień, „Przed pojedynkiem” – zapomniany, wczesny obraz Aleksandra Gierymskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, nr 2, s. 67.

wiania historii sztuki mogą płynąć z filozofii egzystencjalnej Karla Jaspersa⁴. Filozof z Bazylei twierdził – najogólniej rzecz ujmując – iż dzieło sztuki jest szyfrem, czyli symbolem. Moją ambicją było sprawdzenie tej śmiałej tezy na materiale obrazowym zarówno takim, którego symboliczny wymiar jest niekwestionowany, jak dzieła Caspara Davida Friedricha oraz Jacka Malczewskiego⁵, jak i takim, który uznawano dotąd za *par excellence* realistyczny, jak twórczość autora *Trumny chłopskiej*. Za realizm oraz naturalizm w sztuce obrazowej rozumiem dążenie do pełnej iluzji przedstawienia i „obiektywnej rejestracji rzeczywistości”⁶. Poprzestaję na tej charakterystyce świadom szerokiej dyskusji nad wzajemnym stosunkiem obu pojęć⁷. Do wyboru warszawskiego artysty skłoniło mnie od dawna żywione poczucie, że *Trumna chłopska* [tabl. 109] ma głębsze znaczenie niż tylko takie, które wynika z mimetycznej rejestracji fragmentu rzeczywistości, że smutek ukazanych postaci jest składnikiem semantyki (sposobu reprezentacji znaczenia⁸) daleko bardziej złożonej. Do myślenia dała mi napotkana w międzyczasie opinia Andrzeja Pieńkosa o tym dziele: „Gierymski wydobywa się z ograniczeń doraźnego realizmu. Więcej nawet: chociaż treścią tego obrazu nie było zobrazowanie śmierci – to jednak ten pozornie krytyczno-społeczny obraz, bez odwołań do elementów nadzmysłowych, dotyka wprost sfery eschatologicznej. Przyczyniają się do tego: prosta symbolika, zredukowana aż do sztuczności fryzu kompozycja, niezrównoważony koloryt z krzyczącym, najbardziej «skandalicznym» w malarstwie europejskim epoki, błęki-

⁴ Granica dzieła – granica języka. Przyczynek do badań nad związkami historii sztuki i filozofii egzystencjalnej, (w:) Brak słów. Topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 26–28 października 2006, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 29–52.

⁵ M. Haake, *Malarstwo Caspara Davida Friedricha w świetle obiektywnej teorii symbolu*, (w:) „Kultura wizualna Niemiec w świetle estetyki i teorii sztuki 1768–1945”, symposium 2–3 grudnia 2009, Lublin (w przygotowaniu); tenże, „Saint Francis” by Jacek Malczewski, and the Dionysian Idea, „Sacrum et Decorum” 2010, R. III, s. 58–79; tenże, Symbolika „Portretu Adama Asnyka z Muzą” Jacka Malczewskiego, „Quart” 2011, nr 2 (20), s. 45–61 (wersja angielska, rozszerzona The Symbolism of „Adam Asnyk with Muse” by Jacek Malczewski, RIHA Journal 0038, April 2012); tenże, *Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie Jacka Malczewskiego*, „Artium Quaestiones” 2011, t. XXI, s. 125–168.

⁶ Por. A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 132; tenże, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 260. Por. M. Głowiński, *Realizm*, (w:) *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1988, s. 422.

⁷ Por. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Naturalismus und Realismus. Versuch einer Formulierung verbindlicher Begriffe*, „Städel-Jahrbuch” 1975, Bd. V, s. 247–266.

⁸ W. Pisarek, *Semantyka*, (w:) *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 303.

tem trumny. Był to – znowu – dla malarza problem malarski, ale przydarzyło się coś więcej...”⁹. Uczony podniósł zrazu odrębność tematu (krytyka społeczna) od zagadnień formy, by ostatecznie dostrzec związek między wartościami malarskimi a „inną” treścią z ich pomocą wydobytą, choć niekoniecznie przez artystę zamierzoną. Zaznaczył też możliwość tkwienia malarza w „doraźnym realizmie”. Rodzi to pytanie, czy tylko ten obraz Gierymskiego, czy również inne jego dzieła świadczą o wydobywaniu się z ograniczeń realizmu. Odpowiedź pozytywna wydaje się w świetle poświęconej im krytyki sztuki oczywista. Mamy wszak do czynienia z artystą, będącym, podobnie jak jego brat Maksymilian, „pierwszym malarzem w Polsce, którego następne pokolenie szanować będzie za malarstwo”¹⁰, a więc za to, co swoiste dla tego rodzaju wypowiedzi, odróżniające ją od innych artystycznych mediów, i co należy utożsamić z wizualną – skierowaną dla odbioru wzrokowego – formą dzieła. Wszelako według Sygietyńskiego i Witkiewicza Gierymski skupiał się wyłącznie na problemach formy malarskiej. Jednak biorąc pod uwagę pogląd, że to ścisły i konieczny związek między formą wizualną a treścią dzieła stanowi o specyfice artystycznego wytworu plastycznego, ponieważ brak go w innych formach wypowiedzi (językowej, muzycznej)¹¹, przychodzi stwierdzić, że dopiero rozpatrzenie tego, na ile cechuje on także twórczość Gierymskiego, będzie dociekaniem jej rangi.

Prace nad rozpoznaniem poetyki obrazu *Trumna chłopska*, który z początku miał być omówiony jako jedyny z twórczości Gierymskiego, wraz z dorobkiem wspomnianych artystów, doprowadziły mnie do uwzględnienia także wcześniejszych dzieł malarza, zarówno tych doskonale znanych, powstałych w latach 80. w tzw. warszawskim okresie jego twórczości, określanych w literaturze przedmiotu jako „naturalistyczne”¹², jak również tych,

⁹ A. Pieńkos, *Skazane na konwencje? Antologia polskiego malowania o śmierci w XIX wieku*, (w:) *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, opr. i red. A. Król, kat. wys. Muzeum Narodowego w Krakowie, 19 września–12 listopada 2000, Kraków 2000, s. 29.

¹⁰ A. Sygietyński, *Album...*, s. 79.

¹¹ Por. m.in. M. Imdahl, *Überlegungen zur Identität des Bildes*, (w:) *Identität*, hrsg. O. Marquard, K. Stierle, München 1979 (*Poetik und Hermeneutik VIII*), s. 188–211; tenże, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1890; *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996. Przekłady polskie: *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu; Corollarium: ikonika czy analiza struktury?*, przeł. T. Żuchowski, (w:) *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 111–138; O „Karcie centuriona” z Kodeksu Egberta, przeł. M. Haake, „Quart” 2010, nr 2 (16), s. 77–89.

¹² Por. m.in.: Malinowski, *Imitacje świata...*, s. 130–137; tenże, *Malarstwo polskie XIX wieku*, s. 259–262; E. Mücke-Broniarek, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 2004; też, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005, s. 265–287.

które je poprzedzają, malowanych w okresie studiów obrazów „szekspirowskich”: *Scena sądu z „Kupca weneckiego” Williama Szekspira* (dalej jako *Kupiec wenecki*) i *Hamlet*. Śledziłem twórczość artysty, mając w pamięci m.in. nazwanie przez Juliusza Starzyńskiego *Trumny chłopskiej* „ostatnim obrazem figuralnym” artysty¹³, czyli takim, w którym postać ludzka odgrywa pierwszoplanową rolę, a nie jest jedynie sztafażem, bo takie Gierymski malował i później. Biorąc pod uwagę, że obrazy pierwszego i drugiego rodzaju powstawały równolegle od początku drogi twórczej malarza, próbowałem odpowiedzieć na pytanie, czy podział ten jest słuszny.

Badania nad twórczością Gierymskiego wspomogły kwerendy w Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Akademii Sztuk Pięknych i Deutsches Theatrumuseum w Monachium, gdzie realizowałem grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego¹⁴, w Instytucie Warburga w Londynie – dzięki wsparciu Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, w Muzeum Historii Miasta Warszawy – dzięki uprzejmości kierującej Działem Ikonografii dr Anny Kotańskiej w Instytucie Sztuki PAN z pomocą prof. Joanny Sosnowskiej, w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie – dzięki życzliwości dr Danuty Jackiewicz-Król, w zbiorach malarstwa i rysunku polskiego Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu – dzięki życzliwości Elżbiety Charazińskiej, dr Joanny Sikorskiej, Tamary Richter, dr Aleksandry Krypczyk i Marka Pierzchały, w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy, w krakowskich Muzeum Etnograficznym i Muzeum Historii Fotografii. W międzyczasie ukazały się dwie istotne pozycje, zawierające wyniki badań konserwatorskich twórczości Gierymskiego: praca Ewy Doleżyńskiej-Sewerniak z 2010 roku¹⁵ oraz opublikowany w 2014 roku monumentalny katalog wystawy monograficznej artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie, przygotowanej przez Ewę Micke-Broniarek, zawierający wyniki badań konserwatorskich Anny Lewandowskiej¹⁶, które również zostały przytoczone w niniejszej rozprawie tam, gdzie było to istotne dla prowadzonej interpretacji. Katalog ten zawiera również szczegółowy, aktualny biogram artysty oraz wyczerpujące informacje na temat losów poszczególnych dzieł, historii ich wystawiania, kolejnych właścicieli oraz kwestii technologicznych. Pozwolił mi on uściślić datowanie kilku prac. Do książki włączone zostały również tezy referatu, przygotowa-

¹³ J. Starzyński, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1967, s. 32.

¹⁴ Projekt NN105023636. „Obrazy Aleksandra Gierymskiego i Jacka Malczewskiego w perspektywie hermeneutycznej teorii symbolu”, 3.07.2009–2.07.2010.

¹⁵ E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, Toruń 2010.

¹⁶ *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wys. Muzeum Narodowego w Warszawie, 20 marca–10 sierpnia 2014, Warszawa 2014. Kurator wystawy: E. Micke-Broniarek.

nego na sesję naukową towarzyszącą wspomnianej monograficznej wystawie artysty (22 maja 2014).

Z wdzięcznością przyjąłem pomoc przy opracowaniu wielu kwestii szczegółowych, którą okazali mi profesorowie Dorota Kudelska z Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Joanna Sosnowska z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, David Rosand z Department of Art History and Archeology Columbia University, Radosław Okulicz-Kozaryn i Krzysztof Kurek z Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Mariusz Bryl, Jarosław Jarzewicz i Tomasz Wujewski z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorzy Justyna Nowicka z Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Marcin Pastwa z Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz Łukasz Kiepuszewski i Adam Soćko z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Za konsultacje dotyczące metodologii badań dziękuję profesorom Wojciechowi Bałusowi z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wojciechowi Suchockiemu z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Nieocenione wsparcie otrzymałem od żony Kasi. Gdyby nie jej cierpliwość i wyrozumiałość, książka by nie powstała.