

Magdalena Kunińska

„Obraz to bezmyślny, czczy i pusty”: za co Marian Sokołowski krytykuje Henryka Siemiradzkiego

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 105-112

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Magdalena Kunińska
Uniwersytet Jagielloński, Kraków,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

„Obraz to bezmyślny, czczy i pusty”: za co Marian Sokołowski krytykuje Henryka Siemiradzkiego

Profesor-krytyk. O aksjologii

Punktem wyjścia niniejszego tekstu jest osobliwa opowieść z biografii Mariana Sokołowskiego, od 1878 roku profesora nadzwyczajnego historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, twórcy katedry i pierwszego, pełnego programu nauczania tej dyscypliny na ziemiach polskich, który na wiele lat zdecydował o wyborze metod i aksjologii badań nad sztuką w Krakowie.¹ Doskonale władający piórem Sokołowski zamieszcza dość regularnie w latach 1882–1894 w krakowskim „Czasie” recenzje z wystaw Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP), prezentacji nowych rzeźb i obrazów, a także komentarze dotyczące wystaw sztuki dawnej.² W grudniu 1882 roku w Krakowie zaistniała możliwość porównania dwóch nowych, dotąd nieoglądanych prac Henryka Siemiradzkiego, powstałych w jego rzymskiej pracowni: *Chrystusa uspokajającego burzę* (il. 1) (namalowanego na zamówienie parafii luterańskiej w Krakowie)³ oraz obrazu *Pi-*

*raci izauryjscy sprzedający swoją zdobycz*⁴ (il. 2), prezentowanego w Sukiennicach w ramach pokazu TPSP. Sokołowski, jak sam twierdzi, zachęcony artykułem w „Czasie”⁵ (chodzi mu o tekst z 14 grudnia, podpisany inicjałami W. Ł., które można chyba bez wątpliwości zidentyfikować z Władysławem Łuszczkiewiczem⁶), „udał się najpierw na ulicę Grodzką”,⁷ następnie zaś postanowił obejrzeć dzieło prezentowane w Sukiennicach.

Jak podkreśla na wstępie swojego tekstu: dzieła te różnią się zupełnie „treścią i nastrojem”,⁸ pierwsze bowiem jest malowidłem ołtarzowym – i z tego choćby względu treść została w pewien sposób narzucona, jednak zestawia je w jednej recenzji, traktując obraz religijny jako punkt odniesienia. Zabieg ten – polegający na zestawieniu obrazu, który według Sokołowskiego, choć niepozbawiony wad, jest szczytnym elementem w spuściźnie artysty i przyczynia się do rozbudowania dziedzictwa sztuki polskiej⁹ – z tym, „któremu pochwały te się nie nale-

¹ Pełna monografia paradygmatu zob.: Kunińska (2014).

² Np. Sokołowski (1882a, cz.1: 1–2; cz. 2: 1; cz. 3: 1–2).

³ Np. Łuszczkiewicz (1882: 1–2). Obraz do dzisiaj pozostaje własnością parafii. W 2015 roku poddany został konserwacji.

⁴ 1880, obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Charkowie, Ukraina.

⁵ Sokołowski (1882c: 1).

⁶ Łuszczkiewicz (1882: 1–2).

⁷ Sokołowski (1882c: 1).

⁸ Sokołowski (1882c: 1).

⁹ Sokołowski (1882c: 2).

żą” pozwala na odczytanie aksjologicznej podstawy Sokołowskiego wobec malarstwa i sztuki w ogóle.

Co więcej, ten krótki tekst jest doskonałym przyczynkiem do badań nad wzajemnymi relacjami historii sztuki i współczesnej twórczości artystycznej, który to temat długo czekał na zainteresowanie badaczy. Działalność krytyczna Sokołowskiego (jak i innych historyków sztuki, aż do dziś) traktowana była bowiem jedynie jako uboczna, nie mająca wspólnych przesłanek z historią sztuki uprawianą jako dyscyplina akademicka. Wynikało to z przekonania o estetycznej przeźroczystości dyscypliny, która stawiając sobie wymagania „naukowości”, starała się odejść od normatywności ocen.¹⁰ Odwrót ten jednak był jedynie pewnego rodzaju aktem towarzyszącym walce o suwerenność historii sztuki i jej oddzielenie od estetycznej spekulacji.¹¹ Jednym, jak to określił Hubert Locher, z „mitów założycielskich”¹² dyscypliny, swoją odrębność definiującej słowami Moritza Thausinga: jako „pozbawionej używania słowa «piękno»”.¹³ W swej istocie wczesna historia sztuki, uprawiana w paradygmacie tzw. „powszechnej historii sztuki”, pozostawała wciąż ocenna i normatywna, za ideał dzieła uznając Madonnę Sykstyńską Rafaela jako idealne połączenie i harmonię treści chrześcijańskiej oraz formy klasycznej.¹⁴ Wypracowane w tym paradygmacie pojęcia aksjologiczne nieobce są również Sokołowskiemu, który w jednym z tekstów krytycznych (dotyczących obrazu *Neron podczas prześladowań chrześcijan* Wilhelma von Kaulbacha) deklaruje wprost swoje przywiązanie do twórczości Włocha oraz jego znaczenie normatywne: „tymczasem jedność zawartej myśli [...] wszystkie postacie danej kompozycji jednym duchem ożywia, jedną i tąż samą myśl przez rozmaite temperamentu organizacje i różne obrazy grupy przeprowadza [...] tworzy nieskończoną zaspakajającą wewnętrzną potrzeby ducha ludzkiego harmonię. [...] Jedność ta «uderza tak w dziełach Rafaela, jak i w dziełach natury»”.¹⁵ Co oczywiste, również sztuka klasyczna stanowi punkt odniesienia tej, z nazwy jedynie, obiektywnej nauki. Profesor pisze wprost, wielbiąc

Winckelmann: ten bowiem „klucz do sztuki starożytnej znalazł i pierwszy w naszych czasach odczuł znaczenie jej piękności”,¹⁶ nazywa go również „wielkim założycielem” w programie studiów.¹⁷ Jest to oczywisty dowód na głęboko tkwiące założenia z dziedzictwa akademizmu, który również ucieleśnienia piękna poszukiwał w antyku i twórczości Rafaela, stojąc na straży tzw. Wielkiej Sztuki.¹⁸

Wyposażony w wypracowane w czasie badań akademickich pojęcia aksjologiczne, nakłada je Sokołowski na konkretne wytwory sztuki mu współczesnej, we wspomnianym cyklu w „Czasie”, głównie ubolewając nad stanem epoki, którą sam określa jako „materialistyczną”: „zmaterializowane dążności naszych czasów i odpowiadający im realistyczny nastrój nowoczesnej sztuki”; pozbawionej idealizmu w treści. Wreszcie czasy mu współczesne opisując jako atmosferę „pospolitą i duszną”.¹⁹ Charakterystyczną cechą tekstów krytycznych Sokołowskiego jest sentyment do sztuki o wysokiej treści, nacechowanej idealizmem, zgodnie z założeniem, iż: „Sztuka to według pięknej definicji Bacona człowiek dodany do natury – *homo additus naturae*. Co znaczy, że nie jest ona natury naśladowaniem, ale jej zrozumieniem, odczytaniem i wytłumaczeniem, że mieści w sobie nie tylko przedmiot, ale i podmiot, nie tylko naturę, którą przedstawia, ale i sztukmistrza, który ją przedstawił, dając świadectwo tak myśli, uczuciu, jak jego całej artystycznej organizacji”.²⁰

To samo założenie, jak dowód świadczący o niezmienności poglądów na charakter i rolę sztuki, powtarza wiele lat później: „[...] w zapomnieniu, że sztuka, jak powiedział Bakon [*sic!*], jest człowiekiem dodanym do natury, czyli inaczej mówiąc duszą ludzką przenikającą objawy zewnętrznego świata, i że wszystko, co za granicę tej definicji wychodzi, do niej nie należy”.²¹ W cytowanym tekście krytykuje Sokołowski rzeźbę *Gladiator* Piusa Welońskiego, za czystą materialność, pozbawienie głębszej, idealnej treści. Zresztą – podobnie jak Siemiradzki – Weloński zostaje również mocno skrytykowany za swoją rzeźbę *Sclavus Saltans*, w recenzji której czytamy, iż nastąpiło w niej drastyczne nieporozumienie formy i treści,²² niezrozumiałe

¹⁰ O zagadnieniu: Kunińska (2014: 96–112).

¹¹ Przykładem świadomego odcięcia się od tego typu rozważań jest ostra krytyka Józefa Kremera przeprowadzona przez Sokołowskiego w nowostworzonym programie nauczania historii sztuki. Archiwum UJ (WF II 121: k. 2).

¹² Locher (2005: 3).

¹³ Thausing (2009: 6).

¹⁴ Karlholm (2001: 557).

¹⁵ Sokołowski (1873: 85).

¹⁶ Sokołowski (1899b: 35).

¹⁷ Archiwum UJ (WF II 121: k. 2).

¹⁸ Poprzeczka (1977: 18).

¹⁹ Sokołowski (1882: 1).

²⁰ Sokołowski (1873: 77–78).

²¹ Sokołowski (1882: 2).

²² Sokołowski (1887: 1).

dla widza przedstawienie „tańczącego Słowianina” wymagało dodatkowego komentarza, przez który „cała myśl poetyczna się rozwiła”.²³

W innym miejscu, w tekście dotyczącym włoskiego renesansu i jednym z najbardziej nacechowanych aksjologicznie, pisał o pięknie jako duchowej treści wlanej w świat form: „piękność jest znak zwycięstwa dusznego, jak owa chorągiew, co ją wetkną po wzięciu miasta, bo przez nią [...] dusza daje znać, iż opanowała ciało, a swoją światłością odpędziła cielesne ciemności”.²⁴ Przywołuje wreszcie tęsknotę za „stylem wielkim”,²⁵ utożsamianym z antykiem i renesansem, który „ze zwrotem do starożytności i do natury, z wagą, jaką przywiązywała do sił przyrodzonych i do rządzących nimi anatomicznych i fizjologicznych praw o r g a n i z a c j i, przez położenie nacisku na uznanie tych ostatnich, jako warunek prawdziwej skończonej piękności”.²⁶

Można pokusić się o podsumowanie, iż akademik był zwolennikiem sztuki o formach klasycznych, czerpiących z antyku, przefiltrowanych przez renesans, zawierającej treść o wysokim znaczeniu. Przystawiony wręcz jest przykład sztuki, którą uważa za pustą i dekoracyjną, a jest nią realistyczna martwa natura. Podczas jednej z wystaw TPSP stwierdza z przekąsem: „Czyż można wystawiać na widok publiczny takie obrazy jak martwa natura z jarzyn?”²⁷

Z Grodzkiej na Rynek

Wróćmy do czasów, gdy Sokołowski stanął w kościele luterańskim św. Marcina na ul. Grodzkiej w Krakowie. Obraz sakralny obejrzał jako pierwszy w kolejności. Sokołowski podkreśla doskonałość wyboru tematu obrazu (który, choć narzucony został przez zamawiających, to jednak redakcja samej kompozycji pozostawiona była artyście). Wskazuje, iż „przedmiot jego należy do najpiękniejszych spośród tych, które sztuka czerpie w niewyczerpanym skarbcu ewangelicznych tradycji. Te sceny z Ewangelii [...] którym natura za tło służy, mają głęboki i tajemniczy, a do wyobraźni naszych pokoleń przemawiający urok”.²⁸ Sporo miejsca poświęca opisowi moralnego wydźwięku obrazu (choć nie czyni tego tak szczegółowo, jak kilka dni wcześniej



Il. 1. Henryk Siemiradzki, *Chrystus uśmierający burzę*, 1882, kościół św. Marcina, Kraków

Łuszczkiewicz, który wskazywał na trudność doboru momentu: tuż po skarceniu uczniów, którzy przelękli się burzy w czasie, gdy Chrystus zasnął w łodzi).²⁹ Scena na jeziorze Genenezaret, opisana przez wszystkie ewangelie (Mt 8, 23–27; Mk 4, 35–41; Łk 8, 22–25), jest dla badacza „zestawieniem dwóch potęg, od których zależy egzystencja człowieka”.³⁰ Spełnia więc przedstawienie pierwszy z warunków obrazu wartościowego – wyposażony jest w wysoką treść. Co więcej, Sokołowski zauważa, iż w tym przypadku treść bierze górę nad rozwiązaniami formalnymi, przywołując inny obraz malarza – *Chrystusa i Jawnogrzeznicę* (1873, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg, zob. tabl. 1) z 1873 roku, w którym, jak uważa, całą treść „zawarł artysta” w skonstruowaniu dwóch grup kolorystycznych „ze szkodą dla postaci”.³¹ Największym zaś nieporozumieniem dla Sokołowskiego było malarstwo Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera (którego karierę nazwał „hałaśliwą”, a jego malarstwo

²³ Sokołowski (1887: 1).

²⁴ Sokołowski (1884a: 25).

²⁵ Sokołowski (1882: 1).

²⁶ Sokołowski (1899a: 273).

²⁷ Sokołowski (1882d: 2).

²⁸ Sokołowski (1882c: 1).

²⁹ Łuszczkiewicz (1882: 1).

³⁰ Sokołowski (1882c: 1).

³¹ Sokołowski (1882c: 1).



Il. 2.
Henryk Siemiradzki, *Piraci izauryjscy sprzedają swoją zdobycz (Jaskinia piratów)*, 1880, Muzeum Sztuk Pięknych w Charkowie



Il. 3.
Eugene Delacroix, *Chrystus na Jeziorze Galilejskim*, 1841, Nelson-Atkins Museum, Kansas City, Mo.

„mglistym impresjonizmem”), stawiał mu zarzut braku treści i skupienie się wyłącznie na powierzchowności.³² Obrazy o zatartym szczególe potrafił zaś nazwać „garścią mąki rzuconą na ścianę”.

W sposób typowy dla klasycyzującego myślenia, podkreśla Sokołowski zalety rysunku i postaci; jest w tym dziedzicem myślenia renesansowego i akademickiego, wszak już Alberti doskonałość kompozycji uzależniał od obrysu, przez poszczególne ciała, do całości zorganizowanej w układ wyrażający *storię*.³³ Obraz jest doceniony przez Profesora za to, że nie jest typowym wizerunkiem kultowym, lecz że artysta obrał za temat wydarzenie dramatyczne – jest „obrazem raczej historycznym”.

Piękność kompozycji leżała również w logice jej ukształtowania (co szczególnie w przypadku tego obrazu podkreślał Łuszczkiewicz, pisząc o „ściślejszej logice” kompozycji³⁴), „od rozłożenia poszczególnych powierzchni zależy ta wytworna jednolitość i wdzięk, które określa się mianem piękna”.³⁵ Leone Battista Alberti pisał również o różnorodności w jedności, harmonijności pod względem wielkości i czynności.³⁶ Opowieść zawierająca „kilka jednoczesnych, a zarazem odmiennych momentów”³⁷ sprawia trudność w doborze odpowiedniej chwili do przedstawienia; moment podróży łodzią, śpiący

³² Sokołowski (1883: 2).

³³ Alberti (1977: 33).

³⁴ Łuszczkiewicz (1882: 1).

³⁵ Alberti (1963: 33).

³⁶ Alberti (1963: 37).

³⁷ Sokołowski (1882c: 1).

Chrystus, strach uczniów i upomnienie tworzą nierozdzielalną całość. Sokołowski chwali rozwiązanie Siemiradzkiego, który od strony kompozycyjnej „pokonał zawile trudności, ograniczając się do niezbędnych danych, koncentrując treść tak w pomyśle, jak pod rysunkowym i artystycznym względem w jednej najwyższej i do kultu odnośnej postaci i nadając układowi linii piramidalną formę”.³⁸ Tym samym, spełnia artysta wymagania „wielkiej” mianery sformułowane w wieku XVIII i opierające się na: przedmiocie, koncepcji i strukturze.³⁹ Struktura również opierać się musi o zasady proporcji i harmonii oraz być zamknięta. Brak należytej wagi dla rozwiązań całościowych, a skupienie się na detalu zarzucał ten sam autor *Hołdowi pruskiemu* Matejki.⁴⁰

W analizie Sokołowskiego uderza, wyniesione z dziedzictwa teorii *disegno*, wywyższanie roli rysunku, jako racjonalnego i strukturalnego elementu (w innym tekście pisał o osteologicznej części dzieła i zmiennej, naniesionej, wrażeniowej – barwie⁴¹), uwagi o rysunku pojawiają się również w krytyce obrazu *Piraci izauryjscy*. Opisuje wprawdzie wykorzystanie przez artystę rozjaśnienia barwy w kompozycji (rozjaśnienie ku górze jako symbol uspokojenia burzy), jednak – i tu odsłania twarz klasycysty – zarzutem wobec obrazu jest brak dopracowania szczegółów (i „senna” twarz Chrystusa – ten sam zarzut postawił zresztą Łuszczkiewicz⁴²). Ów brak staranności sprawia, że obraz jest według Sokołowskiego raczej wizją. Wstręt do wszelkiego rodzaju fakturowości i braku szczegółów najdobitniej wyraził Sokołowski w komentarzu do obrazu Eugène’a Delacroix *Chrystus na Jeziorze Galilejskim* (1841, il. 3), pisząc o sylwecie Chrystusa, iż została wykonana „miotłą w rękę pijanego”.⁴³

I tu padają zarzuty najcięższe: artysta nie dostosował formy do treści w sposób wystarczający. Wymaga on bowiem „użycia potężniejszych artystycznych środków”, utożsamionych z klasycznym i akademickim ideałem dzieła skończonego i barwę wykorzystującego jedynie, by, jak pisał Poussin, „kusić oko”.⁴⁴ Zarówno argumenty aprobujące pewne elementy dzieła, jak i zarzuty wobec niego – ukazują nam koncepcję sztuki definiowaną przez krakowia-

nina, jako: wielkiej, skończonej, zamkniętej i wyposażonej w treści o wysokim moralnym ładunku.

Pochwaliwszy ostatecznie, choć bez entuzjazmu cechującego wypowiedź Łuszczkiewicza, wysiłki w tworzeniu nowej sztuki sakralnej, opuścił Sokołowski kościół św. Marcina i udał się do Sukienic, gdzie prezentowany był obraz, który, jak pisze, „objechał wystawy”. Rzeczywiście, przebył drogę aż na Międzynarodową Wystawę w Melbourne w 1880 roku, gdzie prezentowany był w ekspozycji malarstwa włoskiego. Został zauważony jako „jeden z najbardziej ambitnych [...] kilka detali kolorystycznych było znakomitych, jednak miał źle skonstruowaną perspektywę”.⁴⁵ Niemniej jednak został nagrodzony Złotym Medalem Pierwszej Kategorii.⁴⁶

O perspektywie Sokołowski się nie zająknął, natomiast, szczególnie w zestawieniu z pochlebną opinią na temat obrazu ołtarzowego, obraz ten został oceniony jako nieudany zarówno pod względem treści, jak i formy. Jedyńm pochwalonym elementem jest nagie ciało niewolnicy, kryjącej się wstydliwie, klasycznym zresztą gestem, przed wzrokiem oceniającego jej walory jako towaru wodza piratów. Zachwyca „złotawa karnacja niewolnicy” oraz „przepyszna czerwona draperia”, „piękny rysunek nagości [...] modelunek ciepły i drgający życiem”.⁴⁷ Zachwyty nad ciałem niewolnicy jest kolejnym znakiem na upodobanie w „stylu wielkim”, tłumaczącym upodobanie człowieka w formach sobie podobnych – a więc w ciele. Innym przykładem tej postawy u Sokołowskiego jest uwaga na temat postaci św. Jana w kotle, podjęty przez Jansa Süssa von Kulmbach (il. 4), wzorowanej na postaci św. Sebastiana w ujęciu Jacopa de Barbari: idealizowany akt uważa Sokołowski za najwyższe osiągnięcie artysty,⁴⁸ dowodząc konsekwencji w postrzeganiu aksjologicznej strony dzieła w kategoriach zbliżenia do idealnego wzorca.

Na tym jednak kończą się uwagi pozytywne. Sam opis kompozycji, jego styl, podkreśla niechęć do pewnego rodzaju bałaganarstwa: wychodząc od postaci wodza i niewolnicy, wskazuje na dwie postacie w łodzi, starca z brodą, pirata znoszącego kolejne łupy przez otwór w górze jaskini i dalej: „Jeśli dodamy kilka jeszcze obojętnych figur i rozrzucimy stopy zrabowanych przedmiotów tu

³⁸ Sokołowski (1882c: 1).

³⁹ Tu w sformułowaniu N. Poussina: Poussin (1994: 188).

⁴⁰ Sokołowski (1882b, cz. 3: 1).

⁴¹ Sokołowski (1882a, cz. 3: 1).

⁴² Łuszczkiewicz (1882: 2).

⁴³ Sokołowski (1882a, cz. 1: 2).

⁴⁴ Poussin (1994: 187).

⁴⁵ *Melbourne International Exhibition* (1880: XC).

⁴⁶ *Melbourne International Exhibition* (1880: 261).

⁴⁷ Sokołowski (1882c: 2).

⁴⁸ Sokołowski (1884: 69).



Il. 4. Hans Süß von Kulmbach, *Św. Jan w kotle*, rycina według skrzydła Ołtarza św. Jana, 1516, dawniej: Kościół Mariacki w Krakowie, fot. za: Sokołowski (1884: 102)

i ówdzie: krzesła o brązowych i rzeźbionych i złożonych poręczach, wzorzyste tkaniny i wschodnie kobierce, szkatułki z wonnego drzewa, delikatną mozaiką w egipskim wykładane stylu, statuetki gliniane misternie barwione i wykwintne naczynia etruskie lub greckie, o czerwonych ornamentach na czarnej politurze – to będziemy mieć obraz przed oczyma”.⁴⁹ W opisie uderza chaos, wymienianie jednym tchem, tak, że na myśl przychodzi zjadliwa uwaga Platona o naśladowaniu malarskim przy użyciu lustra: „To się da zrobić rozmaicie a prędko. Najszybciej chyba, jeżeli zechcesz wziąć lustro do ręki i obnosić je na wszystkie strony. To zaraz i słońce zrobisz, i to, co na niebie, i zaraz ziemię, i od razu siebie samego, i inne żywe istoty, i sprzęty, i rośliny, i to wszystko, o czym się w tej chwili mówiło”.⁵⁰ Nawet konstrukcja wypowiedzi jest analogiczna: wymienienie kolejnych, bezmyślnie odmalowanych przedmiotów. Oczywiście musi to

wynikać z założeń krakowianina, któremu bliższa była teoria wyboru Sokratesa czy naśladownictwo natury w znaczeniu *natura naturans*, bliskie teorii renesansowej, naśladowanie dodające piękna, jak chciał Arystoteles – sformułowane w cytowanym porównaniu tworzenia do „przydawania” naturze piętna ludzkiego. Tymczasem u Siemiradzkiego przedstawione jest, według opinii Sokołowskiego, gruzowisko nieuporządkowanych przedmiotów. Jak drastycznie różni się to od piramidalnej kompozycji z Chrystusem. Co więcej, pojawia się argument nielogiczności i braku przemyślenia – pewne postacie są zbędne, malarz nie zachował również zasady ekonomiczności środków artystycznych. Uderza to oczywiście w zaczerpniętą z renesansu i klasycyzmu doktrynę organiczności dzieła, choć dla widza owo rozedrganie barwnych przedmiotów jest pociągające. Nie wpisuje się jednak w model aksjologiczny wyznawany przez badacza i podzielany przez paradygmat tzw. *allgemeine Kunstgeschichte* pod koniec wieku XIX.

Co więcej – Sokołowski pyta retorycznie, czy pomimo pewnych starań (pięknie określony profil starca, archeologiczna precyzja przedmiotów), „[...] potrafił malarz podnieść swój przedmiot i zainteresować nas do niego? Nie sądzimy”.⁵¹ Wyjaśnienie, dlaczego obraz nie wart jest uwagi, znajdziemy poniżej:

Siemiradzki „Ani pod względem formy, ani pod względem treści nie skorzystał z motywów, które w samym pomysle leżały”.⁵² Zaczyna od badania formy – sprawę redakcji tematu pozostawiając na koniec. Obraz ukazuje jaskinię na skalistym wybrzeżu. Przedstawienie jaskini z otworem wpuszczającym z góry światło wymaga według badacza użycia zróżnicowanej gry światłocieni ukazujących „walki z cieniami nocy”. Tymczasem: „Koloryt i światłocień: źle rozłożony”; artysta mógł uzyskać bardzo żywą kompozycję, wydobywając efekt światła dnia i cieni szczelin; ożywiając wodę; podkreślając cienie wydobywające się z ciemności, a zastosował „dwa światła dzienne”, wpadające z góry i z boku. To zadecydowało o pozbawionym charakteru wyrazie dzieła, z wodą przedstawioną jak nieporuszona, sztywno, w jednym tonie, jakże odmienną od stanowiącej metaforę ocalenia wody rozedrganą, ukazaną w momencie, gdy Chrystus zatrzymuje żywioł. Choć w obrazie sakralnym gani brak szczególności, sama „archeologiczna precyzja” w obra-

⁴⁹ Sokołowski (1882c: 2).

⁵⁰ Platon (2003: fr. 596d).

⁵¹ Sokołowski (1882c: 2).

⁵² Sokołowski (1882c: 2).

zie ze sceną świecką nie wystarczyła. Kompozycja jest bałaganiarska i nijaka, nawet rysunek kuleje w przypadku postaci pirata schodzącego do jaskini.

Największy problem dotyczy jednak równowagi formy i treści. Problem tu jest nieco bardziej złożony: według Sokołowskiego nie sam wybór tematu, lecz sposób jego ukazania stanowi o błędzie. Artysta ukazał bowiem słynnych w okresie imperium rzymskiego piratów, walczących o zachowanie niezależności od Rzymu, walecznych, bohaterskich, potrafiących blokować dostawy żywności do stolicy Cesarstwa jako... „zwykłych złoczyńców”. Nie sama treść jest tu złym wyborem – pobrzmiwa tu zresztą nuta porównania z oporem przeciw zaborcom, z „byronicznymi bohaterami” – lecz to, że „pojął ją pospolicie i bez znaczenia”.

Pisze krakowianin: „Czy jakiś ślad i cień tego znaczenia i tej wielkości udzielił się naszym piratom? Czy znać w nich namiętności, zuchwałość i wyzywającą grozę, czy widać hart wyrobiony w zapasach z największą potęgą ludzką i najstraszniejszym żywiołem natury? Bynajmniej. Są to nędzne ofiary pospolitych ergastul, za słabe nawet na pastwę igrzysk cyrkowych, zwyczajne portowe rufiany, oszusty i handlarze bez czucia i wyrazu, spełniające swe rzemiosło na zimno”.⁵³ Jeśli tak, jeśli redakcja tematu sprowadziła go do scenki rodzajowej z bandą rzezimieszków – jedyną szansą było podniesienie pospolitego tematu przez doskonałą formę. Ponieważ, jak formułował Poussin: „Jeśli malarz pragnie wzbudzić podziw w duszach [widzów], nie mając jednak w ręku tematu, który budzi go sam przez się, nie powinien wprowadzać do obrazu rzeczy nowych, dziwacznych i nierozumnych, lecz niechaj się postara tak użyć swego talentu, by dzieło godne było podziwu przez świetność manieri i by można było powiedzieć: *Materiam superabat opus*”;⁵⁴ odrzuca również przedmioty zbędne (*sic!*) jako stratę czasu. W tym przypadku – jak dobitnie wskazał Sokołowski – nawet forma obrazu nie broni. Przedstawia on przypadkiem zgrupowane postacie, ofiary piratów – prócz poruszającej postaci zawstydzonej niewolnicy – „w nikim nie wzbudzą współczucia” (chodzi o postacie w łodzi, rzeczywiście, dodane chyba jako popis kunsztu w przedstawianiu nagich torsów), piraci sami zaś pozbawieni są siły, są dekoracyjni, teatralni.

Przed obrazem

Dlatego „obraz stał się bezmyślny, czczy i pusty i dlatego nic do nas nie mówi. Nie tylko zatem zewnętrznie artysta nie rozwinął tych artystycznych pierwiastków, jakie mu przedmiot nasuwał, ale i wewnętrznie nie natchnął treści związanej z nią myślą”. Jednym słowem – uchwycony okiem historyka sztuki obraz – negatywnie oceniony, gdyż niespełniający postulatów wielkiego stylu – zostaje w pewnym stopniu unieruchomiony w swej sile obrazowania.

A jednak, może idąc tropem Didi-Hubermana – niekoniecznie oceniamy szczegół, wychwycony, opisany, obraz jest nieustanną grą dialektyczną szczegółu i połaci: „Szczegół jest [...] przedmiotem semiotycznym, który dąży do stabilności i zamknięcia; z kolei połać jest semiotycznie niestała i otwarta. Szczegół zakłada logikę tożsamości, zgodnie z którą dana rzecz jest definitywnie przeciwieństwem innej [...] – zakłada to przejrzystość znaku ikonicznego, *figura figurata* w akcie, pewność sądu o istnieniu tego, co się widzi. Połać wprowadza jedynie tworzenie figur, to jest proces [...] niepewność, prawie istnienie figury”.⁵⁵ Może dlatego, mimo swej akademickiej niedoskonałości, w tej grze wyłaniania i figuracji, grze spojrzenia walczącego o sens, obraz Siemiradzkiego pozostaje obrazem interesującym, jak napisał choćby redaktor niniejszego tomu: „bardzo barwnym i ciekawym”. Tylko nie stawajmy przed nim wyposażeni w spojrzenie Mariana Sokołowskiego.

Źródła archiwalne:

Archiwum UJ WF II 121 = Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (Archiwum UJ), Kraków, sygn. WF II 121, Marian Sokołowski : „Program wykładów historii sztuki”, wpis w „Aktach Habilitacyjnych”, 1878.

Bibliografia:

- Alberti 1963 = Alberti, Leone Battista: *O malarstwie*, Lucyna Winniczuk (tłum.), Ossolineum, Wrocław 1963.
- Didi-Huberman 2011 = Didi-Huberman, Georges: *Przed obrazem*, Barbara Brzezicka (przekł.), Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Karlholm 2001 = Karlholm, Dan: “Reading the virtual museum of general art history”, *Art History*, 24 (2001): 552–577.

⁵³ Sokołowski (1882c: 2).

⁵⁴ Poussin (1994: 188).

⁵⁵ Didi-Huberman (2011: 183).

- Kunińska 2014 = Kunińska, Magdalena: *Historia Sztuki Mariana Sokołowskiego*, Universitas, Kraków 2014.
- Locher 2005 = Locher, Hubert: "The role of the museum in the formation of the art historical discourse", *Ars*, 38 (2005): 3–19.
- Łuszczkiewicz 1882 = [Łuszczkiewicz, Władysław] W. Ł.: „Chrystus uspokajający burzę. Nowy obraz Henryka Siemiradzkiego”, *Czas*, 285 (1882): 1–2.
- Melbourne International Exhibition 1880 = *Melbourne International Exhibition, Official record containing introduction, history of exhibition, description of exhibition and exhibits, official awards of commissioners and catalogue of exhibits*, Melbourne 1880.
- Platon 2003 = Platon: *Państwo*, Władysław Witwicki (przekł.), Antyk, Kęty 2003.
- Poprzęcka 1977 = Poprzęcka, Maria: *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Poussin 1994 = Poussin, Nicolas: [„Uwagi o malarstwie”]; „Listy” [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, Jan Białostocki (oprac.), Maria Poprzęcka, Antoni Ziemia (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994: 186–206.
- Sokołowski 1873 = Sokołowski, Marian: „Kaulbach i Courbet”, *Przegląd Polski*, 8 (1873): 58–85.
- Sokołowski 1882 = Sokołowski, Marian: „Gladiator Welońskiego”, *Czas*, 15 (1882): 1–2.
- Sokołowski 1882a = Sokołowski, Marian: „Eugeniusz Delacroix i znaczenie kolorytu w malarstwie. Fragment z większej całości”, *Czas*, cz. 1: 41 (1882): 1–2; cz. 2: 42 (1882): 1; cz. 3: 44 (1882): 1–2.
- Sokołowski 1882b = Sokołowski, Marian: „*Hołd pruski*. Obraz Matejki”, *Czas*, cz. 1: 105 (1882): 1–2; cz. 2: 106; cz. 3: 108 (1882): 1.
- Sokołowski 1882c = Sokołowski, Marian: „Nowe obrazy Siemiradzkiego”, *Czas*, 292 (1882): 1–2.
- Sokołowski 1882d = Sokołowski, Marian: „Z wystawy”, *Czas*, 32 (1882): 1–2.
- Sokołowski 1883 = Sokołowski, Marian: „Z wystawy”, *Czas*, 1 (1883): 1–2.
- Sokołowski 1884 = Sokołowski, Marian: „Hans Sues von Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari. Przyczynek do historii malarstwa w epoce przejścia ze średnich wieków w renesans, i stosunki artystyczne Krakowa z Norymbergą w XVI wieku” [w:] *Sprawozdania Komisji do Badania historii sztuki w Polsce*, t. 2, Wydawnictwo Akademii Umiejętności, Kraków 1884: 53–117.
- Sokołowski 1884a = Sokołowski, Marian: „O wpływach włoskich na sztukę odrodzenia u nas, z powodu wystawy zabytków z czasów Jana Kochanowskiego”, *Przegląd Polski*, 19 (1884): 311–333 [tu: nadbitka, s. 1–25].
- Sokołowski 1887 = Sokołowski, Marian: „Sclavus saltans”, *Czas*, 194 (1887): 1–2.
- Sokołowski 1899 = Sokołowski, Marian: *Studia i szkice z dziejów sztuki cywilizacji*, t. 1, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1899.
- Sokołowski 1899a = Sokołowski, Marian: „Wielka rezydencja i wielki ród. Palazzo Colonna w Rzymie” [w:] Sokołowski 1899: 239–325.
- Sokołowski 1899b = Sokołowski, Marian: „Z podróży na Wschód” [w:] Sokołowski 1899: 34–141.
- Thausing 2009 = Thausing, Moritz: “The status of the history of art as an academic discipline”, K. Johns (oprac. i przekł.), *Journal of Art Historiography*, 1 (2009): 1–22.

Magdalena Kunińska

“This painting is pointless and vain”: why did professor Marian Sokołowski “hammer” Henryk Siemiradzki

The basis for the analysis provided in the text is an article of Marian Sokołowski, professor of art history, who was appointed the first chair of that discipline at Jagiellonian University in Krakow. In December 1882 an unusual opportunity occurred and two paintings never exhibited in Krakow before arrived to the city: *Christ Silencing a Storm* (ordered by the Lutheran community to St. Martin church and presented on the altar) and *Pirates* exhibited by Krakow Society of Friends of Fine Arts. Sokołowski visited both places and provided a highly emotional criticism in Krakow “Czas” (“The Time”). He evaluated highly the sacral composition and extremely criticized the *Pirates*. Sokołowski called it “pointless and vain”. The short article delivers some anecdotal story concerning the Krakow artistic life. And the evaluation is not built on sand. It is a great starting point to the analysis of aesthetic terms and normative attitude toward work of art, worked out during the development of art history as a discipline. The paper proves that art history in its *statu nascendi* did not avoid subjectivity and axiological evaluation inherited from classical set of norms.