

Dariusz Pniewski

Jezus i kobiety Siemiradzkiego : opinie krytyki o Jawnogrzesznicy

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 77-85

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

Dariusz Pniewski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Jezus i kobiety Siemiradzkiego. Opinie krytyki o *Jawnogrzesznicy*

Jezus jest główną postacią kilku obrazów Henryka Siemiradzkiego. Najbardziej znanym z nich pozostaje *Jawnogrzesznica* (1873, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg, zob. tabl. 1) – dzieło przypominające kompozycyjnym rozmachem, dbałością o detale, świetlnymi i barwnymi efektami najpopularniejsze prace – *Pochodnie Nerona* (znane także jako *Świeczniki chrześcijaństwa*, 1876) i *Dirce chrześcijańską* (1897). Siemiradzki prezentował Jezusa w sytuacjach intymnych, taki charakter mają *Chrystus u Marii i Marty* (1886) oraz *Chrystus i Samarytanka* (1890). W czasie swojej kariery wykonał także obrazy zamówione do obiektów sakralnych. Siemiradzki sporządził siedem prac dla Cerkwi Zbawiciela w Moskwie,¹ w 1891 roku namalował *Chrystusa Zmartwychwstałego* do kościoła Zmartwychwstańców w Rzymie, podobny obraz do kościoła Wszystkich Świętych w Warszawie oraz *Chrystusa uśmierzającego burzę na morzu* do ewangelickiego kościoła św. Marcina w Krakowie.²

¹ 8 lipca Siemiradzki napisał list do redaktora naczelnego „Światła” – Zygmunta Sarneckiego. Informował m.in., że dla „cerkwi Zbawiciela w Moskwie wykonałem 7 malowideł ściennych, w tej liczbie *Wieczersę Pańską* do Wielkiego ołtarza”. Dużyk (1986: 428). Patrz: Кириченко (1992); Климов (1996: 73–132); Климов (2001).

² Dużyk (1986: 43).

Publiczna prezentacja *Jawnogrzesznicy*, ukończonej w 1872 roku, stanowiła cezurę w karierze Siemiradzkiego, wyznaczała bowiem początek wielkiej popularności malarza. Wszędzie, gdzie prezentowano obraz: w Wiedniu, Warszawie czy Petersburgu, publiczność licznie przybywała do galerii, a potem rozpływała się w zachwytach. Józef Dużyk kilka stron swojej ciekawej powieści biograficznej o Siemiradzkim, ilustrowanej wypowiedziami z epoki i opatrzonej cytatami z rękopisów listów Siemiradzkiego, poświęcił na przedstawienie recepcji tego dzieła. Nie chcąc powtarzać rozpoznania Dużyka, powiem tylko, że pochwały przyjmował malarz z wielu stron: *Jawnogrzesznicą* zachwycała się publiczność, chwalili ją akademicy profesorsowie, polscy (i niektórzy rosyjscy) artyści, przyjaciele, rezerwę zachowywała natomiast większość krytyków.³

Obraz tytułowany przez Siemiradzkiego w listach w skrócie *Grzesznicą* przedstawia pierwsze spotkanie Chrystusa z Marią Magdaleną. Już współcześni malarza wskazywali, że prezentowana scena inspirowana była wierszem Aleksego Tołstoja

³ Dużyk (1986: 230–232).

zatytułowanym właśnie *Grzesznica*.⁴ Źródłem tej wskazówki mógł być sam Siemiradzki, który w korespondencji opisywał odwiedzinę wielkiego księcia Władimira Aleksandrowicza. W trakcie spotkania w znanej już pracowni książę zamówił obraz⁵ oparty na wskazanym tekście, który – w związku z tym, że malarz go nie znał – został przez gościa użyczony. Przyszły autor *Jawnogrzesznicy* pisał o tym źródle następująco: „Treść jego jest jedno z wschodnich podań o Chrystusie, nie zapisane przez ewangelistów, nawrócenie młodej grzesznicy podczas uczty. Temat bardzo wdzięczny, i nie pożałuję na niego ani pracy, ani wydatków”.⁶ Dużyk sugerował, że inspiracją mógł być wiersz innego artysty – Wacława Szymanowskiego, bo – jak twierdził – opisuje on wszystkie podstawowe elementy przedstawienia – włącznie z gestem Marii Magdaleny:

Chrystus spojrział na nią
Ona zadrżała jakby liść
Złamana grozą, wstydem błada
Z ręki bezwładnej jej wypada
Czara złocista...⁷

Warto w tym miejscu dodać pewne wyjaśnienie. Zaczę od tego, że – niestety – nie udało mi się ustalić, skąd pochodzi podana przez Dużyka wersja wiersza. Żałuję, ponieważ w pełnym wydaniu poezji Szymanowskiego (późniejszym niż obraz, bo pochodzącym z 1884 roku) tekst kończy inna fraza:

I Chrystus spojrział na nią
Ona zadrżała jakby liść...

Złamana grozą, wstydem błada,
Z piersią nabiegłą falą lkań,

⁴ Szubert (2008: 7). Przedruk tekstu Piotra Szuberta *Chrystus i jawnogrzesznica* znaleźć można na dwóch stronach internetowych: <http://portalwiedzy.onet.pl/4869,4515,1470616,2,czasopisma.html>; <http://kobieta.interia.pl/archiwum/news-chrystus-i-jawnogrzesznica,nId,402924>, dostęp: 12 grudnia 2015. Szubert podał, że poemat został opublikowany w 1867 roku, Franciszek Stolot wskazał prawdopodobną datę, właściwą powstaniu tekstu – rok 1858. Stolot (2001: 42). O *Grzesznicy* jako inspiracji dla Siemiradzkiego pisał też Jan Orłowski. Zacytował m.in. fragment listu z 1873 roku autorstwa księżnej Karoliny Sayn-Wittgenstein, przyjaciółki Tołstoja, która związek między obrazem i poematem uznała za oczywisty. Orłowski (2001: 121), ten sam cytat w: Orłowski (1997/1998: 46); Orłowski (1974: 88–90) i Mucha (1994: 94).

⁵ Okoń (1992: 157).

⁶ Cyt. za: Dużyk (1986: 101).

⁷ Dużyk (1986: 232).

Chwieje się, chyli i upada
W proch...
I rzekł do niej Chrystus: „Wstań!”⁸

Utwór ten, oczywiście, też mógłby stanowić poetycką zachętę do stworzenia obrazu, jednak o innym źródle przekonuje zarówno cytowana wyżej relacja samego Siemiradzkiego, jak i recenzje dzieła pisane krótko po prezentacji obrazu w Wiedniu i Warszawie. Analiza Wiktora Gomulickiego, opatrzona nieskomplikowanym tytułem *Jawnogrzesznica. Obraz Henryka Siemiradzkiego*, ukazała się w roku 1873. *Studium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego „Jawnogrzesznica”* Henryka Struvego opublikowane zostało rok później. Oba teksty rozpoczynają się niemal identycznie: prozatorskimi wersjami poematu Tołstoja. Poemat ów opowiada historię nawrócenia „grzesznicy” wskutek spotkania z Jezusem. Struve podał również źródło swojej znajomości rosyjskiego tekstu: A. K. Толстой: «Грешница» [w:] *Стихотворения графа А. К. Толстого*, Санкт-Петербург 1867: 195–202.⁹

Obaj polscy autorzy powtórzyli charakterystyczny fabularny pomysł Tołstoja, mówiący o tym, że kobieta popełniła pomyłkę, bo kusiła najpierw mężczyznę, którego wzięła za Jezusa. Jak się okazało, udało jej się uwodzicielsko przyciągnąć uwagę Jana Chrzciciela. Nietrudno go zrozumieć, skoro – jak czytamy w tekście Gomulickiego – „cały przepych Wschodu powtarzał się w blasku jej piękności”.¹⁰ Tryumf dziewczyny nie trwał długo, gdyż spotkanie z Chrystusem skończyło się zupełnie inaczej niż potyczka z Janem Chrzcicielem: „I z jednej ręki upuszczając czarę, drugą ręką jąła zasłaniać swoje piersi obnażone i grzeszne... I drżąc na całym ciele, ukorzyła się przed Bogiem człowiekiem, schyliwszy głowę w proch”.¹¹ Obaj polscy autorzy bardzo wiernie opisali tekst, który stał się swoistą „ekfrazą na opak” obrazu Siemiradzkiego. Poemat Tołstoja zamyka bowiem niemal identyczna scena, jak ta podana przez Gomulickiego:

⁸ Szymanowski (1884: 22).

⁹ Struve (1874, cz. 1: 20).

¹⁰ Gomulicki (1874: 1).

¹¹ Gomulicki (1874: 2). Struve naszkicował podobne wyobrażenie, choć przedstawił je nieco oszczędniej: „Wtem spożytko spojrzenie niebiańskiej łaski i współczucia – ręka drży, puchar brzęczący upada, kolana uginają się i grzesznica nawrócona leży płaczącą u stóp Zbawiciela”. Struve (1874, cz. 1: 20).

I oto w ciszy rozległ się brzęk
Z rąk upadłej czary...
Zakłopotanej piersi słyhać jęk,
Blednie grzesznica młoda,
Drżą otwarte usta,
I padła na twarz, łkająca,
Przed świętością Chrystusa.¹²

Kończąc kreślenie literackiej inspiracji obrazu, można również zamknąć kwestię prawdopodobnej pomyłki Dużyka. Czasopismem, w którym Gomulicki opublikował swoją recenzję z prezentacji *Jawnogrzeszniczy*, kierował Waław Szymanowski. Gomulicki napisał w wydanych w 1916 roku *Sylwetach i miniaturach literackich*, że redaktor „bardzo łaskawy dla młodych, pozwolił mi dać ujście tym zachwytom w swoim dzienniku”.¹³ Można, oczywiście, założyć, że Szymanowski był tak skromny, iż nie wspominał o własnej roli w powstaniu tego dzieła. Wydaje się jednak, że Gomulicki by jej nie przeoczył, gdyby taka wersja była znana.¹⁴

Rozważmy jeszcze możliwy wpływ – choćby nawet niebezpieczny – osoby zamawiającej na kształt dzieła. Władimir Aleksandrowicz cenił twórczość Siemiradzkiego, podobała mu się na przykład *Orgia rzymska*. Książkę lubił świat sztuki, angażował się w promowanie artystów, chętnie wypełniał obowiązki prezydenta Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu (od 1876 roku).¹⁵ Wybory, jakich dokonywał, pozwalają przypuszczać, że pozytywnie waloryzował dzieła efektownie prezentujące przepych. Siemiradzki potrafił zaspokoić taki gust. Dzieła wskazują, że malarz miał skłonność do estetyzacji wyobrażeń: łudził wzrok widzów kunsztownie imitowanym lśnieniem strojów, gromadził na obrazach precyzyjnie namalowane detale architektoniczne i utensylia, by otaczać nimi odpowiednie piękne postaci. Taka motywacja uwidacznia się w doborze modelek do *Jawnogrzeszniczy*:

Niejaka Pepina przysłała mu Luizę, „brunetkę z ładną głową” z Piazza Barberini, jest Marietta Vo-

rentino, „młoda brunetka, przystojna, pierś ładna”, jest i trzynastoletnia Elvira o „pięknych kształtach” i Marianina z „niezłymi rękami”.¹⁶

Pamiętajmy, że Siemiradzki prowadził te poszukiwania z myślą o wykonaniu obrazu religijnego. W liście z 1872 roku, napisanym w Dreźnie, w podbarwioną erotyzmem ocenę zmysłowego piękna widzianych na ulicach kobiet, wplótł wątek sakralny:

Między cudzoziemcami ogromne mnóstwo jest Rosjan, tak że czasem zdaje się człowiekowi, że jesteś w Petersburgu, i Amerykanów. Amerykanki – są anielskiej piękności, słuszne, kształtne, dziwnie delikatnej cery, o łagodnych, ciemnych oczach i ciemnych włosach, i z takim wyrazem dobroci i nieafektowanej skromności, że mimo woli przychodzą na myśl postaci świętych dziewic lub aniołów, jakimi ich przedstawiają wyobrażenia artystów i poetów [...].¹⁷

Ciekawe jest to, że korektę postrzegania kobiet malarz przeprowadził, odwołując się do tradycji kulturowej. W analizach twórczości Siemiradzkiego powtarza się stwierdzenie, że próbował on w dziełach łączyć akademickie reguły (zasady komponowania przedstawienia, nadawanie mu literackiego charakteru, nakaz precyzyjnego wykończenia) z nową jakością – realizmem.¹⁸ Niewymieniony dotąd przeze mnie krytyk, niezmiernie ważny dla recepcji dzieł Siemiradzkiego, Stanisław Witkiewicz uznał podjętą przez malarza próbę wypracowania własnej formuły tego połączenia (niestety – jak stwierdził – nieudaną) za jeden z wyróżników jego twórczości:

Ludzie w obrazach Siemiradzkiego wyglądają tak, jakby malarz wyszkolony w akademicko-klasycznym szablonie zawierał kompromis z obowiązującym dziś realizmem. Daje on konwencjonalnego człowieka w jakimś sosie, a raczej garniturze realistycznym.¹⁹

W badaniach malarstwa Siemiradzkiego powtarza się pogląd, że opinie Witkiewicza znacząco wpłynęły na sądy polskich krytyków. Trudno się dziwić, bo *Sztuka i krytyka u nas (1884–1890)* (obejmująca teksty publikowane wcześniej w czasopiśmie „Wędrowiec”) została napisana przez autora odpowied-

¹² *И вдруг в тиши раздался звон / Из рук упавшего фиала... / Стесненной груди слышен стон, / Бледнеет грешница младая, / Дрожат открытые уста, / И пала ниц она, рыдая, / Перед святынею Христа.* Толстой (1981).

¹³ Gomulicki (1916: 305); cyt. za: Dużyk (1986: 235).

¹⁴ Jan Orłowski wnikliwie badał recepcję *Jawnogrzeszniczy*. Zwrócił uwagę, że Gomulicki poświęcił malarzowi wiersz zatytułowany *Henryk Siemiradzki*. Opisał w nim m.in. interesujący nas obraz w podobny sposób, jak uczynił to w prozie w „Kurjerze Warszawskim”. Orłowski (1997/1998: 48).

¹⁵ Perry, Pleshakov (1999: 33).

¹⁶ Dużyk (1986: 228).

¹⁷ Cyt. za: Dużyk (1986: 143).

¹⁸ Zob.: Okoń (1992: 165); Poprzęcka (1989: 227).

¹⁹ Witkiewicz (1981: 248).

nio przygotowanego merytorycznie, wnikliwie analizującego, precyzyjnie argumentującego, a nadto – sprawnie posługującego się piórem. Witkiewicz poświęcił Siemiradzkemu osobną część swojej pracy. Z perspektywy interesującej mnie problematyki istotna jest zwłaszcza interpretacja *Jawnogrzeszniczy*, a także obszernie opisanie *Chrystusa przed Pilatem* Mihály Munkácsy'ego (1881) oraz skoncentrowanie obu analiz na psychologii postaci.

W cytowanym liście z Drezna twórca *Jawnogrzeszniczy* za główne cechy spotykanych kobiet uznał „wyraz dobroci i nieafektowanej skromności”, które – jak można mniemać – wyczytał głównie z ich twarzy, a także z układu ciała. Nowe, silne zainteresowanie malarstwa pojedynczą postacią, zwłaszcza jej twarzą, było skutkiem wkroczenia realizmu do sztuki religijnej XIX wieku. Od początku tego stulecia do lat 60. we Francji toczył się proces tzw. odnowy religijnej, którego ważną częścią była restauracja sztuki religijnej. Angażujący się w nią malarze, literaci i teoretycy szczególnie chętnie prezentowali figury świętych w scenach rodzajowych i na portretach. Tę tendencję wspierało zainteresowanie realistycznymi rekonstrukcjami przeszłości, a także psychologią. Katalog tematów zasilany mnożące się od lat 30., a szczególnie popularne w latach 60., „życiorysy Jezusa”, będące z założenia analizami życia autentycznie istniejącej postaci historycznej. Z reguły przyjmowano w takich tekstach empiryczną perspektywę badawczą, wspierając się wiedzą z takich dziedzin jak socjologia, medycyna, etnologia i etnografia, archeologia, językoznawstwo. Konteksty, choć istotne dla zrozumienia i docenienia działań w życiowym otoczeniu Jezusa, oczywiście nie były tak ważne, jak analityczne opisy osobowości Mesjasza. Taki „psychologiczny” wizerunek zarysował m.in. Ernest Renan, którego *Vie de Jesus* z 1863 Siemiradzki mógł znać. Z tekstu, który malarz napisał do „Gazety Lwowskiej” w końcu 1898 roku, wiadomo, że czytał inną książkę Francuza – *Origines du christianisme* (tom pt. *L'Antéchrist*).²⁰ Żywot należał do najpopularniejszych publikacji drugiej połowy XIX wieku, więc można chyba przyjąć, że artysta zapoznał się także z nim.

Renan w *Vie de Jesus* dotknął m.in. relacji Jezusa z kobietami. Odwiedził terytorium działalności Jezusa i uznał obyczaje, jakie zaobserwował, za pozostałość przeszłości opisywanej w Nowym Testa-

mentem. Przekonywał w związku z tym, że Mesjasz traktował kobiety niezgodnie z zasadami panującymi w czasach jego życia. Istotne jest to, że traktując z szacunkiem także kobiety upadłe, świadomie postępował wbrew regułom funkcjonowania społeczności, do której należał. Renan kilka zdań poświęcił wyjaśnieniu przyczyn takiego podejścia. Dla mnie jest ono ważne, bo koresponduje z tekstem Tołstoja. Otóż, Francuz tłumaczył, że zachowanie Jezusa odzwierciedlało jego naturalną szlachetność. Niezwykła, prostolinijna dobroć okazywała się natomiast skutecznym sposobem, by zachęcić grzeszników do metamorfozy. Jej podstawą było bowiem skłonienie do przemyślenia własnych doświadczeń, rozpoznanie błędu i w ten sposób – zdobycie samowiedzy. Renan pisał tak:

Kobiety słabe albo grzesznice uderzone urokiem jego obejścia, po raz pierwszy to pełne czaru zeknięcie się z cnotą, z całą swobodą zbliżały się do niego, dziwiono się, że ich nie odtrącał. „Och, wołali purytanie, ten człowiek nie jest prorokiem, bo gdyby nim był, zaraz by poznał, że kobieta, która go dotyka jest jawnogrzesznicą”.

[...]

Oceniał stan duszy jedynie w stosunku do miłości, która w nich była zawarta. Kobiety z sercem przepelnionym łzami i przez swe błędy skłonne do uczuć pokory były bliższe jego królestwa, niż natury średniej miary, które często mają mało zasługi w tym, że nie upadły.²¹

Analiza zamieszczona w *Vie de Jesus* została więc zbudowana na podobnym fundamencie, jak historia „grzesznicy” opowiedziana przez Tołstoja. Renanowski Jezus był idealistą. Krytyczny sąd Struvego o malarskiej transpozycji opowieści wskazuje na podobne pojmowanie tej postaci, ale jednocześnie na przywiązanie do tradycyjnego, akademickiego przeciwstawiania pozytywnie wartościowanego patosu realizmowi – nurtowi zbyt świeżemu, by krytyk mógł go docenić:

[...] artysta liczy się, jak najwyraźniej, do szkoły kolorystów i realistów [...]. Za wzór bierze sobie realizm zwykłych ludzi, codziennego życia: o idealizmie ludzi niezwykłych i sytuacji nadzwyczajnych zapomina prawie zupełnie.²²

²⁰ Siemiradzki (1898: 3).

²¹ Renan (1901: 101–102).

²² Struve (1874, cz 2: 35).

Natomiast opinie Witkiewicza zakreślają inny horyzont, bo wykraczają poza akademicki tradycjonalizm i wskazują na zalety realizmu. Do nich należeć miało przełamanie teatralnej sztuczności postaci i nadanie im psychologicznej wiarygodności. Dlatego opinia krytyka o bohaterach obrazu Siemiradzkiego jest jednoznaczna:

Ta strona psychiczna jest najsłabszą stroną figur Siemiradzkiego. Nie włada on absolutnie wyrazem i nie jest w stanie twarzą i ruchem człowieka wypowiedzieć tego, co z jego uczuć na zewnątrz się przejawia. Żadne stany psychiczne, żadne porwy uczuć, poza akademycznym szablonem, nie patrzą z twarzy przez niego malowanych. Jego ludzie nie mają charakteru indywidualnego, nie mają nerwów, ani namiętności – nie myślą i nie czują.²³

Witkiewicz oparł swoją ocenę na dwóch zarzutach. Uznał, że Siemiradzki skoncentrował się na malarzskich efektach, zamiast na treści. Skutkiem takiego potraktowania obrazów są niedostatki w psychologii postaci. Tę perspektywę wartościowania krytyk stosował konsekwentnie, dlatego warto zwrócić uwagę na podrozdział następujący po analizie religijnych obrazów Siemiradzkiego. W kolejnym fragmencie *Sztuki i krytyki u nas* Witkiewicz zanalizował pracę Munkacsy'ego zatytułowaną *Chrystus przed Piłatem* (1881, il. 1). To, podobnie jak u Siemiradzkiego, dzieło wielopostaciowe, z wyróżnioną barwą i światłem figurą Jezusa. Jednak Witkiewicz ocenił oba obrazy odmiennie.

Zasadnicze elementy interpretacji malowidła Munkacsy'ego wykazują zbieżności z Renanowskim pojmowaniem postaci Chrystusa. Powtórzę zatem, że według Francuza Jezus był idealistą, ale – dodam – zadziwiająco skutecznym. Efektywność owa była skutkiem niezwyklego, bo opozycyjnego w stosunku do obowiązującego modelu, postępowania z ludźmi, których spotykał. Autor „biografii” Jezusa widział w nim wprawdzie nie Boga, lecz żyjącego w określonym miejscu i czasie człowieka, jednak człowieka szczególnego, bo idealnego. Niezwykłość tę tłumaczył posiadaniem przez Chrystusa doskonałej samoświadomości. Nadwerżając empiryczne narzędzia, Renan wyjaśniał tak pojmowaną „boskość” Jezusa tym, że był on człowiekiem wyjątkowo wrażliwym, a do tego niebywale mądrym. Miała być mu dana absolutna znajomość

ludzkiej psychiki, dlatego empatycznie pojmował każdą emocję, decyzję, rozterkę i z tej perspektywy rozpoznawał prawdziwe motywacje. Dlatego francuski badacz uznawał go za wcielenie człowieczeństwa. Badania życia Jezusa były niezmiernie popularne niemal do końca XIX wieku. Już na przełomie lat 30. i 40. otworzyły one dwa zasadnicze nurty: nadnaturalistyczny (*supernatural*) i antynadnaturalistyczny (*anti-supernatural*). Analizy, które przeprowadził Renan, wpisują się w nurt drugi. Przyjętą przez niego perspektywę badawczą nazywano „racjonalizmem chrześcijańskim”²⁴.

Witkiewicz, mimo że zaznaczył swój dystans w stosunku do obu metod mówienia o Chrystusie, analizował dzieła Munkacsy'ego, zachowując pewne zasadnicze elementy „racjonalizmu chrześcijańskiego”. W Jezusie z dzieła Węgra widział więc – po Renanowsku – niezwyklego, wrażliwego, inteligentnego człowieka:

A skoro żył, czuł i cierpiał po ludzku, twarz jego musiała wyrażać te uczucia, które w ogóle twarz człowieka wyrażać jest w stanie.

Żaden też malarz czy rzeźbiarz nie jest absolutnie w możności wydobyć z ludzkiej twarzy innych nad ludzkie wyrazów. Gdy złym czy dobrym uczuciom, czy niskim lub szczytnym myślom będą one odpowiadać, zawsze tylko w granicach różnych skurczów mięśni twarzowych mogą się zmieniać i przejawiać.

Przejrzawszy zresztą całą spuściznę sztuki z czasów największej nawet religijności, nie znajdziemy w niej ani jednego wyrazu, który by nie był ludzkim, i nie odpowiadał uczuciom lub stanom psychicznym, które znamy, które odczuwać możemy, jak możemy je nazwać słowami dla wszystkich zrozumiałymi.

[...]

Człowiek, który dziś jeszcze naprawdę wierzy, w którym wiara wywołuje przedmiotowe widzenia, może względnie do swoich pojęć powiedzieć: „to nie jest Chrystus”, lecz tak dobrze poważne traktaty o „boskości”, jak i złośliwe uwagi, które mógłby rozbroić nimbus częstochowskiego obrazka, są częścią gadaniną umysłów niekrytycznych, nie zdających sobie sprawy ze środków sztuki malarzkiej.

Nie wiemy, co myśli oskarżony w białej szacie, ale wiemy, że myśli i czuje. Jakąkolwiek jest jego idea, obecność jej widać w tym czole myślącym, jak widać w nim energię, upór, siłę charakteru, która się

²³ Witkiewicz (1891: 246).

²⁴ Zob.: Pniowski (2014: 243–245).

nie cofnie przed żadną groźbą, nie ma w tej twarzy ani złości ani gniewu, owszem, usta wyrażają wielką łagodność, dobrotliwy uśmiech nawet w tej tragicznej chwili z nich całkiem nie zginął. Cokolwiek bądź można powiedzieć o takim pojęciu postaci Chrystusa – jest to Chrystus nowy – Chrystus, który myśli i ma samowiedzę swoich czynów.²⁵

Niezmiernie popularna książka Renana stanowiła inspirację nie tylko dla rzeszy przedstawicieli różnych dziedzin naukowych, którzy usiłowali zweryfikować lub uzupełnić nowotestamentowe informacje o Jezusie, ale także dla artystów i krytyków. Autor *Vie de Jesus* postąpił bowiem inaczej niż twórcy analiz, którzy posłużyli się wyłącznie narzędziami badawczymi pochodzącymi z rodzącej się wówczas psychologii, socjologii, językoznawstwa czy etnologii. Renan zmieszał empiryczną perspektywę badawczą z romantycznym sentymentalizmem. Struve pochwalił wykonanie postaci Jezusa, używając takiej, swoiście lirycznej, konwencji:

Spojrzenie jego spokojne, zadumane, ma coś rzewnego, sentymentalnego, a piękna budowa profilu wraz z eterycznymi rysami szczupłego oblicza, zdradzają pewien pierwiastek mistyczny, właściwy każdemu prawdziwie religijnemu geniuszowi.²⁶

Romantyczna wyobraźnia podpowiadała, że „duszę” wyczytać można z wyrazu twarzy, dojrzeć w głębi oka lub dostrzec w profilu. Julian Wołoszynowski opisał polskie powstanie z 1863 roku, w którym ukazał się Renanowski *Żywot Jezusa*. Otwierająca książkę Wołoszynowskiego deskrypcja salonowych zwyczajów roi się od konwencji wyobraźniowych i językowych. Piękno jednej z bohaterek – wdowy Lipowskiej, wyraził więc autor zgodnie z literackim (a właściwie – kulturowym) zwyczajem: „Sylwetka jej, w czarnej obszernej sukni z krynoliną lat sześćdziesiątych, rysowała się konturem rzeźby. W profilu cielesnym tej pięknej kobiety czytało się jej profil duchowy”.²⁷

Prawda, że ostatnie cytaty brzmią również jak opis dwóch innych dzieł Siemiradzkiego: *Chrystusa w domu Marii i Marty* i *Chrystusa i Samarytanki*? Obie prace mają charakter sentymentalnych scenek rodzajowych, dla których nasłonecznione tło

malarz znalazł w czasie swoich podróży po Włoszech. To szczególne obrazy, bo ich religijną treść przesłania skojarzenie z idyllicznymi przedstawieniami sielskiego życia, z pięknymi dziewczętami w ładnej scenerii. Trudno oprzeć się wrażeniu, że o doborze tematów i ich przedstawieniu zdecydowała fascynacja malarza kobiecą urodą. W odniesieniu do obu prac można też ponowić zarzut stawiany przez Witkiewicza i Struvego w stosunku do *Jawnogrzeszniczy*, że twórca uzależnił zrozumienie przekazu od znajomości literackiego kontekstu,²⁸ choć tutaj biblijny kontekst zdaje się przegrywać z uogólniającą – i znacznie osłabiającą religijną wymowę – anegdotycznością. Znany z Renana dobrotliwy Chrystus u Siemiradzkiego wydaje się pouczać Samarytankę, przyjmując wystudiowaną, nienaturalną pozę (nawet jakby zalotną?) i wznosząc dziwnie ułożoną dłoń. Witkiewicz dosadnie sformułował podobne zarzuty w odniesieniu do pierwszej z wymienionych prac:

Również kiedy z biblijnej sielanki *Chrystusa u Marii i Marty* zostaje pień oliwnego drzewa i ręka oświetlona słońcem, z cieniami rzuconymi, użytymi znowu z chęcią wywołania w tym miejscu złudzenia, to trzeba przyznać, że zostaje za mało. Naturalnie, jeżeli się przypuści, co usprawiedliwia wielkość figur, że malarzowi chodziło nie tylko o naśladowanie powierzchni przedmiotów, lecz także i o psychiczną stronę tematu.²⁹

Na zakończenie chciałbym jeszcze dodać kilka słów o pozostałych przedstawieniach Jezusa wykonanych przez Siemiradzkiego. Poza wskazanymi już cechami, wszystkie przedstawienia Jezusa łączy jeszcze czynnik motywujący podejmowanie określonych tematów, który – jak sądzę – wpływał na sposób wykonania dzieł. Sceny z Jezusem malarz tworzył nie dla siebie, lecz na zamówienie. Celem więc było spełnienie oczekiwań odbiorców – zlecających albo publiczności. Trudno się więc dziwić, że realizacje dla świątyń to obrazy akademicko poprawne, a ich tematy należą do zasadniczego kanonu dzieł reli-

²⁵ Witkiewicz (1891: 301–302).

²⁶ Struve (1874, cz 1: 20).

²⁷ Wołoszynowski (1992: 31).

²⁸ Witkiewicz żałował, że dzieła Siemiradzkiego nie spełniają oczekiwań, jakie rozbudzają w odbiorcach ich tytuły „ujęte [...] w formę po literacku obmyślaną” [Witkiewicz (1891: 242)]. Struve twierdził, że kompozycja *Jawnogrzeszniczy* uniemożliwia odbiorcy, który nie zna tekstu Tolstoja, zrozumienie choćby usytuowania tytułowej postaci. Z takiej zależności krytyk wywiódł mocny zarzut: według niego malarz sprowadził obraz do „prostej ilustracji utworu poetycznego”. Struve (1874, cz 2: 35).

²⁹ Witkiewicz (1891: 246).

gijnych dla odpowiednich wyznań (przypomnę, że Siemiradzki wykonał prace dla kościołów katolickich, ewangelickiego i dla cerkwi). Na tym tle nieco wyróżnia się ostatni obraz – *Chrystus nauczający dzieci*. Mimo że jest sentymentalny, to jednak wyciszony, pozbawiony efektowności (być może dlatego, że pozostał nieukończony), ale jednocześnie nie wyróżnia się spośród masy podobnych przedstawień powstających od lat 30. XIX wieku.

Stworzonym przez Siemiradzkiego przedstawieniom Jezusa daleko do emocjonalności charakterystycznej dla nowych formuł religijności, kształtujących malarskie wyobrażenia Mesjasza od początku XIX wieku. Komponując swoje dzieła, nie korzystał z wypracowanego wówczas ciekawego zabiegu, dzięki któremu sugerowano odbiorcy, by empatycznie postawił się w roli bohatera towarzyszącego Chrystusowi. Jak twierdzili krytycy (a potwierdzały reakcje widzów), Siemiradzki zachęcał odbiorców do podziwiania świetnych umiejętności warsztatowych, a nie do kontemplacji. Nie skłaniał do porzucenia bezpiecznej perspektywy oglądającego, „wejścia w obraz”, przyglądania się z bliska cierpieniom nie fizycznym, lecz duchowym i intelektualnym Chrystusa, by widzowie uznali je za własne i dokonali autoanalizy. Taki charakter, odmienny od obrazów Siemiradzkiego, ma na przykład wykonany przez Munkácsy’ego portret Jezusa (il. 2) lub – by nie szukać daleko – *Chrystus na pustyni* (1872) Iwana Nikołajewicza Kramskojaja.³⁰ Jeszcze wyraźniej otwiera się na odbiorcę wielofigurowa, podziwiana od 1867 roku, kompozycja *Consummatum est!* Jean-Léona Gerôme’a.³¹ Polski malarz nie zbliżył się też do innego popularnego nurtu wyobrażeń Zbawcy: nie wpisał jego doznań w sieć problemów

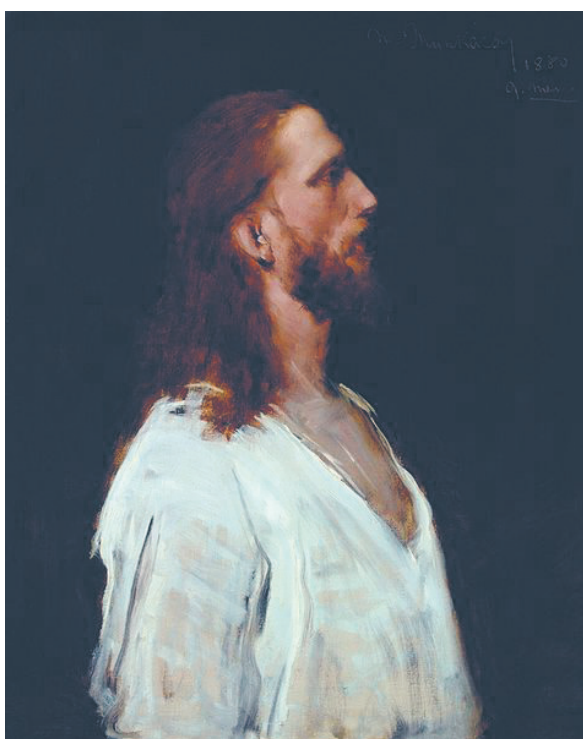
³⁰ Przykład Kramskojaja podaję nie tylko dlatego, że jest autorem tego ciekawego dzieła. W jednym z listów skomentował on *Jawnogrzeznicę* Siemiradzkiego. Twórca realistycznego, wyciszonego portretu Chrystusa złośliwie zaprotestował przeciwko sztuczności rozwiązań i sarkastycznie opowiedział się za swoistą uczciwością naturalizmu: „Między tym Chrystus – taka licha osoba, że dla niego żadna grzesznica nie poczuje skruchy, nawet sama grzesznica nie z tych, które porzucają wypełnione zabawą życie. A pośród tego, z powodu obrazu szaleństwo... Nie, my wszyscy jesteśmy jeszcze dzikusami. Podobna się nam błyszczące i hałaśliwe cacko bardziej niż prawdziwa ludzka rozkosz”.

Между тем Христос – такая ничтожная личность, что для него ни одна грешница не раскается, да и сама грешница не из тех, которые бросают развесёлую жизнь. А между тем от картины сходят с ума... Нет, мы всё ещё варвары. Нам нравится блестящая и шумная игрушка больше, чем настоящее человеческое наслаждение. Крамской (1954: 216).

³¹ Pniewski (2014: 185–189).



Il. 1. Mihály Munkácsy, *Chrystus przed Piłatem*, 1881, olej na płótnie, 417 × 636 cm, Déri Múzeum, Debreczyn



Il. 2. Mihály Munkácsy, *Portret Chrystusa*, 1880, szkic do obrazu *Chrystus przed Piłatem*, olej na płótnie, 82 × 65 cm, kolekcja prywatna

istotnych z perspektywy politycznej czy społecznej (jak np. uczynił to w latach 80. XIX wieku Fritz von Uhde).

Nie podejmując żadnego z nieakademickich sposobów przedstawiania, Siemiradzki uniknął kontrowersji, jakie im towarzyszyły. Oczywiście, nie mógł tworzyć prac politycznie i społecznie zaangażowanych, skoro pracował na zamówienie grup i osób, będących filarami obowiązującego socjalnego porządku. Impresjonistyczna efektowność światła, precyzyjne wykończenie detali, których liczba i rozkład przyciągają uwagę, nie dają asumptu do

intymnej, wyciszonej kontemplacji. Sceny z Jezusem, niezależnie od tego, czy miały pełnić funkcję kultową, czy też miejscem ich wystawienia miały być galerie – celowały raczej w powszechny gust, niechętny prowadzeniu skomplikowanych rozważań. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość malarzowi i dodać, że ciągła popularność reprodukcji *Jawnogrzeszniczy*, a także *Chrystusa w domu Marii i Marty* oraz *Chrystusa i Samarytanki* wskazuje, iż ten cel udało się Siemiradzkiemu zrealizować doskonale.

Bibliografia:

- Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Gomulicki 1874 = Gomulicki, Wiktor: „*Jawnogrzesznicza*. Obraz Henryka Siemiradzkiego”, *Kurier Warszawski*, 268 (1873): 1–3.
- Gomulicki 1916 = Gomulicki, Wiktor: *Sylwety i miniatury literackie*, Drukarnia Polska, Kijów–Warszawa 1916.
- Mucha 1994 = Mucha, Bogusław: *Artyści polscy w nowożytnej Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994: 94–95.
- Okoń 1992 = Okoń, Waldemar: *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Orłowski 1974 = Orłowski, Jan: „Motywy twórczości Aleksego Tołstoja w malarstwie polskim (Siemiradzki i Matejko)”, *Folia Societatis Scientiarum Lublinensis*, Hum. 1, 16 (1974): 87–94.
- Orłowski 1997/1998 = Orłowski, Jan: „Motyw ewangeliczny w *Grzesznicy* Aleksego Tołstoja. Polskie echa poematu”, *Roczniki Humanistyczne TN KUL. Seria: Słowianoznawstwo*, 45–46 (1997–1998): 41–51.
- Orłowski 2001 = Orłowski, Jan: „Poemat *Grzesznica* Aleksego Tołstoja i obraz *Jawnogrzesznicza* Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie” [w:] *Intermedialität / Intermedialność*, Roman Lewicki, Ingeborg Ohnheiser (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001: 117–123.
- Perry, Pleshakov 1999 = Perry, John C., Pleshakov, Constantine V.: *The Flight of the Romanovs. A Family Saga*, Basic Books, New York 1999.
- Pniewski 2014 = Pniewski, Dariusz: *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2014.
- Poprzęcka 1989 = Poprzęcka, Maria: *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Renan 1901 = Renan, Ernest: *Życie Jezusa*, Antoni Krasnowolski (przekł. z wyd. 3-go), Jakub Mortkowicz, G. Centnerszwer i Spółka, Warszawa 1907.
- Siemiradzki 1898 = Siemiradzki, Henryk: „List”, *Gazeta Lwowska*, 296 (1898): 3.
- Stolot 2001 = Stolot, Franciszek: *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
- Struve 1874 = Struve, Henryk: „Studium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego *Jawnogrzesznicza*”, *Kłosa*, cz. 1: 445 (1874): 19–22; cz. 2: 446 (1874): 35–38.
- Szubert 2008 = Szubert, Piotr: „*Chrystus i Jawnogrzesznicza*. Dylematy dziewiętnastowiecznego akademizmu”, *Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna*, 2 (2008): 6–9.
- Szymanowski 1884 = Szymanowski, Wacław: *Poezje i dramata*, t. 1, Gebethner i Wolff, Warszawa 1884.
- Witkiewicz 1891 = Witkiewicz, Stanisław: *Sztuka i krytyka u nas (1884–1890)*, Drukarnia Wł. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1891.
- Wołoszynowski 1992 = Wołoszynowski, Julian: *Rok 1863*, reprint, opatrzonego Posłowiem i Corrigendą Juliusza Wiktora Gomulickiego, Versus, Białystok 1992.
- Кириченко 1992 = Кириченко, Е[вгения] И.: *Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813–1931*, Г. А. Иванова (оргас.), Планета, Москва 1992.
- Климов 1996 = Климов, П[авел] Ю.: «Живописное убранство храма Христа Спасителя» [w:] *Храм Христа Спасителя: Сборник*, Л. Д. Полиновская (оргас.), Московский Рабочий, Москва 1996: 73–132.
- Климов 2001 = Климов, П[авел] Ю.: *Генрих Семирадский*, Арт-Родник, Москва 2001.
- Крамской 1954 = Крамской, И[ван] Н.: *Переписка И. Н. Крамского*, т. 2, Искусство, Москва 1954.
- Толстой 1981 = Толстой, А[лексей] К.: *Сочинения*, т. 1: *Стихотворения*, Художественная литература, Москва 1981, http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0120.shtml, dostęp: 12 XII 2015.

Dariusz Pniewski

Siemiradzki's Jesus and women. The critical reception of *The Harlot*

The author analyses Henryk Siemiradzki's paintings of Jesus. The analyses focus predominantly on *The Harlot*, which was the artist's most frequently-discussed painting in the 19th century, being treated as quintessentially typical of Siemiradzki's work in general. The first part of the paper addresses the relationship between the painting and its literary source – *The Harlot* by A. K. Tolstoy – touching upon some critical misconceptions the relationship has given way to. The author's argument is based on selected critical reviews written shortly after the painting was successfully exhibited in Vienna and Warsaw. The analysed reviews recall the story of the sinner, emphasising that the painting cannot be properly understood without the knowledge of its literary context.

While addressing the critics' reservations about Siemiradzki's works, the author juxtaposes *The Harlot* with similar ways of representing Jesus in the European painting of the time. They were profoundly influenced by rationalist analyses of the psychology of Messiah's acts and motives, such as the exceptionally popular *Life of Jesus* by Ernest Renan (1863). Among other issues, Renan deals with Jesus's empathic attitude towards sinners, including fallen women. The critical reviews of Siemiradzki's works written in the 1870s and early 1880s concentrated on the psychology of characters. The one by Stanisław Witkiewicz is given more attention in this paper, due to its scale, insightfulness and careful argumentation, as well as the author's importance in the epoch.

When discussing the reception of *The Harlot*, the author points to some characteristic features of Siemiradzki's art in general which stem from his academic background: dependence on literary motifs; (over)attention to detail; theatricality and the related psychological artificiality; reluctance to take artistic risks (at times overcome by his predilection for light effects). The analysis, however, is enriched by extratextual contexts, which are reconstructed on the basis of relevant letters. These include the aesthetic tastes of commissioning parties or the choice of models, which is indicative of Siemiradzki's susceptibility to female charms. The paper concludes with an observation that all the representations of Jesus painted by Siemiradzki share a common set of features.