

Halina Stępień

Wczesne pejzaże Maksymiliana Gierymskiego

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 7, 355-376

1971

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

HALINA STĘPIEŃ

WCZESNE PEJZAŻE MAKSYMILIANA GIERYMSKIEGO

W r. 1868 recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”, Felicjan Faleński, „jeden z koryfeuszów ówczesnej krytyki”¹, w recenzji z wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, tak chwalił *Krajobraz karpacki* Alfreda Schouppé²:

Stopniowanie wielce tu kunsztowne, przednie plany pełne prawdy. Ogólne wrażenie, wiejące z tego krajobrazu, mile usposabia duszę. Forma tu bowiem nic a nic nie krzykliwa, owszem, prosta, spokojna, dosadnie wypowiada pogodnie usposobienie, w jakim myśl się jej zrodziła.

I bezpośrednio dalej Faleński dodawał:

Przedstawiliśmy choć jeden przykład, jak się to krajobrazy malować powinny, pokażmy teraz, jak ich malować nie należy. Oto robota p. Gierymskiego, nosząca nazwę *Krajobraz w południe*, za cenę niepomiarłą rubli srebrem stu... Jakież to jest owo południe? W jakiejże się ono porze roku odbywa lub przynajmniej pod jaką strefą? Cóż znaczą te kłaki w powietrzu i te pakuły na dole? Kłaki są to obłoki, kłęby pakuł wyobrażają drzewa. Niedawnymi czasy widywaliśmy w podobnym rodzaju akwarele Szermentowskiego [podkr. H. S.]. Były to osobliwsze i wcale niewiele zachodu kosztujące improwizacje. Po prostu na chybił trafił chlapnięto na papier pędzlem umaczanym w zieleni, przypadkiem zrobiło się z tego kapuściane drzewo; tymże nie wypłukanym jeszcze pędzlem, umaczawszy go w czerwieni lub niebieszczyźnie, robiło się niebo lub skały i oto gotowe arcydzieło z podpisem *Widok z okolic Pirenejów*, za cenę rubli srebrem sześćdziesięciu. Do góry nogami wzięwszy mogło to być trzęsienie przerażonej strachem Ziemi, bokiem znowu rozwaliny baszty z *Młynarza i kominiarza*³ lub coś podobnego,

¹ H. Piątkowski *Maksymilian Gierymski (Kartka z dziejów sztuki)*, Warszawa 1896, s. 28. Przedruk z „Biblioteki Warszawskiej” 1894, t. 4, s. 162—193.

² F. Faleński *Z dziedziny malarstwa i rzeźby*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, II pñ., nr 49, s. 274.

³ A. G. de St. Priest *Młynarz i kominiarz*; krotochwila jednoaktowa ze śpiewkami, grywana często w teatrach warszawskich, zwłaszcza w Teatrze Rozmaitości (cyt. za: H. Świetlicka *Repertuar teatrów warszawskich 1832—1862*, Warszawa 1968, s. 93).

w ogóle nie zakreślano tam granic bujnej fantazji pojętnego widza. Nie wiemy, czy kto ponabyczał owe trafunkowe Pireneje, ale widzimy z przerażeniem, że stworzyły szkołę. Doprawdy, jest to więcej niż lekceważenie. Nie ujmujemy talentu równie mistrzowi [Szermentowskiemu], jak uczniowi [Maksymilianowi Gierymskiemu]. Szermentowski rehabilitował się niejednokrotnie i jak bądź nie rozwinął wszystkich zasobów swego uzdolnienia, to przecież zajął już w sztuce jakie takie stanowisko. P. Gierymski produkował dotąd dość przyjemne fantazje, wprawdzie niewiele podobne do natury, ale zwiastujące przynajmniej iskrę Bożego natchnienia. Obecnie wyjechał za granicę kształcić się⁴; czyż w tym jego obrazie mamy widzieć dowód postępu? Bez wątplenia znajdzie się i tu kilka niezłych szczegółów, ale te siedzą cicho, a choćby je i zastąpić w gadaniu, to ani sposobu przekrzyknąć tę pędzlową butę, która się tu wszere i wzdłuż płótna rozjechała tak zamaszycie. Doprawdy, u nas chyba, w skromnej Warszawie, nie znajdzie do tego wzoru. Nie dostarczą go ani Breslauer, ani Szuppé, ani Marszewski, ani nawet żaden z młodszego grona cichych, sumiennych, szukających prawdy pracowników. W takim razie może lepiej było zostać z nami...

Ten obszerny cytat został przytoczony specjalnie, by słowami współczesnego publicysty sformułować zarzuty postawione Maksymilianowi Gierymskiemu i jednocześnie przekazać interesujące, w dużym stopniu trafne, a w gruncie rzeczy niezamierzenie pozytywne spostrzeżenia, zawarte w pełnej nagany krytyce. Na ile krytyka ta była słuszna w odniesieniu do samego obrazu, trudno nam dzisiaj osądzać. *Krajobraz w południe*, zwany także *Krajobrazem południowym*, czy nawet *Krajobrazem popołudniowym*⁵, nie jest obecnie znany, jak również nie jest znana żadna jego współczesna reprodukcja graficzna.

Obraz ten, poza przychylnym zdaniem recenzenta „Kuriera Warszawskiego” (który pisał: „...Pejzaże są fiołkami wystaw obrazów albo też... ich pokrzywami. Do fiołków należy policzyć świeżo nadesłany przez p. Gierymskiego *Krajobraz w południe*. Młody ten artysta coraz znaczniejsze robi postępy i przekonywa, że bada naturę *con amore*”⁶) — budził na ogół wątpliwości i niechętnie oceny. Szczególnie wyraźnie sformułował je Wojciech Gerson w swoich dwu recenzjach, zamieszczonych w „Gazecie Polskiej” i „Bibliotece Warszawskiej”. W „Gazecie Polskiej” w aktualnym felietonie Gerson pisał:

⁴ Uzyskawszy dwuletnie stypendium rządowe na studia zagraniczne, Maksymilian Gierymski wyjechał w czerwcu 1867 r. do Monachium; na skutek podjętych starań stypendium zostało przedłużone jeszcze o pół roku, tj. formalnie do listopada 1869. Od 1870 pracował we własnym atelier w Monachium.

⁵ Obraz ten wystawiony był w 1868 r. w TZSP pt. *Krajobraz popołudniowy* (por. J. Wiercińska *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860—1914*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 96; a także „Kurier Warszawski” 1868, nr 80, s. 2. H. Piątkowski *Maksymilian Gierymski*, s. 28, nazywa obraz ten *Krajobrazem południowym*. Nazwę tę powtarzać będą i inni autorzy (por. chociażby „Tygodnik Ilustrowany” 1906, II pól., nr 47, s. 1036, i późniejsze opracowania).

⁶ „Kurier Warszawski” 1868, nr 193, s. 2.



Ryc. 1. M. Gierymski *Rysunek — ilustracja*, 1865, rys. tuszem, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

P. Gierymskiego *Krajobraz o południu* zapisuję tu jako świadczący, że p. G. (chwilowo zapewne tylko) wszedł na drogę naśladownictwa i łatwej produkcji, z pominięciem dążności do zasadnego wyrobienia się, do którego wrodzona zdolność łączy młodego malarza. Ani tak płaskie obłoki, ani bezkształtne i o błędnej barwie drzewa nie dadzą się zastąpić zręcznym dotknięciem ręki lub tu i owdzie rzucenymi świetnymi kolorami...⁷.

W rocznym sprawozdaniu w „Bibliotece Warszawskiej” stwierdził podobnie:

P. Gierymski, bawiący w Monachium, wchodzi tam także na drogę naśladownictwa, zamiast wziąć się do ścisłych badań natury, które mogłyby uczynić go samodzielnym, a może wyższym nad tego, kogo naśladowuje obecnie. Jakże miło po takich drzewach koloru błota, a postaci kręgów płaskich, jakie na *Obrazku południa* p. G. spotykamy, odpocząć okiem na pełnych prawdy lesistych wzgórzach okolic Smoieńska p. Brzozowskiego, a choćby na sosnowym zagajniku p. Malinowskiego...⁸

⁷ W. Gerson *Przegląd wystawy Tow. S. P. w Warszawie. Grudzień 1868. I.* „Gazeta Polska” 1869, nr 1, s. 2.

⁸ W. Gerson *Przegląd malarstwa krajowego za rok 1868*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. I, s. 147 i n.

Postawiony zarzut naśladownictwa, sprecyzowany przez Faleńskiego wskazaniem na związki obrazu Maksymiliana Gierymskiego z Szermentowskim, u Gersona nie jest zbyt czytelny. Zwłaszcza że obie jego recenzje zawierają pewne sprzeczności. O ile druga podkreśla rolę środowiska monachijskiego i zawężoną gamę barwną przysłowiowo niemal związaną ze sztuką tego kręgu, o tyle pierwsza — w „Gazecie Polskiej” — wydaje się właśnie podkreślać walory malarskie i kolorystyczne *Krajobrazu w południe*. Podobnie nieprecyzyjne i dość sprzeczne we wszystkich przytoczonych tu recenzjach jest postawienie problemu studium natury.

Interesujące jest jednak spostrzeżenie, a właściwie zarzut Faleńskiego.

Na Szermentowskiego i jego oddziaływanie na malarstwo młodego Maksymiliana Gierymskiego (w przeciwieństwie do wpływu J. Kossaka i J. Brandta) za życia artysty — poza Faleńskim — nie wskazywał wyraźnie żaden krytyk współczesny. Dopiero Henryk Piątkowski w swej niewielkiej monografii *Maksymilian Gierymski* powrócił w 1894 r. do tej kwestii. Inna rzecz, że powrócił drogą cytowania współczesnej prasy warszawskiej w związku z omawianiem poszczególnych obrazów Gierymskiego. W ten sposób doszedł Piątkowski do ogólniejszych sformułowań:

Gdy weźmiemy na uwagę charakter młodzieńczych zarodków samodzielnej pracy Gierymskiego, to możemy dojść do wniosku, że z warszawskiego otoczenia mogli na niego oddziaływać tylko Szermentowski i Kossak [podkreśl. H. S.]. Wpływ Szermentowskiego zaznaczają nawet ówczesne krytyki, co do Kossaka, to on jeden, jako malarz mający w sobie najmniejszą dozę akademickiej rutyny, mógł podziaływać na początkującego artystę [...]. Śledząc w początkowych pracach Gierymskiego czynniki, które złożyły się, a raczej składały się stopniowo na uformowanie jego artystycznej natury, i wiedząc, że samodzielność, choćby najsilniejsza w następstwie, nigdy nie jest udziałem poczynających się malarzy, z łatwością można dopatrzeć [się] pokrewieństwa, w jakim są one z utworami wyżej wymienionych artystów. Pejzaże jego [Maksymiliana Gierymskiego] pierwotne, tak w kolorystycznej gamie, w której gorąca zielen przeważa, jako też w szerokiej „niedbałej”, jak się krytyka ówczesna wyraża, technice, są jakby oddalonym echem pełnych werwy krajobrazów Szermentowskiego...⁹

Tyle Piątkowski. Sygietyński zaś, pierwszy monografista Gierymskiego, nawet wydając w 1906 r. rozszerzony tekst części *Albumu M. i A. Gierymskich* jako monografię Maksymiliana¹⁰, nie podniósł w ogóle tej sprawy. Prawdopodobnie mógł nie znać dostatecznie twórczości Szermentowskiego i nie dostrzec tego problemu.

Do kwestii tej powrócił natomiast raz jeszcze sam Piątkowski, m. in. w r. 1900, w sym hasle biograficznym *Maksymilian Gierymski*¹¹. Już w ostatnich latach podjął ją w r. 1959 Janusz Bogucki w popularnie ujętej monografii obu braci Gierymskich¹², w której nie poszerzając w zasadzie bazy materiało-

⁹ H. Piątkowski *Maksymilian Gierymski*, op. cit., s. 16, 17.

¹⁰ A. Sygietyński *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1885; tenże *Maksymilian Gierymski*, Lwów 1906.

¹¹ H[enryk] P[iątkowski] *Maksymilian Gierymski* [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1900, t. XXV, s. 5—6.

¹² J. Bogucki *Gierymscy*, Warszawa 1959, s. 21.

wo-dokumentacyjnej, wprowadził wrażliwe analizy formalne dzieł. Tę samą kwestię podkreślił też w r. 1963 Juliusz Starzyński w obszernym haśle biograficznym *Maksymilian Gierymski*¹³.

Jest sprawą charakterystyczną i bezsporną, że Maksymilian Gierymski już od początków swej twórczości interesował się pejzażem. Zainteresowanie to stało się ostatecznie zasadniczym problemem jego malarstwa¹⁴.

Nie są mi znane przekazy świadczące o bezpośredniej, osobistej znajomości Maksymiliana Gierymskiego ze starszym od niego o 13 lat Józefem Szermentowskim (1833—1876). Wiadomo natomiast, że Szermentowski pozostawał w bardzo bliskich kontaktach z Juliuszem Kossakiem (1824—1899), który z kolei był jednym z prawdziwie życzliwych i pomocnych Gierymskiemu artystów i znajomych warszawskich. Najprawdopodobniej właśnie z pomocą Kossaka Maksymilian Gierymski zawarł znajomość z redakcjami czasopism i wydawnictw warszawskich, gdzie zamieszczał swoje pierwsze rysunki („Jana Jaworskiego Kalendarz Polski Ilustrowany” na r. 1866 i „Tygodnik Ilustrowany”, R. 1867). Podobnie zresztą, namówiony przez Kossaka i ulegając jego radom artystycznym, występował dwukrotnie (z pozytywnymi rezultatami) o stypendium rządowe na studia artystyczne w Monachium (por. przypis 4).

Istnieją zatem przesłanki, by przypuszczać, że Maksymilian Gierymski mógł poznać osobiście Szermentowskiego w r. 1866, w czasie jego krótkiego pobytu w kraju i w Warszawie¹⁵. Natomiast z całą pewnością musiał widzieć i znać jego obrazy, choćby tylko z wystaw Zachęty w latach 1861—1867¹⁶ i omówień prasy warszawskiej.

Nie zachowały się niestety bezpośrednie opinie Gierymskiego o malarstwie Szermentowskiego, ale wspólność poszukiwań w zakresie pejzażu musiała budzić jego uwagę i zainteresowanie twórczością doświadczonego pejzażysty. Nie znalazł się też nigdy Szermentowski wśród wymienianych przez Gierymskiego, niechętnie lub choćby tylko z przekąsem, takich artystów

¹³ J. Starzyński *Maksymilian Gierymski* [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1963, t. IV, s. 228—229. Ostatnio Maciej Masłowski w najnowszej monografii artysty poświęcił tej sprawie interesujące uwagi. Por. M. Masłowski *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970, s. 130, 184—188 i passim.

¹⁴ Sygietyński przytacza następujący fragment listu Maksymiliana Gierymskiego z Monachium: „...Najznakomitszy zaś pejzażysta tutejszy, Schleich, zadziwił się [oglądając *Krajobraz południowy*], że krajobrazu nie obrałem sobie za specjalny rodzaj, i przepowiadał, że koniec końcem, muszę wejść na tę drogę...” (*Album*, op. cit., s. 40; A. Sygietyński, op. cit., s. 58). Z kolei jednak niesłusznie niektórzy współcześni krytycy niemieccy przypisywali właśnie Eduardowi Schleichowi st., znanemu pejzażyście z kręgu tzw. „Münchner Malerschule”, decydującą rolę w zwróceniu w ogóle uwagi M. Gierymskiego na pejzaż i skierowaniu w tym kierunku jego sztuki. Por. m. in.: A. Bayersdorfer *Max Gierymski*, [w:] *Bayersdorfers Leben und Schriften*, München 1902, s. 235.

¹⁵ I. Jakimowicz *Józef Szermentowski 1833—1876. Katalog wystawy*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach 1969, s. 21, 22.

¹⁶ *Ibid.*; po opuszczeniu Warszawy Maksymilian Gierymski przyjeżdżał kilkakrotnie z Monachium w latach 1871, 1872 i 1872/3, ale w tym okresie prace Szermentowskiego nie były wystawiane w Warszawie.

warszawskich, jak przede wszystkim Franciszek Kostrzewski (będący dla niego uosobieniem złego smaku)¹⁷, January Suchodolski czy pejzażysta Franciszek Ruśkiewicz¹⁸.

W środowisku warszawskim lat 1865—1869 pejzaże Szermentowskiego były wyrazem nowych poszukiwań artystycznych, odmiennych od tych, które pokazywały wystawy. Jego malarstwo o swobodnej, szerokiej technice, żywej, „chropawej” fakturze i soczystym kolorycie, rozgrywające malarskie problemy światła i formy, na tle innych obrazów w Zachęcie musiało uderzać i działać swoją odrębnością. Bezpośredniość inspiracji natury, autentyczna emocjonalność, nie przytłumiona, ale wzbogacona świadomością malarstwa „muzealnego”, odróżniała je od gładkich stereotypów skonwencjonalizowanych ujęć pejzażu. Zwłaszcza materialność przyrody, a szczególnie drzew Szermentowskiego, nasuwająca skojarzenia z barbizończykami, dla współczesnych artystów warszawskich była co najmniej nową śmiałą propozycją malarską.

Chociaż brakuje potwierdzających danych faktograficznych czy przekazów słownych, że taka propozycja pejzażu Szermentowskiego została zaakceptowana przez Gierymskiego, wydaje się rzeczą słuszną podniesienie problemu niewątpliwiej zbieżności — w pewnym okresie — poszukiwań formalnych, widzenia i odczuwania przyrody przez obu artystów. Te dość krótkotrwałe zbieżności czy „pokrewieństwa” nie układają się jednak w prostym stosunku zależności młodego artysty od doświadczonego już malarza. W twórczości Maksymiliana Gierymskiego układają się one natomiast w interesujący ciąg przedstawieniowy.

W malarstwie Gierymskiego istnieje bowiem pewien typ ujęcia rzeczowego i formalnego charakterystycznego pejzażu z grupą drzew, dość bliski sztuce Szermentowskiego. Wątek ten zauważyć można już w 1867 r., ale szczególnie uwydatnia się on w 1868 r., a zwłaszcza w 1869 r. Wprawdzie od czerwca 1867 r. Gierymski przebywał już w Monachium, dowodziłoby to jednak tyleż trwałych wrażeń z oglądanych jeszcze w Warszawie w TZSP obrazów Szermentowskiego, ile raczej umacniającej się czy precyzującej jego własnej koncepcji wizji przyrody, a zwłaszcza pejzażu z drzewami (czy tylko związanych z tym poszukiwań formalnych), może zgodnych przypadkowo z koncepcją malarską Szermentowskiego. Przede wszystkim należy tu zwrócić szczególną uwagę na jego niewątpliwą już od początku pobytu w Monachium znajomość zbiorów muzealnych Alte Pinakothek, a zwłaszcza malarstwa starych mistrzów holenderskich.

Rok 1869 mógłby wprawdzie dowodzić tego samego, ale jednocześnie trzeba pamiętać, że w tym właśnie roku (w okresie od lipca do października) odbyła się w Monachium I Międzynarodowa Wystawa Sztuki, na której bardzo szeroko reprezentowane było współczesne malarstwo francuskie¹⁹. Poza Courbetem uczestniczyli w niej Corot i barbizończycy. (W tym fakcie zapewne należy także szukać wyjaśnienia, dlaczego niektórzy malarze polscy, jak

¹⁷ A. Sygietyński *Album*, s. 39; tenże *Maksymilian Gierymski*, s. 56—58; J. Starzyński *Aleksander Cierymski*, Warszawa 1967, s. 6, tamże przyp. 9, 10.

¹⁸ A. Sygietyński *Album*, s. 39.

¹⁹ Wystawę tę omawiam szerzej w artykule: O „*Wieczornicy ukraińskiej*” Maksymiliana Gierymskiego, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1970, nr 2, s. 186, 187 i n.



Ryc. 2. M. Gierymski *Jaskinia Woroniczów w Tryhurach nad Teterowem pod Zytomierzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 397, s. 205, ryt. W. Gajkowski

np. Władysław Malecki²⁰, działający stale w Monachium, wykazywali tak bliskie pokrewieństwa ze sztuką malarzy z Barbizon).

Znamienna lekcja Barbizon, a zwłaszcza starych Holendrów, wspólna dla Szermentowskiego i Gierymskiego, choć odebrana w różnym czasie²¹, nie tylko może uzasadnić późniejszą zbieżność ich sztuki, ale przede wszystkim potwierdza niewątpliwą analogię osobistej, właściwej im obu wrażliwości plastycznej.

²⁰ *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w. Katalog wystawy jubileuszowej*. [Praca zbiorowa]. Muzeum Narodowe w Warszawie 1862—1962, Warszawa 1962, s. XLIII; cyt.: „...[Malecki] Jest również bliski barbizończykom, choć jego kontakty z nimi nie były tak bezpośrednie, jak Szermentowskiego...”

²¹ I. Jakimowicz *Józef Szermentowski...*, s. 14, 21.

* *
*

Wspomniany już zespół prac Maksymiliana Gierymskiego nie obejmuje znanych, niemal przysłowiowych tytułów. Ponieważ jednak dotyczy stosunkowo najslabiej opracowanego, wczesnego okresu twórczości, jego omówienie wydaje się interesujące. Interesujące nie tylko przez uzupełnianie ciągle niepełnych danych, ale zwłaszcza dlatego, że tu właśnie szukać należy genezy niektórych innych ujęć formalnych, właściwych dojrzałej twórczości tego artysty.

Tytułem wyjaśnienia trzeba jeszcze dodać, że prace te nie stanowią jakiejś określonej, zamkniętej całości ani nawet jednolitego wątku tematycznego czy kompozycyjnego, ale reprezentują pewien utrzymujący się „ciąg” czy typ przedstawieniowy.

Należą do niego także obrazy olejne, ale przede wszystkim studia i rysunki z lat 1867—1869 oraz sporadycznie z lat późniejszych, tematycznie obejmujące pejzaż (niekiedy rozbudowany sceną, przeważnie rodzajową), a zwłaszcza studia drzew.

Żeby uchwycić i właściwie ocenić całą odmienność wystąpienia w twórczości Gierymskiego prac tego „ciągu”, wystarczy porównać nawet najwcześniejsze datowane spośród nich z grupą pierwszych jego znanych prac, tj. rysunków z lat 1865—1867.

Rysunki te, z pierwszego okresu twórczości dziesięcioletniego Gierymskiego, muszą zastąpić niestety w tych rozważaniach jego najwcześniejsze obrazy — właśnie krajobrazy — obecnie zupełnie nie znane.

W wypadku reprodukcji graficznej musimy pamiętać dodatkowo o uwzględnianiu (na korzyść artysty) udziału drzeworytnika oraz specyfiki jego stylu czy po prostu techniki, prawie z reguły zniekształcających w różnym stopniu oryginał.

* *
*

Ze znanych i zachowanych prac Maksymiliana Gierymskiego najwcześniejsze są sygnowane dwa rysunki tuszem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wprawdzie tylko jeden z nich nosi datę: 1865, ale ze względu na niewątpliwy związek tematyczny i formalny obu prac (będących najprawdopodobniej rysunkami wspomnieniowymi o bardzo emocjonalnym, osobistym podtekście, dotyczącymi przedzierania się do oddziałów powstańczych w 1863 r. studentów Instytutu Politechnicznego i Rolniczo-Leśnego w Puławach) można tak samo datować i drugi. Przy całej nieporadności artystycznej i błędach rysunkowych mają one charakter wyraźnie narracyjno-ilustracyjny. Mimo sztuczności i wręcz nieprawdopodobnej skrótowej umowności w charakterystyce pejzażu, czy nawet jego pewnej dekoracyjnej fantastyce, wskazują już jednak na próbę ich przewycięzania przez własną obserwację natury. Ostra, zagęszczona kreska zdaje się tu imitować odbitki graficzne i żywo przypomina reprodukcje drzeworytnicze rysunków Gierymskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1867 r.



Ryc. 3. M. Gierymski *To lubię* — ilustracja do wyjątku tekstu z ballady A. Mickiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 391, s. 133, ryt. E. Gorazdowski

Inny zupełnie jest natomiast rysunek z tego okresu pt. *Śpiewak wioskowy* (znany tylko z drzeworytu zamieszczonego w „Jana Jaworskiego Kalendarzu Polskim Ilustrowanym” na r. 1866, Warszawa 1865, s. 57 — E. Gorazdowski, jako ilustracja do wiersza pod tym samym tytułem, pióra Zofii z Porębskich Wolskiej — Lilianny). Bardzo nieporadny, błędny rysunkowo, nieudolny (zwłaszcza jeśli chodzi o przedstawienie samej postaci), jest próbą stworzenia typowej poromantycznej kompozycji lenartowiczowskiego lirnika polskiego, z uwzględnieniem wszystkich obowiązujących i obiegowych atrybutów postaci i sytuacji. W kompozycji tej najciekawszy artystycznie wydaje się zarys ledwo widocznego pejzażu na drugim planie.

Spośród kilku ilustracji zamieszczonych przez Gierymskiego w 1867 r. w „Tygodniku Ilustrowanym” dwie szczególnie zasługują na uwagę. Są to kompozycje pejzażowe: *Jaskinia Woroniczów w Tryhurach nad Teterowem, pod Żytomierzem* („Tyg. Il.” 1867, I płr., nr 397, s. 205, ryt. W. Gajkowski; ilustracja do tekstu pod tym samym tytułem, o charakterze historyczno-geograficznym pióra Jana Prusinowskiego) i *To lubię* („Tyg. Il.” 1867, I płr., nr 391, s. 133, ryt. E. Gorazdowski; ilustracja do fragmentu ballady A. Mickiewicza). O ile *Jaskinia Woroniczów...* wyraźnie przypomina omówione dwa rysunki ze zbiorów Muzeum zarówno tematem, jak i jego plastycznym rozwiązaniem, o tyle ilustracja do ballady *To lubię* jest już artystycznie bardziej złożona i interesująca. Po raz pierwszy właściwie mamy tu do czynienia z rozbudowaną figuralną sceną rysunkową u Maksymiliana Gierymskiego, próbą rozwiązania i połączenia kilku wątków tematycznych i kompozycyjnych. Tu właśnie też znajdujemy wyraźny dowód jego przynależności do tzw. „szkoły warszawskiej” w malarstwie i z kolei jej oddziaływania na niego przez sztukę



Ryc. 4. M. Gierymski *Krajobraz o wschodzie słońca*, 1869, ol., drzewo, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

m. in. i Szermentowskiego²², i J. Kossaka czy nawet W. Gersona. Świadczy o tym operowanie (zgodnie zresztą z Mickiewiczowskim opisem) zarówno stereotypem kościoła wiejskiego wśród drzew z murem i krzyżami cmentarnymi, jak i umieszczenie sceny z końmi. O ile drzewa wokół kościoła przypominają jeszcze jakby chorobliwe drzewa z *Jaskini Woroniczów...*, o tyle na szczególną uwagę zasługują sosny w lewej części kompozycji. Są to typowe sosny grottgerowskie i mazowieckie zarazem, które powracać będą w twórczości Maksymiliana Gierymskiego, zwłaszcza w jego scenach powstańczych i kojarząc się z osobistymi wspomnieniami, nabierać będą z czasem jakby głębszego, emocjonalnego sensu.

Nie są znane niestety te pejzaże olejne Gierymskiego z lat 1865—1867, które młody artysta wystawiał aktualnie w salonach Zachęty, niemniej już sama znajomość ich tytułów, jak np.: *Krajobraz leśny* czy *Krajobraz wiosenny*, potwierdzają jego wczesne i bardzo wyraźne zainteresowanie tym tematem.

Krajobraz leśny był zresztą właściwie pierwszym obrazem Maksymiliana Gierymskiego, który wystawiony w 1866 r. w Zachęcie wywołał znamienne

²² Szermentowski mimo pobytu we Francji nie zerwał nigdy kontaktu ze środowiskiem warszawskim (por. S. Kozakiewicz i A. Ryszkiewicz, *Warszawska „Cyaneria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, Wrocław 1955, s. 42).



Ryc. 5. M. Gierymski *Krajobraz z chatą i zaprzęgiem*, 1867, ol. pł., wł. prywatna

i bardzo dziś interesujące słowa krytyka „Tygodnika Ilustrowanego” Władysława Bartkiewicza:

Gierymskiego *Krajobraz leśny* jest masą zieleni rozartą w kształt grupy drzew. Na niej czerwono ubrany człowiek wygląda jak liszka na liściu kapusty. Talent widoczny, ale trzeba studiować naturę...

I tu już więc, podobnie jak w poprzednio cytowanych wypowiedziach, zbiegała się niezamierzona pozytywność trafnej oceny z niechętnym stosunkiem współczesnego recenzenta do nietypowego obrazu, wnoszącego nowe wartości malarskie, zwłaszcza kolorystyczne²³.

Rok 1867 przyniósł w twórczości Gierymskiego m. in. jeszcze dwa interesujące datowane obrazy olejne z omawianego tematu: *Czerkiesi* (zwany także *Czerkiesi pędzący do ataku*, obraz nie odnaleziony — właściwie z pogranicza malarstwa rodzajowo-batalistycznego i pejzażowego — za który uzyskał sty-

²³ W. Bartkiewicz *Wystawa krajowa sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, I pír., nr 386, s. 79. Wprawdzie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się obrazek o identycznym tytule przypisany Gierymskiemu, ale zarówno atrybucja budzi wątpliwości, jak i sama kompozycja odbiega od opisu recenzenta.

pendium na wyjazd do Monachium) oraz *Krajobraz z chatą i zaprzęgiem* (wł. prywatna).

Czerkiesi wyraźnie nasuwają skojarzenia z twórczością J. Kossaka, ale bardzo indywidualnie potraktowany motyw wysokich sosen i rozegranie pejzażu w oparciu o wyraźne już studium natury włącza ten obraz w ciąg konsekwentnego rozwoju artysty.

Natomiast *Krajobraz z chatą...* kojarzy się jednocześnie i z dawnym malarstwem holenderskim czy po prostu znów ze „szkołą warszawską”, a zwłaszcza Szermentowskim. I tu właśnie należy zasygnalizować po raz pierwszy tak wyraźne wystąpienie nasuwających się zbieżności z pejzażem Szermentowskiego.

Powrót bez pana z 1868 r. (wł. prywatna), jeden z nielicznych zachowanych wczesnych monachijskich obrazów Gierymskiego, poza innymi interesującymi kwestiami (jak oddziaływanie A. Grottgera, nawet H. Pillatiego czy J. Kossaka), przy całym „muzealnym” kolorycie, zwraca także uwagę potraktowaniem grupy drzew wokół domu. Można tu też zacytować zdanie Tytusa Czyżewskiego z 1933 r. zastosowane do Szermentowskiego: „...Drzewa mają rację bytu w całości kompozycji i swoją indywidualną formę...”²⁴.

Właśnie takie potraktowanie drzewa, a zwłaszcza grupy charakterystycznych monumentalnych drzew o intensywnej plamie bujnej masy listowia, towarzyszy nieodłącznie sygnalizowanemu „ciągowi” prac Maksymiliana Gierymskiego bliskich Szermentowskiemu. Potężne, masywne drzewa są w jego sztuce nie tylko wyrazem inspiracji natury czy oddziaływań plastycznych, ale przede wszystkim własnych poszukiwań kompozycyjnych. Wydaje się, że Gierymski był tu przede wszystkim zafascynowany formą, jej układami i rytmizacją, stąd też rola drzew w jego obrazach sprowadza się tyleż właśnie do treści formalnych, ile realistycznych, przedstawieniowych.

Ten zespół prac Maksymiliana Gierymskiego nie odznacza się jakimś specjalnym rodzajem kompozycji. Jest tu raczej swobodne poszukiwanie układów malarskich grup drzew dla wydobycia ich formalnej i materialnej ekspresji. Technika swobodna, szeroka, nie zdeterminowana nawet w szkicach rysunkowych, działa malarskością właściwą sztuce tego artysty.

Szczególnie interesujący dla tych rozważań staje się rok 1869. M. in. został wówczas namalowany — na pograniczu oddziaływań czy zbieżności ze sztuką Szermentowskiego i J. Kossaka — nie odnaleziony dotąd obraz *Powrót Pana Tadeusza* (inspirowany poematem Mickiewicza). O obrazie tym pisał W. Gerson w rocznym sprawozdaniu za 1869 r. w „Bibliotece Warszawskiej”:

P. Gierymskiego *Powrót Pana Tadeusza* odróżnia się oznakami wielkiej zdolności kolorystowskiej; jest to właściwie tylko szkic do obrazu, o jego więc przymiotach technicznych możemy zamilczeć, nie chcąc z nich brać miary umiejętności artysty...²⁵

Inni recenzenci zarzucali mu na ogół po prostu manierę²⁶.

²⁴ T. Czyżewski *Wielki zapomniany. Józef Szermentowski*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 30, s. 4.

²⁵ W. Gerson *Przegląd Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1869*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. II, s. 151.

²⁶ „Kurier Warszawski” 1869, nr 148, s. 2; H. Filipowicz *Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, II pł., nr 90, s. 147.



Ryc. 6. M. Gieryski *Powrót bez pana*, 1868, ol. pł., wł. prywatna

Z 1869 r. pochodzą też dwa szkice domu w zaroślach z datowanego szkicownika z Muzeum Narodowego w Warszawie, a przede wszystkim dwa bardzo ważne obrazy i liczne studia. *Krajobraz o wschodzie słońca*, datowany 1869 (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie), wydaje się pozostawać w kręgu wczesnego pejzażu Gieryskiego mimo swobodnej kolorystyki. *Per analogiam* dałyby się tu przecież zastosować prawie wszystkie krytyczne uwagi adresowane przez recenzentów w 1868 r. do *Krajobrazu południowego*. Interesujące potraktowanie rozłożystych i wyniosłych drzew, malarskie i dekoracyjne — autentyczne w emocjonalnym przedstawieniu fragmentu natury — nabiera szczególnej wagi w powiązaniu ze swobodną techniką, chropowatością faktury żywych dotknięć pędzla, z wrażliwym poszukiwaniem koloru i bardzo malarskim rozgrywaniem plamy barwnej.

Z problemem charakterystycznie traktowanych grup drzew i w ogóle sylwetki drzewa wiążą się trzy studia rysunkowe z Muzeum Narodowego w Warszawie: *Drzewa w parku*, 1869; *Sosny*, 1869 (będące niemal studium do *Krajobrazu o wschodzie słońca*) i *Strzelnica w lesku*, prawdopodobnie też z 1869/1870 (oraz studium olejne z Muzeum Narodowego w Krakowie *Droga wśród drzew* z ok. 1869).

Pominąwszy już samą zbieżność techniczną z Szermentowskim (ołówki i gwasz, połączenie w ogóle dość często stosowane w tym okresie), prace te niewątpliwie prezentują ten sam zbliżony u obu artystów rodzaj odbierania i przedstawiania natury, szczególnie właśnie drzew. Monumentalne, a nie pozbawione dekoratywnej ekspresji drzewa działają tu plastycznie zarówno masą swej zieleni, plamą barwy i jej konturem, jak rysunkiem potężnych

pni czy konarów. Podobnie będzie odczuwał drzewa w wiele lat później także Leon Wyczółkowski, zwłaszcza w swych *Dębach rogalińskich*.

Przykładów tego typu z 1869 r. można by przytoczyć więcej, ale nie wychodziłyby poza kwestie już omówione.

Rok 1869 przyniósł jednak w twórczości Maksymiliana Gierymskiego jeszcze i drugi, bardzo ważny obraz, znany z reprodukcji, *Pojedynek Tarty z Poniatowskim* (nie odnaleziony), według wydarzenia zapisanego w *Pamiętnikach* J. Kitowicza, niesłusznie dotąd wiązany z powieścią F. Skarbka *Tarto*. Obraz nie tylko wyraźnie rozpoczynający późniejszy cykl kompozycji tzw. „zopfowych” rokokowych polowań, ale który jednocześnie stał się wyrazem nowej tendencji przedstawieniowej w jego malarstwie. Tendencja ta, początkowo równoległa z już sygnalizowaną, stała się dominującą i właściwą dla dojrzałej sztuki tego malarza.

W *Pojedyнку...* po raz pierwszy w pejzażu Gierymskiego występuje nowy typ drzewa i przyrody. Wprawdzie uzasadniony porą roku — jesienią, daje artyście inne, nawet bogatsze możliwości wyrazowe. Bezlistne — czy pokryte niewiele znaczącą resztą listowia — jesienne drzewa zaczynają działać ekspresją mocnych pionów, rysunku pni i gołych gałęzi, stając się, zwłaszcza w polowaniach, niemal antidotum pogodnego nastroju barwnej scenerii ukostumowanych orszaków myśliwych. Tendencję tę szczególnie wyraźnie charakteryzować będą później takie obrazy, jak np.: *Polowanie w lesie*, 1872 (nie odnaleziony); *Przed polowaniem*, ok. 1872 (wł. prywatna, za granicą); czy nawet rozredgany światłem i kolorem *Wyjazd na polowanie — szkic*, ok. 1871—1872 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Wyrazem jej są wreszcie tak znane kompozycje Gierymskiego, jak *Pochód ułanów...*, 1870 (nie odnaleziony), czy *Zima...* i *Wiosna w małym miasteczku* (obydwa nie odnalezione; studia do obrazów w Muzeum Narodowym w Warszawie) oraz chociażby cykl ilustracji do *Mazepy* G. G. Byrona (reprodukowany przez Sygietyńskiego²⁷; oryginalne rysunki nie odnalezione). Takie potraktowanie drzew będzie odąd występować w powiązaniu z rozproszonym światłem jesiennym i subtelnie odczutym i rozegranym kolorem.

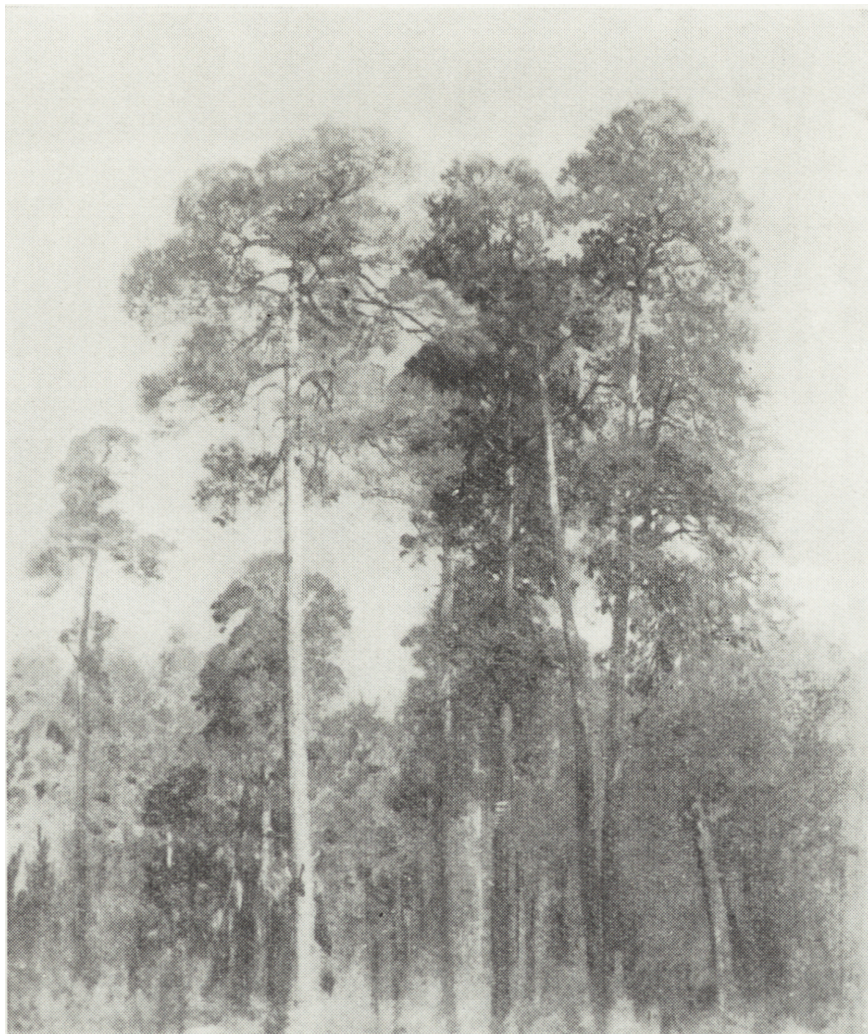
Stwierdzenie formowania się nowej tendencji wyrazowej w malarstwie Maksymiliana Gierymskiego pozwala właściwie ocenić „ciąg” przedstawieniowy — zbliżony do prac Szermentowskiego — i jego rolę jako etapu przejściowego, choć ważnego, na drodze poszukiwania i kształtowania własnej sztuki i jej odrębnego wyrazu.

Odrzucenie barwnej, intensywnej plamy masy listowia na rzecz rysunku konarów, wyeksponowanych jeszcze przecięciem przez brzeg kompozycji, wynikało z narastającej u artysty potrzeby ekspresji. W bezlistnym — niemal graficznym — jesiennym pejzażu Gierymski znajdował inną siłę działania artystycznego i emocjonalnego, możliwość pogłębienia spokojnego dramatyzmu wizji czy tylko nastroju melancholii i tak typowego dla niego „pogodnego smutku”. Zresztą pomijając obraz *Pogrzeb mieszczanina* z 1868 r. (zaginiony), już w *Powrocie bez pana* suchy, dramatycznie ekspresyjny konar wysuwający się spośród gęstego listowia korony drzewa — przypominający kompozycje zwłaszcza J. Ruisdaela — zdawał się w jakiś sposób sygnalizować to zainteresowanie. Drzewa takie malowali już pejzażyści holenderscy XVII w., malował

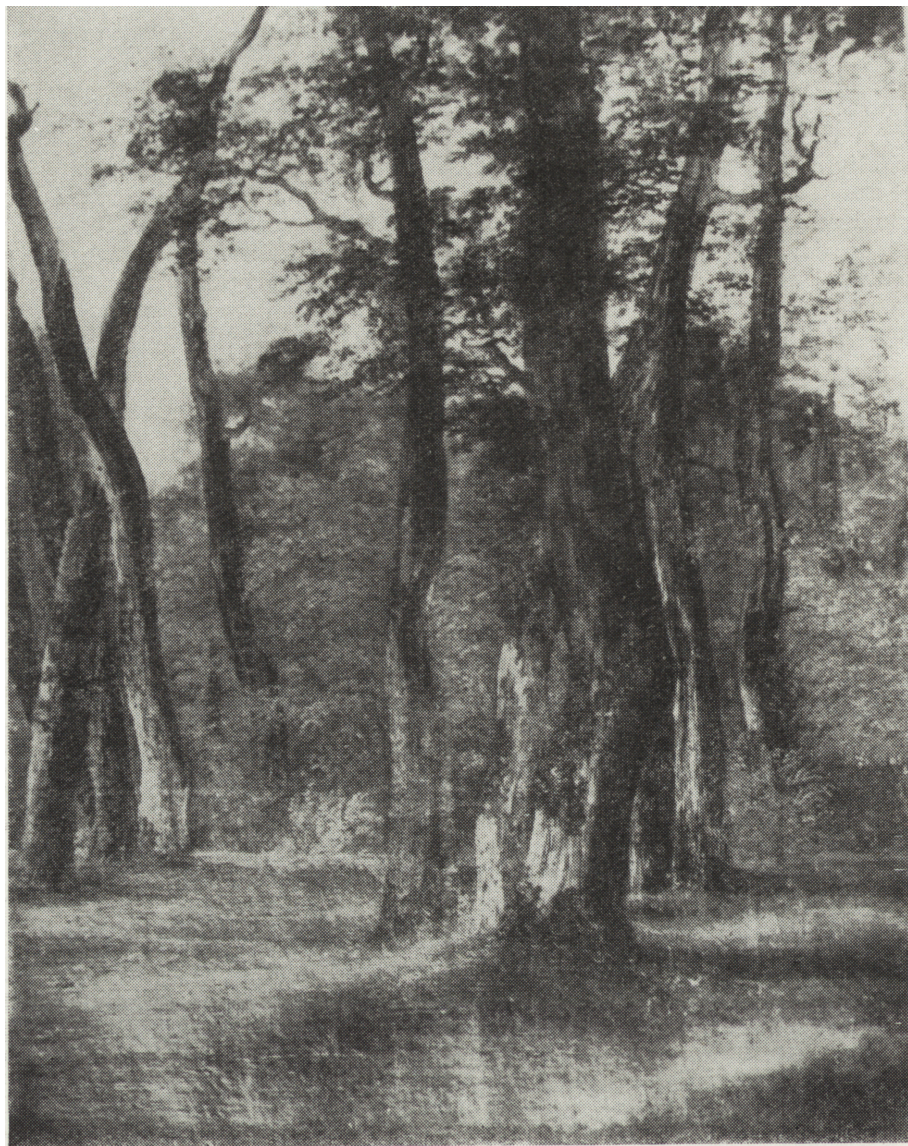
²⁷ A. Sygietyński *Album*, s. 20, 25, 36; tenże *Maksymilian Gierymski*, s. 52, 53, 54.

je i J. L. E. Meissonier, a w Polsce Szermentowski, ale jednak efekt, do którego to zainteresowanie doprowadziło — bezlistny, uspokojony pejzaż jesienny, właściwy jest u nas w tym okresie szczególnie Maksymilianowi Gierymskiemu.

Na pograniczu obu zasygnalizowanych malarskich tendencji wyrazowych kształtuje się natomiast w twórczości Maksymiliana Gierymskiego obraz owej „grottgerowskiej” i typowej jednocześnie sosny mazowieckiej o wyniosłym pniu i rozłożystych a poskręcanych malowniczo gałęziach. Sosna ta — różna jest od dorodnych i mocnych jej egzemplarzy z okolic podgórskich u Szermentowskiego — bardziej wyrafinowanie dekoracyjna i autentycznie swojska.



Ryc. 7. M. Gierymski *Sosny*, ok. 1869—1872, ol. pł., wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



Ryc. 8. M. Gieryski *Lasek*, ok. 1871—1872, ol. pł., wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



Ryc. 9. M. Gierymski *Wyjazd na polowanie* — szkic, ok. 1871—1872, ol. pł., wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

Sosnę tę przejęli też od Gierymskiego do scen patriotycznych i powstańczych i inni artyści, jak choćby J. Brandt, L. Benedyktowicz, T. Ajdukiewicz itd. (Inspiracja sztuki Maksymiliana Gierymskiego zbiegała się tu także niewątpliwie z żywym zainteresowaniem pejzażem polskim i coraz wyraźniejszym staraniem artystów o osiągnięcie autentyzmu w jego przedstawieniu.)

Na uwagę zasługuje jeszcze przytoczenie dwu studiów olejnych ze zbiorów Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, nie datowanych, ale pochodzących prawdopodobnie z lat 1869—1872, a mianowicie: *Sosny* i *Lasek*. Studia te dobrze ilustrują poszukiwania artysty, a *Lasek* w sposób interesujący nasuwa jeszcze raz porównanie z poszukiwaniami barbizończyków.

Z kolei mało znana akwarela — z kręgu *Łazienki* z ok. r. 1871 (wł. prywatna, za granicą) prezentuje dawną fascynację artysty dużą plamą barwną i formą koron masywnych drzew.

* *

*

Trudno w sposób kategoryczny przesądzić, w jakim stopniu malarstwo Szermentowskiego oddziaływało na kształtowanie się twórczości Maksymiliana Gierymskiego. W każdym razie na pewno nie należy odrzucać i negować oddziaływania na nią pejzaży Szermentowskiego. Spośród artystów „war-

szawskich” zarówno Kossak, jak Szermentowski²⁸ wywarli szczególny wpływ na kierunek rozwoju, zakres tematów i rodzaj poszukiwań plastycznych początkującego, bardzo młodego i nie doksztalconego jeszcze ówczesnie technicznie malarza. Kossakowi przypada w tym wypadku rola „pośrednika” zarówno faktycznego, jak i dodatkowo — artystycznego.

Stawiany Gierymskiemu w 1868 r. zarzut naśladownictwa wydaje się tylko w części prawdziwy. Bezsporne analogie w twórczości Gierymskiego do Kossaka, a przede wszystkim do Szermentowskiego, zwłaszcza w jej wczesnym okresie, nie były wyrazem bezwolnego poddawania się innej indywidualności artystycznej. Można tu mówić jedynie o świadomym wyborze i akceptacji bliższych sobie autorytetów, zgodnie z własną, intuicyjną wrażliwością artystyczną i wyrobieniem sądów. Można tu mówić też o inspiracjach, a wreszcie o przetwarzaniu ich na własne, autorskie wypowiedzi artystyczne.

Szermentowskiemu przypada niewątpliwie znamienna i decydująca rola w rozwoju polskiej szkoły pejzażu w malarstwie. Niemniej rola Maksymiliana Gierymskiego w jej ukształtowaniu jest znacznie bardziej doniosła i ważka. Chociaż bowiem można stwierdzić oddziaływanie Szermentowskiego na młodego Gierymskiego i znaleźć istniejące zbieżności w malarstwie obu artystów — odrzuciwszy nawet wspólne im doświadczenia: Holendrów i barbizończyków — to jednak bezsporne są różnice, które dzielą tu zarówno ludzi, jak artystów i ich dojrzałą sztukę.

Związany od 1867 r. z artystycznym środowiskiem monachijskim, Maksymilian Gierymski reprezentował nowatorskie poszukiwania i tendencje nurtujące sztukę europejską swego czasu. Jego własna sztuka wносиła zawsze wartości zarówno emocjonalnie, jak i formalnie.

Może też najwłaściwszym i jedynym kluczem do zrozumienia istoty związku między malarstwem Gierymskiego — nawet w jego wczesnym okresie — a Szermentowskiego będzie zbyt może jednostronne zdanie T. Czyżewskiego z cytowanego już artykułu o Szermentowskim:

...Szermentowski malował krajobrazy, często nawet w Paryżu krajobraz polski, ale pojmował swą pracę czysto po malarsku, nie dla tematu...²⁹

Właśnie taka postawa wobec sztuki, owa „malarskość” (oceniana wysoko przez Czyżewskiego — kolorystę!) była istotą i genezą pokrewieństw czy zbieżności między pracami tych dwóch tak różnych twórców.

Wrażliwość malarska, właściwa Gierymskiemu, była już drażniąco czytelną dla współczesnych recenzentów — podobnie jak i u Szermentowskiego — budząc swą odmiennością od gładkich wzorcowych konwencji ich nieklamana niechęć i nieprecyzyjne zarzuty. W tym sensie bowiem powinny być dziś odczytane przytaczane tu fragmenty kilku recenzji dotyczące choćby np. *Kraj-*

²⁸ A. Okońska w monografii *Adam Chmielowski. Brat Albert* (Warszawa 1967, s. 47) podnosi wprawdzie kwestię możliwości oddziaływania na Maksymiliana Gierymskiego w tym okresie także A. Chmielowskiego, który właśnie powrócił z Paryża i już w czasie studiów w warszawskiej Klasie Rysunkowej mógł zwrócić jego uwagę na barbizończyków czy zachęcić do starań o wyjazd za granicę, ale takie postawienie sprawy wydaje się jednak dosyć dyskusyjne.

²⁹ T. Czyżewski *Wielki zapomniany. Józef Szermentowski*, s. 4.



Ryc. 10. M. Gierymski *Polowanie w lesie*, 1872, ol. deska, z dawnych zbiorów TZSP w Warszawie, zaginiony w czasie wojny

obrazu południowego. Te negatywne opinie, sformułowania celowo krytyczne, przekazują po latach zupełnie inne treści. Ich koronnym zarzutem jest właśnie malarskość obrazu, żywe dotknięcie pędzla, swoboda operowania formą i plamą barwną. A więc — brak nie tylko umownej i uznanej konwencjonalności, ale przede wszystkim formalnej poprawności; wszystko to, co prowokowało ciężki zarzut „pędzlowej buty”, „krzykliwej formy”, „zamaszystości” czy „niedbałej techniki”³⁰.

Wyprzedzanie krytyki przez nowatorskie próby artystyczne było zjawiskiem aż nadto typowym nie tylko w Polsce i nie tylko w tym okresie. Pewne symptomy przewartościowania dotychczasowych ocen sztuki Maksymiliana Gierymskiego i zrozumienia odmienności jego twórczości dadzą się odnotować jednak dopiero po śmierci artysty. W 1875 r. prof. Henryk Struve, zachowawczy estetyk i krytyk, przeciwnik realizmu, postulując w malarstwie rodzajowym i pejzażowym potrzebę oddania „głębokiego poczucia wewnątrz-

³⁰ W 1869 r. krytyka warszawska zastosowała już wobec obrazów obu Gierymskich wystawionych w Zachęcie zarzut: „maniery we Francji oklepanej, a w Monachium widocznie modnej”. („Kurier Warszawski” 1869, nr 177, s. 1). Zarzut ten stawiany był przecież niejednokrotnie i Szermentowskiemu.

nego związku istniejącego między człowiekiem a przyrodą” i stwierdzając: „To zaś poczucie charakteryzuje właśnie w sposób jak najdobitniejszy polską szkołę malarstwa rodzajowego [...]”, dodawał: „Pierwszym prawdziwie genialnym artystą, reprezentującym w mowie będący kierunek, był Maksymilian Gierymski († 1874)”³¹. A Stanisław Witkiewicz (pominąwszy już wypowiedzi samych monografistów artysty, H. Piątkowskiego i A. Sygietyńskiego, por. przyp. 1 i 10) napisał w 1903 r.:

Z dumą i chlubą możemy powiedzieć, że jednym z najświetniejszych przodowników nowego rozwoju samodzielnego pejzażu był Maksymilian Gierymski...³²

Temu też — niezrozumieniu przez krytykę nowych zjawisk artystycznych — należy przypisać w dużym stopniu nie nazbyt przychylny ogólny ton recenzji krajowych w stosunku do wystawianych prac Maksymiliana Gierymskiego, co z kolei stało się przyczyną, że od 1869 r. artysta przestał przysyłać swe obrazy na wystawy do kraju, zwłaszcza wobec rosnącego stale uznania i powodzenia za granicą.



³¹ H. Struve *Przegląd artystyczny. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. III. Malarstwo rodzajowe i krajobrazy*, „Kłosa” 1875, t. XXI, nr 539, s. 285.

³² S. Witkiewicz *Dziwny człowiek*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, I pól., nr 11, s. 209.

РАННИЕ ПЕЙЗАЖИ МАКСИМИЛИАНА ГЕРЫМСКОГО

Максимилиан Герымский (1846—1874), один из самых выдающихся польских художников 19 в. — основателей оригинальной польской школы живописи, уже в самый ранний период своей художественной деятельности увлекался пейзажем. Этот интерес проходит красной нитью через все его творчество. Личность и творческая манера Герымского формировались, в основном, под влиянием двух художественных сфер: Варшавы (где он учился в классе рисунка, публиковал в журналах первые свои работы и экспонировал первые картины, пейзажи, в Обществе ревнителей художеств) и Мюнхена (куда выехал в 1867 г. благодаря государственной стипендии, для получения художественного образования, и где проживал до конца своей жизни).

Короткий варшавский период творчества М. Герымского (1865—1867) сыграл важную роль в формировании его мастерства. В это время художник находился под влиянием прежде всего Ю. Коссака, с которым был связан близкими личными отношениями, и Ю. Шерментовского. Правда, нет доказательств, что Герымский лично знал Шерментовского, можно однако полагать, что, благодаря выставкам и рецензиям варшавской прессы, он познакомился с работами Шерментовского, к которым не мог отнестись равнодушно. В творчестве Герымского немало картин и этюдов (пейзажей с группами деревьев), обнаруживающих явные сходства с работами Шерментовского, как в самой трактовке темы, так и в ее новаторском живописном решении, которые вызывали неодобрение варшавской критики.

На эти сходства в свое время обращал внимание современник М. Герымского, критик Ф. Фаленьский, а затем автор монографии Г. Пионтковский. В связи с тем, что аналогий можно усматривать и в работах, выполненных Герымским по крайней мере в течение первых двух лет его проживания в Мюнхене, есть основания полагать, что они были вызваны, в первую очередь, близостью взглядов обоих артистов на искусство, аналогичным восприятием красоты и пониманием природы. Это тем более возможно, что в Мюнхене М. Герымский мог находиться под влиянием творчества тех художников, что и Шерментовский, то есть под влиянием мастеров голландской живописи 17 века (в коллекции Альте Пинакотек) и так называемых барбизонцев (французские художники 19 в. из школы Барбизон), которые в 1869 г. приняли участие в I Международной выставке искусства в Мюнхене.

Поскольку уже в 1869 г. в творчестве М. Герымского начинает намечаться другая, более типичная для него концепция пейзажа (осенний безлиственный пейзаж с четким рисунком силуэтов деревьев — стволов и ветвей), рассматриваемый в статье период надо считать ранним и переходным в формировании творческой манеры этого художника.

MAKSYMILIAN GIERYMSKI'S EARLY LANDSCAPES

Maksymilian Gierymski (1846—1874), one of the creators of the characteristic 19th century Polish school of painting, and himself one of the best painters among them, was all his life interested in landscapes. This interest marked out the main problems of his work.

Two artistic milieus influenced the shaping of Gierymski's style: the first was that of Warsaw, where he attended the Class of Drawing, published his early works in periodicals and exhibited his first landscapes in the gallery of the Society For Promoting the Fine Arts „Zachęta” (Encouragement); the second one was that of Munich, where he arrived in 1867 after having been granted a government stipend to study painting there. He remained in Munich the rest of his life.

The brief Warsaw period (1865—1867) left a distinct mark on the style of the artist's work. He was at that time strongly influenced by his close friend Juliusz Kossak, and by Józef Szermentowski. Although we have no evidence that Gierymski and Szermentowski were acquainted, we can be fairly certain that Gierymski saw the latter's pictures at various exhibitions and read the critics' opinions about them in the Warsaw periodicals, and it seems that we can trace his response to them in his own works. He painted a series of pictures and studies of landscapes with trees which show obvious correspondences, both in the treatment of the subject and in the unconventional, innovatory technique (which, incidentally, the Warsaw critics could neither comprehend nor accept), to similar works by Szermentowski. Already Gierymski's contemporary, the critic Felicjan Faleński, noticed and pointed out those correspondences, and later so did his biographer Henryk Piątkowski.

Since those correspondences remained apparent in Gierymski's style for quite a long time, the first two years at least of his stay in Munich, it can be assumed that they resulted from close affinities between the two artists' ways of expressing their sensitivity to nature, and from their similar acuteness of vision. Also, in Munich Gierymski came under influences alike to those that had had a part in determining Szermentowski's style: the 17th century Dutch masters (in the Alte Pinakothek collections) and his contemporary French Barbizon painters who exhibited at the First International Art Exhibition in Munich in 1869.

Already in 1869 Gierymski found and set out to develop a new and more typically his own conception of a landscape: autumn landscape with bare trees, their trunks and leafless branches drawn with determined linear vigour.

We can therefore consider the period between 1865 and 1869 as an early, transitory stage of the process of the shaping of the artist's individual mode of expression.