

Jerzy Malinowski

O genezie symbolizmu w sztuce polskiej i jego rosyjskich odniesieniach

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 401-413

2013

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM I

Jerzy Malinowski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnSŚ

O genezie symbolizmu w sztuce polskiej i jego rosyjskich odniesieniach

W Muzeum Artystycznym w Irkucku znajduje się jeden z najcenniejszych polskich obrazów XIX wieku *Śmierć Anhellego* Witolda Pruszkowskiego z 1879 roku (il. 1).¹ Obraz wystawiony w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie na przełomie 1879 i 1880 roku, a następnie w Salonie Aleksandra Krywulta w Warszawie w 1880, został zakupiony przez Adolfa Mostowskiego (1839–1904), znanego literata i przede wszystkim kolekcjonera, zamieszkałego w majątku Mytniki Wielkie koło Litynia na Podolu (dziś w Obwodzie Winnickim).² Zgromadził on dużą kolekcję współczesnego malarstwa polskiego.³ Obraz Pruszkowskiego po raz ostatni pokazany został na wystawie pośmiertnej artysty w warszawskim Salonie Krywulta w 1897, wcześniej zapewne na wystawach pośmiertnych w TPSP w Krakowie i Lwowie. Po śmierci Mostowskiego kolekcja stała się własnością rodziny jego żony Mazarakich, zamieszkałych w Rajgródku koło Berdyczowa oraz szwagra Tadeusza Mazarakiego, który wywiózł go do Kijowa. W 1915 roku

w „Tygodniku Ilustrowanym” opublikowana została jedyna znana fotografia obrazu. Podczas rewolucji obraz Pruszkowskiego wraz kolekcją Mazarakiego został, jak napisał Edward Chwalewik, „skomunizowany przez bolszewików”⁴ i ślad po nim zginął. Jednak po wielu latach, w 1963 roku, obraz wypłynął jako dar F. E. Wiszniewskiego z Moskwy dla Muzeum Artystycznego w Irkucku.⁵ Odnowiony ze zmianami niektórych szczegółów i malarskiej faktury, wynikających zapewne z braku znajomości twórczości artysty i zachowanych reprodukcji, został opublikowany w albumie poświęconym zbiorom muzeum w 2005 roku.⁶

Wystawienie w Krakowie w 1879 roku *Śmierci Anhellego* wywołało szok u publiczności i krytyki: „Jest rzeczą niewątpliwie śmiałą – pisał krytyk Jan Gnatowski – szukać natchnienia w najidealistycznym z poematów, tworzyć postacie z chmur i mgły, eteryczne i przejrzyste jak senne widziadła, i akcję zawieszać w owym świecie między niebem a ziemią”.⁷ Obraz odnosił się do wizyjnego poematu romantycznego Juliusza Słowackiego *Anhelli*

¹ Obraz wraz z bibliografią zamieszczony w katalogu wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1992. Por. Suchocka (1992: 71). O życiu i twórczości artysty por. Malinowski (2007).

² Jopek (1977: 64); Aftanazy (1993: 256–257).

³ Wykaz znanych z tytułu dzieł w: Aftanazy (1993: 255).

⁴ Chwalewik (1926: 490).

⁵ Огородникова (2005: 212).

⁶ Огородникова (2005: 212).

⁷ Gnatowski (1880).



Il. 1. Witold Pruszkowski, *Śmierć Anhellego*, 1878

(1838), którego akcja o skomplikowanej symbolice, odnoszącej się do środowiska emigrantów w Paryżu, rozgrywała się wśród polskich zesłańców po powstaniu listopadowym 1831 roku na Sybirze. Bohater o rysach Chrystusa, oprowadzony przez Szamana (wodza-kapłana lokalnych plemion) po krainie cierpień, umiera samotnie na lodowej pustyni. „Anhelli był umarły. W ciemności która była potem, rozwidniła się wielka zorza południowa i pożar chmur. (...) Eloë (Anioł Śmierci) siedziała nad ciałem zmarłego, z gwiazdą melancholiczną na rozpuszczonych włosach”. Nagle „z opromienionej zorzy wystąpił rycerz na koniu” (symbol światowej rewolucji) z chorągwią z napisem „Lud”, wzywając Anhellego do powstania: „Oto zmartwychwstają narody! (...) Nad krwawymi rzekami i na krążgankach pałacowych stoją bladzi królowie trzymając szaty na piersiach szkarłatne, aby

zakryć pierś przed kulą świszczącą i przed wichrem zemsty ludzkiej”. Eloë powstrzymuje Rycerza: „On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca. Rycerzu, leć dalej, nie budź go”. Pokolenie naznaczone klęską, spełniło swoje powołanie, obudzić więc się nie może. „Eloë usiadła nad ciałem zmarłego. I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczywał”⁸

W *Śmierci Anhellego* można dostrzec cechy symbolizmu – nurtu, który w tym samym, 1879 roku ujawnił się w sztuce francuskiej, w twórczości Odilona Redona, Pierre’a Puvis de Chavannesa i Eugène’a Carrière’a. Inspiracja mistycznym poematem spowodowała rozgraniczenie świata nadprzyrodzonego i rzeczywistego. Nierealna barwność Sybiru pozwoliła stworzyć odmienną strukturę kolorystyczną obrazu, opartą na symbolistycznym odczuciu barw. *Śmierć Anhellego* jest dziełem złożonym z kilku warstw: patriotycznej, estetycznej (nawiązującej do symboliki barw literackiego pierwowzoru) i egzystencjalnej. Eloë, unosząca do nieba duszę Anhellego, to anioł śmierci pod postacią młodej kobiety. Mistycznej idei wyzwolenia od cierpień, zawartej w utworze Słowackiego, przydawało to odcień specyficznie pojmowanego erotyzmu.

Twórczość Witolda Pruszkowskiego (1846–1896) określiła w malarstwie polskim przełom między monachijskim realizmem „nastrojowym” i akademizmem a nową sztuką.⁹ Doświadczenia życiowe artysty odróżniały go od rówieśników. Pochodził z Pobereża, południowej części Podola, leżącego nad Bohem. W Odessie i zapewne w Kijowie zetknął się z demokratycznym kręgiem polskich studentów, bratających się z ludem. Swą tęsknotę za Ukrainą i zainteresowanie jej mieszkańcami zawsze będzie artysta podkreślać, nosząc „kozacki” strój. Po wyjeździe z rodziną do Francji w 1860 (lub 1864) roku uczył się w Dieppe i od 1866 w Paryżu. Lekcje rysunku pobierał u Tadeusza Goreckiego, zięcia Adama Mickiewicza. Od 1868 roku studiował w monachijskiej Akademii, zwłaszcza u Alexandra Wagnera. Wówczas poznał dzieła Słowackiego, którego twórczość zafascynowała artystę na całe życie. W 1872 roku osiedlił się w Krakowie. Znalazł się w grupie malarzy związanych z początkiem symbolizmu, jak Adam Chmielowski i Jacek Malczewski, podobnie jak on uciekinierów z ziem zaboru rosyjskiego.

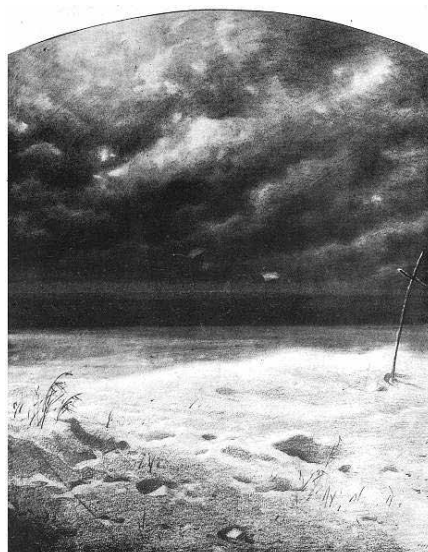
⁸ Cytaty według wydania: Słowacki (1987).

⁹ O genezie symbolizmu w Polsce por. Malinowski (2003: 269–293).

Specyfika środowiska krakowskiego od czasów wybitnego romantycznego malarza Wojciecha Kornelego Stattlera, przyjaciela Mickiewicza i Słowackiego, łączyła się z tematyką historyczną i martyrologiczną. Program artysty, ukształtowany około 1830 roku, zawierał idee moralnych wartości sztuki i posłannictwa artysty. Stattler propagował typ postawy „malarza-poety”, uznając za istotę sztuki treść, zawartość filozoficzną, religijną, historyczną czy literacką. Głosił idealistyczny program sztuki patriotycznej. Jego słynny monumentalny obraz *Machabeusze* rozpoczęty z inspiracji Mickiewicza przed wybuchem powstania listopadowego 1831 roku, ukończony został w 1842 w czasie największego terroru politycznego w zaborze rosyjskim. Temat m.in. ze względu na cenzurę zaczerpnięty ze Starego Testamentu, utożsamiał walkę o niepodległość z walką w obronie własnej, katolickiej, religii. Stattler był nauczycielem Artura Grottgera i Jana Matejki.

Twórczość Grottgera, wyrażająca idee powstania listopadowego, zamykała polski romantyzm. Wyrażała w cyklach *Polonia* (1863), *Lituania* (1864–1866) i *Wojna* (1866–1867) milenarystyczne idee narodowego katolicyzmu, w którym dostrzegano analogie między martyrologią Polski i męką Chrystusa. Cykle miały świadczyć o duchowej przemianie narodu, oczyszczeniu z win i poddaniu się wyrokowi Boga w nadziei na odrodzenie Polski. W ujęciu Grottgera etos powstańczy stał się religijnym misterium ofiary. W cyklu *Warszawa II* (1862) po raz pierwszy w jego twórczości pojawił się śnieżny widok Sybiru z polską mogiłą (il. 2). W *Pochodzie na Sybir II* (1866, il. 3) i w *Sybirakach niosących krzyż* (1867) znajdujemy odwołanie do symboliki chrystologicznej. W pierwszym z nich postać upadającego powstańca kojarzono z upadkiem Chrystusa pod krzyżem. Dzieła te wywarły silny wpływ na przedstawicieli następnej generacji – Pruszkowskiego i Malczewskiego.

Z lwowskimi przyjaciółmi Grottgera – malarzami Karolem Młodnickim (1835–1900), i Marcelim Maszkowskim (1837–1862) wiąże się początek recepcji Słowackiego w sztuce polskiej. W konwencji późnoromantycznego malarstwa monachijskiego swoich nauczycieli – Wilhelma Kaulbacha, Moritza von Schwinda malowali i rysowali sceny inspirowane Anhellim: Maszkowski – *W drodze na zesłanie* (akwarela, 1858) oraz *Z sybirskich min*, zaś Młodnicki – *W kopalni sybirskiej* (1863).



Il. 2. Artur Grottger, *Sybir* z cyklu *Warszawa II*, 1862



Il. 3. Artur Grottger, *Pochód na Sybir II*, 1866

Matejko, którego wizje historii zaczęły w latach siedemdziesiątych kształtować narodową wyobraźnię, gdy został dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w 1873 roku przyciągnął do Krakowa młodych artystów spragnionych wielkich tematów, moralnego osądu nad historią i współczesnością oraz – malarzkiej ekspresji. Wśród jego pierwszych uczniów znalazł się Pruszkowski, a także Malczewski i Leon Wyczółkowski.

Obok Matejki wybitną rolę odegrał w Krakowie Lucjan Siemieński, wybitny krytyk i niegdyś emigracyjny poeta, stał się pośrednikiem między romantyzmem a młodą generacją malarzy. Zafascynowani romantyzmem i jego idealistycznym stosunkiem do świata, akceptujący religię katolicką z jej wiarą w życie pozagrobowe, ci młodzi artyści przeciwstawiali się ateistycznemu pesymizmowi



Il. 4. Adam Chmielowski, *Szara godzina*, 1880

naturalistów (także warszawskich). Po upadku powstania styczniowego Siemieński postulował, aby polscy artyści sięgali do tematyki martyrologicznej, traktując ją jednak nie dokumentacyjnie, lecz w sposób uniwersalny jako przejaw ludzkiego losu: „Podobne temata – pisał – nie ograniczają się miejscem sceny. Głośne w dziejach świata, przechodzą na jego własność i dostarczają formy dla umieszczenia w niej wszystkiego, o czym ludzkość marzy, czego pragnie, o co się dobija.”¹⁰ W kręgu jego oddziaływania znaleźli się Witold Pruszkowski, Jacek Malczewski, a przede wszystkim Adam Chmielowski. Ich twórczość łączyła tradycje romantyczne z nową koncepcją twórczości.

Adam Chmielowski, uczestnik powstania styczniowego, po przybyciu do Monachium w 1869 roku jako pierwszy z Polaków zwrócił uwagę na nowe interpretacje malarstwa akademickiego, które w przypadku Arnolda Böcklina i Anzelma Feuerbacha zapowiadało symbolizm. W 1876 roku Chmielowski opublikował w piśmie „Ateneum” manifest *O istocie sztuki*, w którym uznał, że sztuka zawiera w sobie idee i postawy, kształtujące rozwój duchowy człowieka i jego kontakt z Bogiem. Środki artystyczne służyć mogą wyłącznie ekspresji stanu duchowego artysty: „W dziele sztuki obchodzi to, co artysta czuł, nie to, co myślał. [...] Dzieła sztuki są duchem i do ducha naszego mówią”¹¹ – pisał.

W liście do Siemieńskiego z 1874 roku Chmielowski odrzucił realizm jako metodę twórczą na rzecz stylizacji: „Przyjąwszy raz zasadę z góry, że obraz z dziedziny fantazji należy bez modelu i bez natury malować, nie mógł obraz inaczej wypadć, jak wypadł, to jest bardzo szkicowo i bardzo mało plastycznie – a o to niepewne wykonanie starałem

się nawet”.¹² Zakładając więc szkicowość wykonania artysta uznał, że obraz powinien być po malarsku rozstrzygnięty. Stąd dążność do operowania plamą barwną, nigdy zaś konturem, który stał się nieczytelny, rozmyty, świadomie nieważny. Chmielowski stylizację wiązał z dekoracyjnym charakterem obrazu o równomiernym nasyceniu dekoracyjną tkaną. W dziełach pragnął stworzyć poetycki nastrój, pobudzający do marzeń, włączając w to skojarzenia jakie budzą utwory literackie (choćby Teokryta czy Dantego). Wraz ze *Sjestrą włoską* dwa kolejne obrazy – *Ogród miłości* (1876) i *Szara godzina* (1880, il. 4) tworzą jakby cykl pór ludzkiego życia: młodości, miłości i rozkoszy wieku dojrzałego, wreszcie samotnej starości. *Ogród miłości*, nokturnowa scena z korowodem obejmujących się par, które składają wieńce na płonącym ołtarzu z napisem „Hedone”, rozgrywa się w romantycznym pejzażu z ruinami i strumieniem. Dla podkreślenia symboliki miłości artysta wykorzystał efekty luminizmu. W *Szarej godzinie* – cmentarz, zachodzące słońce, w którego kierunku zwrócona jest samotna postać mnicha w czerwonej opończy sugeruje kończące się życie. W tych obrazach elementy akademickiego historyzmu (renesansowe stroje, „dantowska” opończa mnicha, architektura) przenikają się z böcklinowskim nastrojem, tworząc nieokreśloną, mistyczną aurę tajemniczości. Do tego typu dzieł należą też *Cmentarz włoski* (1880) i *Pejzaż ze zjawą* (około 1888). W jego twórczości interesujące są także obrazy o tematyce mistyczno-religijnej, jak *Wizja św. Małgorzaty* (1880), *Ecce Homo* (1879–1881, il. 5) czy *Marzenia o Męce Pańskiej* (1887–1888), które wyobrażać miały idee ciągłego odkupienia ludzkości. Linearna, płaska stylizacja, monumentalność,

¹⁰ Siemieński (1864).

¹¹ Chmielowski (1876).

¹² Chmielowski (1965: 54).

frontalne ujęcie postaci wskazują na analogie ze szkołą malarstwa religijnego w Beuron w Niemczech, założoną w latach sześćdziesiątych przez ojca Desideriusa Lenza.

Postawa ideowa i fascynacje literaturą romantyczną łączyły z Pruszkowskim Jacka Malczewskiego (1854–1929). Dzielił ich jednak stosunek do artystycznej formy. Za motto twórczości Malczewskiego uznać można wyznaczenie samego artysty: „Kto jest idealistą w sztuce, ten najwięcej się musi opierać na najsurowszym realizmie”.¹³ Iluzjonistyczna, operująca plastycznym ujęciem przedmiotu, forma dzieł Malczewskiego, wkomponowana w przestrzeń z zachowaniem (we wczesnym okresie) reguł perspektywy wyrażała romantyczno-martyrologiczne lub symbolistyczne idee. Wczesny okres jego twórczości obejmuje serię obrazów inspirowanych utworami Słowackiego, w tym przedstawienia martyrologiczne z Sybiru, jak *Harfiarze z Lilli Wenedy* (1876) czy *Ellenai – pasterka renów* (1879). W obrazach sybirskich Malczewski nawiązał do twórczości Grottgera. Grottger i Pruszkowski malowali jednak sceny w pejzażu, Malczewski zaś wyłącznie sceny w wnętrzach. Można wyodrębnić dwie serie obrazów z lat 1877–1885 oraz 1889–1896. Układają się one w pewną całość, złożoną z dwóch typów scen. Pierwsza część to sceny z etapów – *Na etapie* (1883), *Nocleg na etapie* (1885), *Zesłanie studentów* (1884), *Złożenie do trumny* oraz *Na etapie* (1890), *Etap* (1896), *Modlitwa na etapie* (1890) i *Śmierć na etapie* (1891, 1895). Druga obejmuje sceny z zesłania – *W Sybirze* (między 1878 a 1880), *Niedziela w kopalni* (1876–1882, il. 6), *Czytanie listów na Syberii* (1884), *Dwa pokolenia* (1884–1885) oraz *Sybiracy* (1891), *Wygnańcy (Szypry)*, 1893), *W chacie* (1890), *Modlitwa ostatnich* (1889) i *Wigilia na Syberii* (1892). Te naturalistyczne formalnie kompozycje zawierały idealistyczne treści. Za idealistyczne uznawano wówczas wszystko, co dotyczyło spraw narodu. Idealistą był człowiek, który pragnął zmiany, realistą ten, który poddał się naciskom rzeczywistości. Odmiennosc stylistyczna schodziła na dalszy plan. W latach osiemdziesiątych obrazom wykonanym za pomocą naturalistycznych środków warsztatowych nadawano znaczenia symboliczne.

W związanych z pierwszą sybirską serią obrazach *Śmierć wygnanki* i *U łóżka wygnanki* (obydwa 1882) oraz *Śmierć Ellenai* (1883, il. 7) dokonał się



Il. 5. Adam Chmielowski, *Ecce Homo*, 1879–1881



Il. 6. Jacek Malczewski, *Niedziela w kopalni*, 1876–1882



Il. 7. Jacek Malczewski, *Śmierć Ellenai*, 1883

¹³ Heydel (1933: 149).

proces przejścia od ilustracyjności do syntetycznej symbolizacji. *Śmierć Ellenai* nie przedstawia, jak w poprzednich obrazach, opisu śmierci konkretnej osoby, lecz nabiera znaczenia metaforycznego, ukazując, jak proponował niegdyś Siemieński, jeden z wariantów ludzkiego losu. Nieziemska piękność zmarłej dziewczyny, nierealna w tych warunkach bytowania, będąc wytworem fantazji, pobudzała marzenia, stwarzała przeżycie duchowe i estetyczne, które trudno byłoby odnieść do dwóch poprzednich realistycznych obrazów, gdzie jedyną reakcją narzucającą się widzowi jest współczucie. W przeciwieństwie do swego pierwowzoru *Śmierci Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera w dziele Malczewskiego rozpacz nie uzewnętrznia się za pośrednictwem gestu i mimiki twarzy, lecz poprzez psychiczne napięcie. Z korespondencji Marii Konopnickiej z artystą wynika, że *Śmierć na etapie* odnosiła się do słów z modlitwy *Ojczy Nasz* – „ale zbaw nas od złego”, pozostałe zaś obrazy ilustrowałyby inne jej wersy.¹⁴

Za zamknięcie cyklu można zapewne uznać *Melancholię* (1890–1894, il. 8), nawiązującą zarówno do zakończenia modlitwy – „Amen”,¹⁵ jak i do słów Słowackiego w *Anhellim* o dwóch rodzajach melancholii, wynikających z poczucia „mocy” i ze „słabości”. Symbolem „mocy”, wybrańcem i męczennikiem narodowej sprawy, nowym Anhellim jest tu postać Malarza, zafascynowanego ideą wolności. (Znajdująca się obok postać Poety wydaje się zubożętniona na rozgrywające się wokół wydarzenia.) Wydobywający się z obrazu na sztalugach tłum unoszących się postaci symbolizuje po stu latach zaborów niezdolny do walki polski naród z lojalistyczną wobec zaborców grupą starców w szynelach i kajdanach. Zatrzymanie ruchu i niemożność dojścia do światła, symbolizującego wolność, sugerowało nieprzewyciężenie narodowej „słabości”.

Twórczość Pruszkowskiego, Malczewskiego i Chmielowskiego z lat 1879–1881 wiąże się z początkiem symbolizmu w Polsce. Choć nazwie „symbolizm” właściwą interpretację nadał Jean Moreas w manifestie z 1886 roku, pojawiała się ona już wcześniej. W Polsce użyła jej w 1881 roku Stefania Chłędowska w odniesieniu do poezji Algernona Charlesa Swinburne’a.¹⁶ Obrazy Pruszkowskiego z tego okresu wniosły także nowe wartości formal-

ne, które łączyły się z impresjonizmem. Wpływy impresjonistów, a właściwie poprzedzającego ich Edouarda Maneta, nosiły wcześniejsze portrety – Kazimierza Bartoszewicza (1876) i Stefanii Fedorowiczowej (1878). Wprowadzenie postaci portretowanego w bardzo jasny, śnieżny, w dodatku o nieco spłaszczony przestrzeni pejzaż, przedstawienie modelki (szwagierki artysty) na tle barwnej pasiastej tkaniny, współgrającej z równie barwnymi elementami stroju, wreszcie swobodny, nieco pospieszny sposób budowania obrazów stosunkowo szerokimi, płaskimi plamami wskazywało, że Pruszkowski jako pierwszy malarz polski znalazł się w orbicie nowej sztuki francuskiej.

Dostrzegając impresjonizm artysta wybrał inną linię ewolucji, wywodzącą się z twórczości Maneta, która prowadziła do wczesnego symbolizmu. W twórczości Jamesa McNeila Whistlera, Carrière’a, a zwłaszcza Paula Alberta Besnarda znajdujemy analogiczny sposób traktowania obrazu: „subiektywny” koloryt o delikatnych, „muzycznych” gradacjach bieli, czerni, szarości, lecz także różu i błękitu; luministyczne efekty nokturnów, dematerializację kształtów, czasem arealistyczną wizyjność, wreszcie poetycką atmosferę. Pruszkowski, podobnie jak Besnard, aranżował obrazy w czerwieni (*Sen na kwiatach*, 1885), zieleni (*Świt*, 1881) lub w wyrafinowanych harmoniach czerwieni i bieli (*Śmierć Anhellego*) czy żółcieni, bieli i błękitu (*Eloe wśród grobów*, 1892). Często sięgał do techniki pastelu.

Na symbolizm w twórczości Pruszkowskiego składa się kilka nurtów: „anhelliczny”, pejzażowy, fantastyczno-mitologiczny i „funeralny”. Poza symbolizmem lokuje się realistyczny nurt rodzajowy o tematyce wiejskiej. Te wszystkie nurty przenikają się wzajemnie, tworząc symbolistyczny „syndrom”.

Nurt „anhelliczny” obejmuje także dwie inne sceny z tego poematu – *Śmierć Ellenai* i *Eloe wśród grobów* (obydwa 1892) oraz przedstawienie *Anhellego przed śmiercią* (1889); dochodzą do tego sceny martyrologiczne *Unitka* (1888) i *Pochód na Sybir* (1892), a także *Wizja z Przedświt* Krasieńskiego (1890). W tych obrazach olejnych i pastelach martyrologiczno-mesjanistyczna tematyka, inspirowana dziełami Grottgera, przeradza się w kolorystyczną wizję, w której zharmonizowane zestawienia barw – bieli, czerwieni, błękitu stawały się ekwiwalentami stanów uczuciowych, wzbudzanych przez poemat. Kolor ma tu wartość symboliczną: czerwień (o odcieniu różu) to nie tylko kolor zorzy

¹⁴ Por. Leo (1976: 109–110).

¹⁵ Leo (1976: 110).

¹⁶ Chłędowska (1881).



Il. 8. Jacek Malczewski, *Melancholia*, 1890–1894

polarnej, lecz także barwa męczeństwa. Biel – kolor śniegu – jest symbolem uduchowienia, niewinności i współczucia. Błękit – kolor nocy – sugeruje stan uspokojenia i wyzwolenia przez śmierć. W *Pochodzie na Sybir* kolumna zesłańców znika bezpowrotnie w ogarniętym zamiecią bezmiarze przestrzeni; trzy krzyże w głębi to nie tylko groby tych, którzy nie wytrzymali męki, to także, w przenośni, Golgota – ostateczny cel drogi krzyżowej skazańców (il. 9). W *Eloe wśród grobów* na tle zimowego cmentarnego pejzażu, oświetlonego niebieskim światłem księżycy pojawia się eteryczna postać anioła śmierci i pocieszyciela, o rozwiewających się konturach, jarząca się wewnętrznym, „mystycznym” światłem (il. 10). W *Śmierci Ellenai* wpadający przez okno purpurowy odbłask polarnej zorzy oświetla zmarłą, obok której w półcieniu dostrzegamy postać Anhellego (il. 11). Z poematem Słowackiego wiąże się zapewne także *Spadająca gwiazda* (1884), hipotetyczne przedstawienie Eloe spadającej „w ciemność”; w dekoracyjnym potraktowaniu szczegółów dostrzega się zapowiedzi secesji (il. 12). W *Wizji* pojawia się Matka Boska, opiekunka narodu, która prowadzi pochód królów, rycerstwa i chłopów (il. 13).

W symbolistycznym, a także impresjonistycznym przełomie ważną rolę odegrał Leon Wyczółkowski (1852–1936). Wykonana w Krakowie *Ucieczka Maryny Mniszchówny* (1877) dynamicz-



Il. 9. Witold Pruszkowski, *Pochód na Sybir*, 1892



Il. 10. Witold Pruszkowski, *Eloe wśród grobów*, 1892



Il. 11. Witold Pruszkowski, *Śmierć Ellenai*, 1892



Il. 12. Witold Pruszkowski, *Spadająca gwiazda*, 1884

nym ujęciem ruchu, ekspresją twarzy i gestu, dramatyzmem zimowego pejzażu zbliża się do dzieł Matejki. We Lwowie, w którym przebywał w 1880 roku razem z Chmielowskim próbował zerwać ze stylem i tematyką Matejki, wykonując pierwsze fantastyczne kompozycje, zapewne zbliżone do obrazów Böcklina i Chmielowskiego (*Dziewczyna i bazyliszek*). Podjął także pracę nad *Aliną z Ballady Słowackiego*. Wspominał później: „Adam Chmielowski dał mi wyjście, malowałem Alinę realistycznie. «To legenda, mit. Dlaczego malujesz to realnie, zrób to jako legendę»”.¹⁷ Choć Wyczółkowski nigdy nie zaniechał studium modelu i natury, obraz, jak to sam określił, był „uwolniony z realizmu”. Wyróżniał się on nastrojem poetyckiej melancholii, a także dekoracyjnością ujęcia, którą tworzyły wokół leżącej na polanie martwej Aliny kwiaty i unoszące się nad jej głową motyle. Ponadto przypomina on znane dzieło angielskiego prerafaelity Johna Everetta Millaisa *Ofelia* z 1852 roku.

Inny wizyjny typ symbolizmu, zbliżony do twórczości Pruszkowskiego, pojawił się w dziełach Wyczółkowskiego, odwołujących się do zarówno malarstwa historycznego Matejki, jak i *Lilli Wenedy* Słowackiego i narodowej legendy o śpiących (czy skamieniałych) rycerzach na Wawelu i w Tatrach. W obrazie *Druid skamieniały* (1892–1894, il. 14) motyw druida – celtyckiego kapłana, popularne-

¹⁷ Wyczółkowski (1960: 49–50).



Il. 13. Witold Pruszkowski, *Wizja z Przedświtu Zygmunta Krasieńskiego*, 1890

go od czasów *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona uzyskał w Polsce (zwłaszcza dzięki *Lilli Wenedzie*) patriotyczną motywację. We wspomnianym obrazie gigantyczna skała przypominająca starca z harfą o pozrywanych strunach symbolizowała narodową niemoc. Jednak z tym dziełem łączył się obraz *Wesołe pacholęta* (1891) z postaciami młodych lutnistów, którzy jak wcześniej u Malczewskiego, wraz z „pieśnią” przejmą patriotyczną misję od starego druida. Obok dzieł Pruszkowskiego inspirowanych *Anhellim* cykle Wyczółkowskiego *Sarkofagi* (około 1897, il. 15) oraz *Legendy tatrzańskie* (1898–1904, il. 16) otworzyły ostatnią fazę polskiego malarstwa historycznego, ewoluującego po śmierci Matejki w kierunku symbolistycznej wizji. Seria *Sarkofagi* przedstawiała umieszczone w ciemnej kaplicy na Wawelu tumby z wyrzeźbionymi postaciami władców. Cykl *Legendy tatrzańskie* to dynamicznie ujęte wizje skamieniałych rycerzy, oczekujących na znak, który przywróci ich do życia i walki o niepodległość.

Kulminacja tego procesu wiąże się z twórczością następnej generacji malarzy, w której pojawił się czynnik ekspresji i deformacji: W twórczości Stanisława Wyspiańskiego szczytowym osiągnięciem są kartony do witraży wawelskich (1900–1902, il. 17a, b, c). Ukształtowana pod wpływem Sło-

wackiego koncepcja areopagu królów – duchów narodu odwołuje się do idei metempsychozy – kolejne wcielenia „króla-ducha” świadczą o odradzaniu się ducha po latach zastoju. W *Nec mergitur* (1902, il. 18) Ferdynanda Ruszczyca unoszący się na morskich falach barokowy okręt symbolizował nieśmiertelność idei wolności Polski. Ostatnim elementem ewolucji są serie pasteli zafascynowanego Słowackim Mikołaja Konstantego Czurlanisa (Čiurlionisa) który symbolistyczne wizje *Genesis z Ducha* przekształcał na bliskie abstrakcji przedstawienia mitologiczne i kosmiczne, jak *Żaglowiec* (1907, il. 19), czy *Wieść* (1905, il. 20).¹⁸

U źródeł tych wyobrażeń wciąż jednak tkwił obraz Pruszkowskiego, który podobnie jak przedstawiona w nim postać Anhellego, „zesłany” został na Sybir.

Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że *Śmierć Anhellego* wystawiono w tym samym 1879 roku, co *Bitwę pod Grunwaldem* Matejki i *Pochodnie Nerona* Siemiradzkiego.

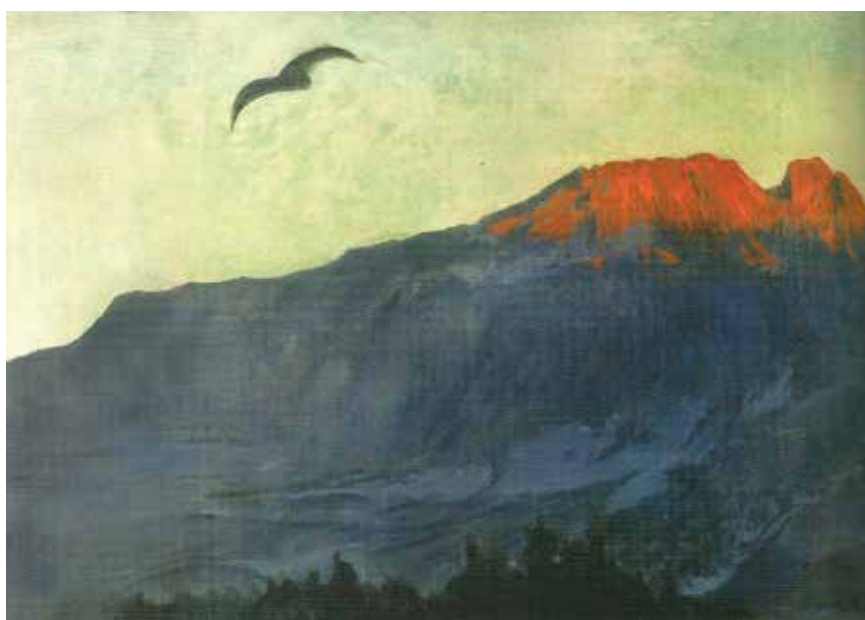
¹⁸ Por. Okulicz-Kozaryn (2007)



Il. 14.
Leon Wyczółkowski, *Druid skamieniały*, 1892–1894



Il. 15.
Leon Wyczółkowski, *Sarkofagi*,
około 1897



Il. 16.
Leon Wyczółkowski, *Giewont o świcie*
z cyklu *Legenda tatrzańska*,
1898–1904



Il. 17. Stanisław Wyspiański, a. *Henryk Pobożny*, b. *Kazimierz Wielki*, c. *Św. Stanisław*, 1900–1902, kartony do witraży wawelskich



Il. 18. Ferdynand Ruszczyk, *Nec mergitur*, 1902



Il. 19. Mikołaj Konstanty Czurlanis (Čiurlionis), *Żaglowiec*, 1907



Il. 20.
Mikołaj Konstanty Czurlanis
(Čiurlionis), *Wieża*, 1905

Bibliografia

- Aftanazy 1993 = Aftanazy, Roman: *Materiały do dziejów rezydencji*, t. XI, *Dawne województwo kijowskie*, Warszawa 1993: 256–257.
- Chłędowska 1881 = Z. D. (Chłędowska, Stefania): „Poezja współczesna”, *Gazeta Polska*, 1–11 IX (1881).
- Chmielowski 1965 = Chmielowski, Adam: „Pisma”, Adam Schletz (oprac.), *Nasza Przeszłość*, t. XXI, 1965: 54 (list do L. Siemieńskiego z Zarzeczca, 1874).
- Chmielowski 1876 = Chmielowski, Adam: „O istocie sztuki”, *Ateneum*, 1876 (wg: Okońska, Alicja: *Adam Chmielowski*, Warszawa 1967 – aneks: 263–269).
- Chwalewik 1926 = Chwalewik, Edward: *Zbiory polskie*, t. I, Warszawa-Kraków 1926: 64.
- Gnatowski 1880 = J.G[natowski]: „Wystawa obrazów”, *Czas*, 13 (1880).
- Heydel 1935 = Heydel, Adam: *Jacek Malczewski. Artysta i człowiek*, Kraków 1935: 149.
- Jopek 1977 = Jopek, Antoni: „Mostowski Adolf” [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Emanuel Rostworowski (red.), t. 22, Wrocław 1977: 64.
- Leo 1976 = Leo, Justyna: „Ze spotkań Konopnickiej z Malczewskim” [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych: szkice historyczno-literackie*, Teresa Achmatowicz (red.), Warszawa 1976: 109–110.
- Malinowski 1992 = Malinowski, Jerzy: „Witold Pruszkowski – symbolista” [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa monograficzna*, Dorota Suchocka (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 1992: 7–14.
- Malinowski 2003 = Malinowski, Jerzy: *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Malinowski 2007 = Malinowski, Jerzy: „Pruszkowski Witold” [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Urszula Makowska, Katarzyna Mikocka-Rachubowa (red.), Warszawa 2007: 73–79.
- Okulicz-Kozaryn 2007 = Okulicz-Kozaryn, Radosław: *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- Siemieński 1864 = [Siemieński, Lucjan]: „Wystawa obrazów w Krakowie”, *Czas*, 26 III (1864) [według: Zanoziński, Jerzy: „Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej”, *Materiały do studiów i dyskusji*, 11–12 (1952): 277–278].
- Słowacki 1987 = Słowacki, Juliusz: *Anhelli*, Stanisław Makowski (wstęp i komentarze), Warszawa 1987.
- Suchocka 1992 = Suchocka, Dorota (oprac.): *Witold Pruszkowski (1846–1896). Wystawa monograficzna*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 1992.
- Wyczółkowski 1960 = Wyczółkowski, Leon: *Listy i wspomnienia*, Maria Twarowska (oprac.), Wrocław 1960: 49–50.
- Огородникова 2005 = Огородникова, Т[атьяна] П.: „Искусство стран Европы” [в:] *Иркутский художественный музей, Артуиздат*, Иркутск 2005: 212.

Jerzy Malinowski

The origins of symbolism in Polish art and its Russian references

One of the most valuable Polish paintings of the 19th century is *Death of Anbelli* by Witold Pruszkowski (1879). It was purchased by Adolf Mostowski, a writer and collector from Podolia. During the revolution it was lost in Kiev, but in 1963 it was found and donated by F.E. Wiszniewski from Moscow to Irkutsk Artistic Museum.

The work of Witold Pruszkowski (1846–1896) identified the turning point in Polish painting between the Munich „moody” realism and academism and the new art. The painting *Death of Anbelli* referred to the visionary romantic poem *Anbelli* by Juliusz Słowacki (1838) whose action took place among Polish exiles in Siberia after the November 1831 Uprising. Painting the picture, Pruszkowski broke up with realism, introducing fantastic motifs. In *Death of Anbelli* one can notice features of symbolism, which at the same time appeared in the works of Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes and Eugène Carrière. The Inspiration with a mystical poem caused a separation of the supernatural and the real world. The unreal variegation of Siberia allowed to create a different color structure of the image based on the symbolist perception of color.

The author discusses the significance of the painting against the background of the origins and the first period of Polish symbolism (1879–1893), emphasizing the analogies with the works of Adam Chmielowski, Jacek Malczewski, and Leon Wyczółkowski, as well as the precedence versus, among others the painting of Stanisław Wyspiański, Ferdynand Ruszczyc, and Mikołaj Konstanty Czurlanis (Čiurlionis), the artists creating fantastic works under the inspiration of Słowacki’s poetry.