http://dx.doi.org/10.18778/8088-239-3.15

Piotr O. Scholz
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

„Polscy monachijczycy" wobec tradycji i zjawisk kulturowych przełomu XIX i XX w. (Uwagi i refleksje)*

W kontekście nowej ekspozycji stałych zbiorów w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie wreszcie zwycięża właściwe podejście do sztuki polskiej jako integralnej części sztuki europejskiej, warto zwrócić uwagę na działalność artystyczną polskich mistrzów pędzla związanych ze środowiskiem monachijskim, szczególnie drugiej połowy XIX w., bez względu na to, co sądzą niektórzy z polskich historyków sztuki,

* Ze względu na ograniczenie objętości prezentowanych tutaj przyczynków, jak i przemyślenia związane z posympozjalnym tomem *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie, studia i szkice* (red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012) mogą wchodzić tu w grę tylko rozważania będące zbiorem luźnych, lecz także krytycznych refleksji nad twórczością „polskich monachijczyków" i jej recepcji w kontekście nurtów artystycznych końca XIX i początku XX w. kultywowanych aż do pierwszej wojny światowej (syntetyczne ujęcie tego przełomu w sensie kulturoznawczym prezentuje Philipp Blom w pracy *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*, München 2009; anglojęzyczne wydanie *The Vertigo Years*: *Europe 1900–1914*, London 2008, wraz z bogatą literaturą przedmiotu), dzisiaj, po 100 latach, widzianej innymi niż dotychczas oczyma (szczególnie Ch. Clark, *The Sleepwalkers*: *How Europe Went to War in 1914*, London 2012). Używanie terminu „szkoła monachijska", jak to czyni Jerzy Malinowski (idem, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 172 i nast.) i za nim kilku innych, zostaje tu całkowicie porzucone, jako że *de facto* takiej nie było (zob. niżej). Także zróżnicowania w ramach Królewskiej Akademii Monachijskiej były tak znaczne, iż nie podobna nawet i tu mówić o „szkole" stosującej wspólny język artystyczny (znamienne są tu uwagi niemieckiego historyka i teoretyka sztuki w jego przyczynku: H. Dilly, *Schule machen, durch eine Schule gehen, aus der Schule plaudern usw. Alltagskategorien der Kunst – und Wissenschaftsforschung*, [w:] *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften*, red. P.O. Scholz, M.A. Długosz, Wien 2015, s. 23–41). Twórczość „polskich monachijczyków", których w pierwszej linii łączyła wspólnota miejsca, jakim była bawarska stolica, jest świetnie osadzona w kulturze europejskiej, pomiędzy klasycyzmem a modernizmem. Spojrzenie na nią samą wyzwolone z jakichkolwiek implikacji ideologicznych i bazujące na analizie ikonologicznohermeneutycznej pozwala na ukazanie

uważający, iż „O sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku powiedziano już niemal wszystko”[1].

Zanim jednak zastanowimy się nad istotą i znaczeniem Monachium[2] dla rozwoju sztuki w Polsce, warto ukazać specyfikę – ciągle jeszcze dominującego – spojrzenia na ojczystą twórczość artystyczną, które wisi jak miecz Damoklesa nad polskimi historykami sztuki[3]. Najczęściej idą oni bowiem drogą, którą już od XIX w. wyznaczyli krytycy obozu patriotycznego, np. w stosunku do Jana Matejki, będącego paradygmatycznym przykładem jednostronnej oceny twórczości nieskalanej ponoć jakimikolwiek wpływami z zewnątrz.

Problematyce oceny J. Matejki i jego dzieła w perspektywie historycznej i filozoficznej poświęcił nieco miejsca Stanisław Czekalski w swoim postmodernistycznym, nie zawsze przekonującym rekursie po historii sztuki. Zebrał on tam według siebie wystarczający materiał i literaturę przedmiotu, pozwalające mu stwierdzić, iż „Matejko jest wyłącznie nasz, rdzennie polski,

---

zróżnicowania dzieł poszczególnych artystów studiujących w różnych klasach monachijskich mistrzów pędzla i profesorów Akademii, hołdujących wolności i indywidualności artystycznej młodych adeptów sztuki. Tutaj jednak nie jest możliwe objęcie całości problematyki, zarówno w sensie czasowym, jak i ilościowym, dlatego tylko wybrane aspekty i artyści mogą być wycinkowo uchwyceni jako przykłady powolnej integracji polskiej sztuki okresu rozbiorowego z nurtem europejskim. Krytyczne uwagi i refleksje dotyczące pytania: dlaczego widzenie „polskich monachijczyków” jest wciąż obciążone balastem (niestety ciągle jeszcze funkcjonujących) animozji wobec kultury niemieckiej – jeśli w ogóle o takiej może być mowa – mającej *de facto* jak najmniej do czynienia z barbarzyństwem nazistowskim, wrogim własnej tradycji kulturowej, szukają ciągle właściwej odpowiedzi. Wówczas, w XIX w., osąd był inny i jak pisze m.in. Aleksander Gierymski w swoich listach: „Niemcy są może najgościnniejsi ze wszystkich narodów” (M. i A. Gierymscy, *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Wrocław i in. 1973, s. 313). Monachium – do którego wielokrotnie powracał – było miastem otwartym i kosmopolitycznym (*Handbuch Fin de Siècle*, red. S. Haupt, S.B. Würffel, Stuttgart 2008, s. 177–182).

[1] Mimo tego apodyktycznego stwierdzenia (E. Charazińska, Ł. Kossowski, *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Warszawa 1996, s. 11) brakuje po dziś dzień monograficznego ujęcia tego okresu w sensie postulowanej tu porównawczej historii sztuki jako wyrazu jego niezaprzeczalnego osadzenia w kontekście europejskim.

[2] Odnośnie do życia kulturowego w Monachium i jego kształtu w interesującym nas okresie istnieje bogata literatura przedmiotu (zob. bibliografię w: R. Metzger, *München. Die große Zeit um 1900*, Wien 2008, s. 169 i nast.), która niestety nie jest uwzględniona w pozycji *Ateny nad Izarą*…, zawierającej tylko bibliografię Haliny Stępień (*ibidem*, s. 357 i nast.).

[3] Wiesław Juszczak (*Studium wprowadzające*, [w:] M. Liczbińska, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 7–98; ponowny przedruk w: *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2008, s. 7–128) w swoich bezsprzecznie ciekawych i godnych uwagi labiryntycznych rozważaniach, na które jeszcze przyjdzie zwrócić uwagę, próbuje znaleźć *modus vivendi* między ojczyźnianą a obcą sztuką. Czy zawsze wychodzi z tego zwycięsko, jest kwestią interpretacji. Tym samym jest zadziwiającym, że ten sam tekst zostaje bez jakiegokolwiek komentarza po 30 latach ponownie publikowany, niemalże jako „klasyk”.

krakowski"[4], co uwydatnić mają jeszcze cytowane przezeń słowa Stanisława Tarnowskiego:

> [dzięki Matejce] malarstwo polskie doszło do stanowiska i w Polsce samej, i w historii sztuki. […] Pierwszy raz okazało się oryginalnym, torowało sobie samo drogi i kierunki, tworzyło sobie rodzaje i formy, kładło w te formy charakter i duch własny do żadnego innego nie podobny [*sic!*], wybijało na nich swoją cechę odrębną[5].

Takie widzenie polskiej sztuki jako wyraz skrajnego nacjonalizmu (czy to jest patriotyzm?), bez względu na to, że ten subiektywny i dawny pogląd miał swoje osadzenie w życiu Polaków pozbawionych politycznej samodzielności, nie daje jednak dzisiaj jakichkolwiek podstaw, aby mógł być dalej z dotychczasową intensywnością forsowany[6]. Znamienne jest w tym względzie swoiste zakłopotanie Marii Poprzęckiej, jeśli stwierdza ona:

> Wśród inwektyw, jakich pod adresem Matejki padło niemało, może zastanawiać brak epitetu „akademik". Jeśli jednak poważnie potraktować kwestię: Matejko a akademizm, okazuje się ona rzeczywiście kłopotliwa[7].

Trudno ukryć, że krytyka sztuki operująca pojęciem akademizmu[8] zdaje się nie odczuwać nonsensowności tego terminu, mimo że nawet jego protagonistka potwierdza to przez fakt zauważalnych sprzeczności. Wywody M. Poprzęckiej referujące stosunek J. Matejki do Monachium, gdzie mistrz krakowski spędził niecały rok, zasługiwałyby na głębsze omówienie, jako że

---

[4] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 261–344, 274.

[5] S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 11, cyt. za: S. Czekalski, *op. cit.*, s. 274; do tej wizji malarzawieszcza nawiązuje również Maria Poprzęcka w swoich ponownie opublikowanych przyczynkach: *…i ciągle widzę te twarze…* (1992); *Matejko a akademizm* (1994); *Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi"*? (1993), [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 139–188.

[6] Tutaj zwracają uwagę artykuły Waldemara Okonia: *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki* (1994); *Matejko popularny* (1993), [w:] idem, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 48–69, 92–115.

[7] M. Poprzęcka, *Pochwała…*, s. 161.

[8] To pojęcie – wyrosłe na gruncie recepcji rosyjskiego traktowania artystów, którzy osiągali swój „wymarzony" status, kiedy ich mianowano „akademikami" – występuje nagminnie w polskiej literaturze przedmiotu (J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku…*, np. s. 258 i nast.) i chyba nie da się go tak łatwo wyeliminować, co świadczy o pewnej skostniałości i zaślepieniu formalnym, charakterystycznym dla krytyki sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, co dostrzegła również E. Gieysztor-Miłobędzka: eadem, *Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współeczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka" 2000, nr 4 (26), s. 58–77.

jest to przykład znamienny, którym można by objąć wielu innych „polskich monachijczyków", interpretowanych przez tutejszych historyków sztuki jako przywiązanych po dziś dzień do autonomii rodzimej sztuki[9]. Jednocześnie daje się zauważyć uzależnienie rodzimej sztuki od dialogu z literaturą, i to nie tylko polską, jak stwierdza M. Poprzęcka[10]. Ta czołowa reprezentantka warszawskiej szkoły w swoim opisie twórczości artystycznej sięga do języka darwinistycznej ewolucji (czyżby były to reperkusje spojrzenia Antoniego Sygietyńskiego?), kiedy mówi o jej „jednoliniowym rozwojowym ciągu", o jej „młodości", „dojrzałości", o jej „samoistnym bycie" czy wreszcie o „biologicznowitalistycznej aurze"[11], z drugiej strony zdaje się odczuwać swoistą wątpliwość wobec właściwej oceny młodego malarstwa polskiego, pisze ona:

> Drugą „nowością" młodego malarstwa polskiego około 1900 roku, będącą w istocie świadectwem włączenia się w krąg europejskiej problematyki artystycznej, jest nawiązanie twórczego dialogu z tradycją antyczną[12].

Ta wypowiedź jest nieco enigmatyczna, bo nie bardzo wiadomo, co należy rozumieć pod pojęciem kręgu europejskiej problematyki artystycznej, jeżeli był on szerszy niż cała wizja akademizmu. W końcu J. Matejko pozostaje i tak fenomenem dla siebie samego, swoistym i dalekim akademizmowi, jak to uważa M. Poprzęcka[13]. Ona ma chyba wciąż przed oczyma *Czas wyobrażony*[14] jako wielką metaforę twórczości Mistrza, któremu nie chodziło wszak o sztukę, lecz przede wszystkim o patriotyczne działanie. Tym samym „działanie" Matejki można by przypuszczalnie lepiej analizować z punktu

[9] M. Poprzęcka, *Pochwała*..., s. 244. Również W. Juszczak (*Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. Notatki z wystawy poznańskiej* (*1969*), [w:] idem, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 437–470) nie widzi konieczności sięgnięcia do porównań twórczości Jacka Malczewskiego z innymi symbolistami jego czasów (np. z Giovannim Segantinim, Alfredem von Kellerem i innymi), aby wyjaśnić jego szczególną „oryginalność" (s. 459). Jest godnym zauważenia, iż w europejskich koncepcjach wygląda to inaczej – coraz częściej w międzynarodowych wystawach pojawiają się dzieła J. Malczewskiego i kolegów, por. np. *Traumlandschaften. Symbolische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky* [katalog wystawy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2012; Scottish National Gallery, Edinburgh 2012; Finnish National Gallery, Helsinki 2012–13], Stuttgart 2012, s. 92 i nast. (J. Malczewski, *Im Wirbel / W tumanie*, 1893–94, s. 101; W. Weiß, *Hitzewelle / Upał*, 1898).

[10] M. Poprzęcka, *Pochwała*..., s. 246 i nast.

[11] Eadem, *Nowa sztuka a tradycja akademicka*, [w:] *Koniec wieku*..., s. 21–27.

[12] Eadem, *Pochwała*..., s. 252.

[13] W. Juszczak, *Studium*..., s. 41–44; M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*..., s. 168 i nast.

[14] To tytuł rozprawy doktorskiej M. Poprzęckiej, opatrzony podtytułem *O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku* (Warszawa 1986).

widzenia tzw. *Bildwissenschaft*[15] (nauki o obrazowości) niż historii sztuki, niemogącej uciekać od oceny artystycznej i estetycznej dzieła sztuki. W przypadku Matejkowskiej subiektywnej wizualizacji historii polskiej mamy do czynienia dzisiaj z popularną „kulturą pamięci"[16] (*Erinnerungskultur*), manifestowaną przez dzieła malarskie implikowane potrzebą zaangażowanej narracji o świetności narodu, który w oczach krakowskiego Mistrza zatracał coraz bardziej swoją świadomość kulturową w dobie rozbiorowej.

Tu jednocześnie należy postawić pytanie: dlaczego uważa się, że jest niemal nie do pomyślenia, by obcy historyk sztuki mógł mówić o polskiej sztuce i jej istocie? Czy stała się ona monopolem narodowym, rządzonym przez inne prawa niż te należące do uniwersalnego wyposażenia metodologicznego i teoretycznego nauk o sztuce? Przy głębszej analizie wychodzącej od przemyśleń inspirowanych semiotyką – co notabene czyni również M. Poprzęcka w swojej dysertacji – trzeba zdać sobie sprawę, że cały nurt europejskiego malarstwa historycznego, w którym powinno się widzieć również J. Matejkę, spełniał w swojej narracji funkcję późniejszego filmu. Takie zagęszczenie figur i wydarzeń, jakie panuje w dziele krakowskiego Mistrza Jana, jest chyba najbardziej uchwytne, gdy spojrzymy na nie przez okular kamery filmowej, która stale szuka w opowiadanej historii nowych zbliżeń[17], a nie odzwierciedla obiektywnych wydarzeń.

Refleksje zawarte w niniejszym szkicu mają na tle Monachium ukazać silną europeizację polskich artystów i związanych z nimi literatów, bez względu na znaczenie różnorodnych wizji malarskich, którym hołdowali. Bowiem ówczesne relacje międzynarodowe obejmowały różnorakie prądy intelektualne, m.in. tzw. młodopolskie, rozumiane jako *quasi* modernistyczne

[15] Obecnie coraz silniej konstytuująca się dyscyplina nauk o sztuce, intensywnie dyskutowana również przez Hansa Beltinga (*Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; *Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. idem, München 2007), pozwala zastanowić się, do jakiego stopnia narratywne malarstwo historyczne może być inaczej niż dotychczas traktowane.

[16] P.O. Scholz, *Porównawcza historia sztuki jako historia kultury*, [w:] *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2008, s. 45–64 oraz cytowana tam literatura; zob. również W. Czachur, *Dlaczego pamięć społeczna może być obiektem badań lingwistycznych*?, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów*? *Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, t. 2, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, E. Michta, Warszawa 2016, s. 253–260, tam też wykaz istotnych tłumaczeń na język polski, s. 259 i nast.

[17] W wizualizacji europejskiej aspekt narracyjny był wszechobecny, wynikał on z funkcji ikoniczności już w strukturach religijnego przekazu znanego nam od początków wszelkiej obrazowości. Dlatego też z punktu widzenia fenomenologicznego egzystuje – może nawet jako archetyp (Carl G. Jung) – w kulturze, szczególnie zachodniej, potrzeba tego, co Christian Metz nazywa *filmique* (idem, *Sprache und Film*, Frankfurt am Main, 1973, s. 50 i nast.) i co np. w średniowieczu świetnie jest uwidocznione w poliptykach ołtarzowych (niem. *Flügelaltäre*),

(np. teksty Stanisława Przybyszewskiego[18]), a były one znacznie dalej posunięte rozwojowo i mentalnie niż te, które stały się wykładnią „polskiej (a może proletariackiej?) kultury" po 1945 r.[19]!

W zasadzie nie ma znanego i mniej znanego malarza tego okresu znad Wisły, który by nie „zahaczył" o Monachium, względnie tam nie studiował. Przy tym nie chodzi tu jedynie o znane postacie, jak Józef Brandt (1841–1915) czy Alfred Wierusz Kowalski (1849–1915)[20], których obrazy osiągają wciąż wysokie ceny, szczególnie w polskich domach aukcyjnych, ze względu na dalej kultywowane tradycje „konia i szabelki", ale też o cały szereg innych artystów formułujących nowy język sztuki między naturalizmem a symbolizmem. Monachijska Akademia Sztuk Pięknych[21] to nie tylko Carl Theodor von Piloty (1826–1886)[22] i jego historyzm kontynuujący tematykę poprzednika, Wilhelma von Kaulbacha (1805–1874), wywodzącego się ze „szkoły düsseldorfskiej"[23], lecz także reprezentanci psychologizmu,

oddających koncepcję teologiczną i liturgiczną funkcjonującą aż po barok, w którym już całe wnętrze kościoła emanuje od quasi-filmowej dramatyki programowej narracji obrazowej (tutaj obszerna literatura: *Semiotik des Films*, red. F. Knilli, München 1971).

[18] Znamienne są pod tym względem coraz obfitsze studia nad Młodą Polską i jej sztuką, m.in. zwraca na siebie szczególną uwagę trzeci tom *Z problematyki literatury i sztuki Młodej Polski* pt. *Młodopolska synteza sztuk* (red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010); również katalog (wystawa w Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2011) wydany przez Małgorzatę Omilanowską przy współpracy Tomasza Torbusa (*Tür an Tür*. *Polen–Deutschland*. *1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Köln 2011, s. 474–479). Znacznie mniej studiów jest poświeconych „polskim monachijczykom", np. Dariusz Konstantynów (idem, *Polnische Künstler in München*, s. 462–267, 466 i nast.) niecałe sześć stronic, stwierdzając: „Die inspirierende Wirkung Münchens auf die polnische Kunst ließ bereits gegen Ende der 1870 und in den 1880er Jahren deutlich nach. […] Anfang des 20. Jhs. wendeten sich die jungen polnischen Künstler geschlossen und ohne zu zögern Paris zu […]" Niniejszy werdykt w świetle źródeł i materiałów publikowanych przez H. Stępień (zob. przyp. 28) jest trudny do utrzymania, zwłaszcza że za tym stwierdzeniem brak jakiejkolwiek potwierdzającej argumentacji i przykładów (w każdym razie nie w tym katalogu)!

[19] Dotychczasowe próby syntetycznego przedstawienia tego okresu są niestety niesatysfakcjonujące, jako że brak w nich spojrzenia porównawczoobiektywizującego. Obecne widzenie rzeczy wynika z zakorzenienia współczesnej polskiej historii sztuki w dawnej systematyce i myśleniu, ciągle dalekim od rewizji ówczesnych poglądów (E. Gieysztor-Miłobędzka, *Polska historia sztuki*…, s. 59 i nast.). Z całą jaskrawością uwidocznił się ten stan rzeczy w cytowanym sympozjum suwałkowskim, które należy tu wymienić i ocenić (zob. niżej).

[20] H.-P. Bühler, *Jäger*, *Kosaken und polnische Reiter*. *Josef von Brandt*, *Alfred von Wierusz-Kowalski*, *Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*, Hildesheim–Zürich–New York 1993, s. 95–130.

[21] W 200. rocznicę egzystencji monachijskiej Akademii ukazał się obszerny katalog wystawowy: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, red. N. Gerhard, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008, zawierający wykazy profesorów i znanych członków Akademii oraz bogatą bibliografię (s. 579–583), w której znalazły się również polskie publikacje.

[22] *Großer Auftritt*. *Piloty und die Historienmalerei*, red. R. Baumstark, F. Büttner [katalog wystawy], Köln 2003.

[23] *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918* [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1–2, red. B. Baumgärtel, Petersberg 2011,

Jugendstil (Młodej Polski[24]) i wreszcie przepełniony mistycyzmem i ezoteryką symbolizm, będący istotnym nurtem oraz – zwłaszcza dla polskich artystów – brzemiennym w skutkach refleksem postromantycznej duchowości, niekoniecznie skłonnej poddać się nowym rozwiązaniom formalnym rodzącym się we Francji. Co też nie znaczy, że niektórzy z „polskich monachijczyków" nie bywali także nad Sekwaną, jak choćby Adam Chmielowski (1845–1916), Józef Chełmoński (1849–1914), Aleksander Gierymski (1850–1901) i Jacek Malczewski (1854–1929). Czy tym samym francuskie wpływy stały się w ich twórczości dominujące, trudno w pełni potwierdzić, wręcz przeciwnie, nie można oprzeć się wrażeniu, że ich indywidualizm był bardziej związany z tendencjami Europy Środkowej niż z eksperymentami paryskiej awangardy. Świadomość takiego podejścia do malarstwa pozwala odkryć, że to, co decydowało o wolności twórczej izarskiej metropolii, było ewenementem wobec wszystkich tzw. szkół czy kierunków ówczesnej epoki klasycznego modernizmu.

Z tej wielości adeptów pędzla i palety przybywających znad Wisły można wymienić tylko niektórych znamienitych, zdobywających w Monachium „ostrogi" swojego kunsztu. Nie można ich jednak subsumować do urojonej „szkoły monachijskiej", jak to czyni J. Malinowski[25], co wynika z wielu faktów, które należałoby sobie w wielkim skrócie uświadomić[26]. Zebrane biogramy powszechnie dostępnego *Słownika malarzy polskich*, obejmujące 372 postaci związanych z polskim malarstwem od XII w. (Guntherus), lepiej powiedziawszy – działających na ziemiach uchodzących za polskie,

zwłaszcza F. Büttner, *Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst. Düsseldorf und München in der Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert*, (*ibidem*, t. 1, s. 102–113). Niestety kompetencja D. Konstantynowa dotytcząca monachijskiej Akademii i związanych z nią artystów jest problematyczna, jego wywody w *„Najpierwszy i największy mistrz Niemiec XIX wieku" – polskie głosy o Wilhelmie Kaulbachu* (w: *Ateny nad Izarą*…, s. 163–184), operujące tylko cytatami z polskiej prasy owych czasów, nie postawiły zasadniczego pytania, co chciał w swych obrazach sam W. Kaulbach ukazać, jeśli mówił on: „Der Geist Gottes in der Geschichte ist es, den ich malen wollte" (cyt. za R. Oldenbourg / E. Ruhmer, *Die Münchner Malerei im 19. Jh.*, München 1922/1983, s. 208). Wszystkie zarzuty cytowanej prasy polskiej XIX w. o niedokładności historycznych obiektów, kostiumów itp. w malarstwie W. Kaulbacha były i są więc w zasadzie bezprzedmiotowe. Tym samym bezkrytyczne i jednostronne referowanie archiwaliów (polskich) jest dalekie od historii sztuki, która pyta o osadzenie artysty w kontekście kulturowym nie tylko polskie gazety, lecz także jego samego.

[24] M. Wallis, *Jugendstil*, Warszawa–Drezno 1967, s. 111–151 (istnieje również polskie wydanie pt. *Secesja*).

[25] *Malarstwo*…, s. 172.

[26] W związku z łatwą dostępnością znajduje tu uwzględnienie *Słownik malarzy polskich*, t. 1: *Od średniowiecza do modernizmu* (Warszawa 1998–2000) autorstwa Anny Lewickiej-Morawskiej, Marka Machowskiego i Marii Anny Rudzkiej, na tyle wystarczający, aby uświadomić sprzężenie malarstwa polskiego z duchowością monachijskiej Akademii na przełomie XIX i XX w.

ujawniają ciągle problematyczny stosunek do omawianego okresu. Niezależnie od swoistej koncepcji słownika[27], obejmującego niemalże 1000 lat malarstwa (*sic!*), można stwierdzić, że sprzed XIX w. pochodzi ok. 110 artystów, ok. 120 uwzględnionych biogramów obejmuje artystów mogących być zaliczonych do „monachijczyków"[28]. Reszta, ok. 140 artystów, była w pierwszej połowie XIX w. związana z Dreznem, Petersburgiem, Wiedniem, z Włochami, Francją i wreszcie rodzimymi instytucjami. Wśród nich znajdujemy i takich, którzy niekoniecznie w Monachium studiowali, ale tam bywali i w wielu galeriach, wystawach i koleżeńskich dyskusjach wychwytywali nowe tendencje. Nie będzie więc błędem stwierdzenie, iż *gros* polskich malarzy przełomu XIX i XX w. wyszło od praktyk i poglądów opanowanych w monachijskich pracowniach. Było ich więcej niż tych odurzonych francuskim klimatem i sekwańskimi wyobrażeniami zrodzonymi na Montmartre czy Montparnasse.

Warto przy tej obserwacji więc zapytać, dlaczego w środowisku polskiej historii sztuki za wszelką cenę podkreśla się szczególnie francuskie inspiracje, jak gdyby rzeczywiście u polskich artystów przełomu XIX i XX w. znajdowało się aż tyle wpływu modernistycznego Paryża, że trzeba go jako zasadniczy, dla niektórych niemalże jedyny, eksponować[29]?

---

[27] Niezależnie od pytania, czy rzeczywiście było koniecznym tworzyć tom o takiej rozpiętości czasowej, notabene nieuwzględniający wszystkich aspektów malarstwa średniowiecznego, zwłaszcza warsztatów anonimowego malarstwa miniaturowego (książkowego/*Buchmalerei*), trzeba zapytać o adresata takowej publikacji. Konserwatywna postawa traktowania historii sztuki jako historii zidentyfikowanych artystów, będąca konsekwencją wysokiej oceny okresu renesansowego, jest ciągle jeszcze nieprzebrzmiała, jeśli uwzględnić fakt identyfikacji dzieł sztuki z bliżej nieznanymi tzw. mistrzami ołtarzy. Wobec istniejących bogatych europejskich tradycji leksykograficznych jest zadziwiającym, iż jeszcze dzisiaj można tak koncypować biogramy artystów, bez jednoznacznej struktury: życie, dzieło i jego charakter, wystawy, literatura. Hasła tu prezentowane są bardzo nierówne, dowolnie uwzględniające treści, często o niejednoznacznej terminologii i klasyfikacji stylistycznej, nie mówiąc już o braku jakiejkolwiek analizy hermeneutyczno-ikonologicznej.

[28] Ograniczenie *Słownika* (przyp. 25) objawia fakt, że rezultaty H. Stępień, która lata całe zajmowała się „polskimi monachijczykami", zostały nieuwzględnione. Stępień doliczyła się w swojej monografii (eadem, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Kraków 1994, s. 27–68, 315) 613 monachijczyków, co pozwoliłoby bez problemu z jednego tomu *Słownika* zrobić dwa i tym samym lepiej zaprezentować malarstwo klasycznego modernizmu związane z Monachium.

[29] Na marginesie trzeba stale podkreślać, co wielu zdaje się zapominać, że Paryż drugiej połowy XIX w. traktował swoją modernistyczną awangardę nader marginalnie (zob. np. *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900* [katalog wystawy, Schirn Kunsthalle, Frankfurt], red. I. Pfeiffer, M. Hollein, München 2014, s. 25–37, 59–75), liczył się „Salon", i to też dla tych tzw. odrzuconych, bo właśnie „Salon" zapewniał egzystencję. Paryż odwiedzany przez polskich mistrzów pędzla – którzy notabene także wystawiali na Salonie (m.in. J. Matejko przez 20 lat) – niekoniecznie więc prowadził ich na Montmartre czy też Montparnasse. Wracali niekiedy z bakcylem „francuskiej choroby", ale też z różnoraką inspiracją, czasem również moder-

Paryż[30] był co prawda wyżej ceniony niż inne metropolie sztuki: Monachium, Berlin[31], Wiedeń[32] czy nawet Petersburg[33], ale nie należy go przeceniać w kontekście zawsze wysoce cenionych doświadczeń artystycznych Rzymu czy nawet Londynu. Z Francją związani byli przykładowo Władysław Śliwiński (1854–1918), zaprzyjaźniony z Paulem Gauguinem, Olga Boznańska (1865–1940), dłuższy czas żyjąca też w Monachium, czy wreszcie Józef Pankiewicz (1866–1940) i Józef Mehoffer (1868–1946). Sięgali oni do impresjonistycznych rozwiązań formalnych albo ku postkubistycznym konceptom, jakie reprezentowali nieco później formiści czy tzw. polscy paryżanie związani z *École* de Paris[34], w której było wielu Żydów pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej. Oni świadomie zachowywali pewne cechy indywidualności, manifestującej się w ich twórczości. Niektórzy z nich, zanim przybyli do Paryża, należeli do „monachijczyków" i studiowali w klasie Franza von Stucka (1863–1928), np. Artur Markowicz (1872–1934) i Adolph Abram Milich (1884–1964), wynosząc wiele ze zdobyczy osiągniętych u jednego z czołowych twórców „monachijskiej secesji"[35], nauczyciela m.in. Wassilego Kandinsky'ego (1866–1944) i Paula Klee (1879–1940).

W tym kontekście warto byłoby się pokusić o próbę porównawczą, jakie środowiska silniej zadecydowały o kierunku polskiej sztuki: czy te, które pozostały w Paryżu, czy te, które powróciły do kraju i to nie tylko ze stolicy Francji?

Do ciekawszych przykładów z kręgu „polskich monachijczyków" należy bezsprzecznie twórczość A. Gierymskiego (1850–1901), przez długi czas pozostającego w cieniu brata Maksymiliana[36]. Mało tego, starano się za

---

nistyczną, którą trudno negować, lecz nie należy przeceniać, uwzględniając np. pobyt wielu francuskich artystów w Londynie, m.in. Claude'a Moneta w latach siedemdziesiątych XIX w., gdzie mógł się konfrontować z malarstwem Williama Turnera. Trzeba też zawsze uwzględniać fakt, że wielu z Polski do Francji wędrujących artystów zatrzymywało się w Monachium, względnie do niego powracało.

[30] J. Willms, *Paris. Hauptstadt Europas 1789–1919*, München 1988; K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.

[31] *Die Berliner Moderne 1885–1914*, red. J. Schutte, P. Sprengel, Stuttgart 1987.

[32] *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, red. Ch. Brandstätter, Wien–München 1985; w 2005 r. ukazała się nieco zredukowana w treści monografia *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, red. Ch. Brandstätter.

[33] J.E. Bowlt, *Moskau & St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland 1900–1920*, Wien 2008.

[34] J. Malinowski, *Żydowscy malarze kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX.w.*, [w:] *École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* [katalog, Pałac Poznańskich, Łódź], red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 19–26; A. Wierzbicka, *École de Paris*, Warszawa 2004.

[35] J. Kennedy, *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Ateny nad Izarą*..., s. 85–109.

[36] M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970.

wszelką cenę podkreślać jego związek z Warszawą[37], mimo że, jak wiadomo, sam artysta nie widział się tam na stałe, traktował to miasto jako prowincjalne i najwyżej egzotyczne, nazywając je „Idiotenburgiem". Ciągłe nawiązywanie do ocen mu współczesnych (Stanisław Witkiewicz, Adolf Sygietyński), bazujących na tradycjach lokalnych i krajowych, jest rozwiązaniem jednostronnym i subiektywnym. Gierymskiego należy bowiem widzieć i oceniać w kontekście malarstwa europejskiego[38], które nie obyło się bez zasług dla polskiego malarstwa rodzajowego i krajobrazowego. Jego tzw. *Nokturny*[39] to wcale nie pokłosie wpływów impresjonizmu francuskiego, lecz wynik indywidualnego przemyślenia zjawiska zacierania się szczegółów w sztucznym świetle miasta i zlewania się kolorów w sensie *Farbenlehre*[40]. To była droga ku abstrakcji, jak to już odczuwał Caspar David Friedrich (1774–1840) w swoim znakomitym *Mnichu nad morzem*, powstałym w latach 1808–1810[41], ku dematerializacji rzeczywistości, stającej się tylko wymiarem niekończącej się transcendencji (symbolizm!), zauważalnej również w twórczości jemu współcześnie działającego, dalekiego od

[37] J. Sosnowska, *W altanie*, [w:] *Ateny nad Izarą*…, s. 319–336, 325.

[38] P.O. Scholz, *Kritischer Zwischenruf: zur Ausstellungspraxis polnischer Kunst im europäischen Kontext*, „Kunstchronik" 2015, nr 68 (5), s. 254–260.

[39] Ciekawe jest porównanie z obrazem pędzla Henriego Evenepoela (1872–1899) *Noc w Paryżu* (ca. 1895), zob. *Sehnsucht nach Farbe*. *Moreau*, *Matisse & Co*. [katalog wystawy, Clemens-Sels-Museum Neuss], red. U. Husmeier-Schirlitz, Heidelberg–Berlin 2012, s. 70, 186 i nast., jak również w *Esprit Montmartre*…, s. 57. Na marginesie warto zauważyć, że przez długi czas w instrumentalizowanym zachwycie impresjonizmem i klasycznym modernizmem eliminowano jakiekolwiek odniesienia i znaczenie Gustava Moreau (1826–1898), mimo że trudno sobie bez jego wpływu wyobrazić Henriego Matisse'a (1869–1954) czy Georges'a Rouaulta (1871–1958). W dyskursie naukowym powraca on jednak od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia do łask wielu historyków sztuki, wyzwolonych z więzi progresywnych badaczy tego okresu odrzucających znaczenie „Salonu", por. wystawa paryska w Centre Georges Pompidou i we Fribourgu, Musée d'art et d'histoire (1992); *La correspondance Gustave Moreau / Georges Rouault*, [w:] *Rouault première période 1903–1920*, Paris 1992.

[40] Wszystko wskazuje na recepcję Goetheańskiej *Farbenlehre* (Tübingen 1810; aktualne krytyczne wydanie w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. *Münchner Ausgabe*, t. 10, red. P. Schmidt, München 1989), wysoce cenionej u ówczesnych malarzy, notabene po dziś dzień nieprzyswojonej przez język polski, co o tyle jest smutne, że bez tego dzieła trudno zrozumieć wiele rozwiązań malarskich „polskich monachijczyków" (doliczyłem się ich ok. 620 – i to są tylko ci ważniejsi; zob. też H. Stępień, M. Liczbińska, *op. cit.*). W monograficznym wykładzie „Światło w malarstwie klasycznego modernizmu" na UŁ w semestrze zimowym 2014/2015 niniejsza problematyka została szeroko potraktowana i jej pokłosie znalazło wyraz w wystąpieniu na 33. Deutscher Kunsthistorikertag w Mainz w marcu 2015 r. (*Lichtmystik in der zeitgenössischen Kunst. Zwischen Transzendenz und Mythos*, [w:] *Der Wert der Kunst. XXXIII Deutscher Kunsthistorikertag*, *Universität Mainz 24.–28. März 2015*, Mainz 2015, s. 108 i nast.).

[41] W. Busch, *Caspar David Friedrich*. *Ästhetik und Religion*, München 2003, s. 65–81.

impresjonizmu, ale nie mniej genialnego Adolpha Menzela (1815–1905)[42]. Menzel, jak i wielu znamienitych malarzy XIX w. dużo zawdzięcza lekturze wspomnianej tu Goethowskiej *Farbenlehre*. Czytali ją nie tylko Niemcy, Polacy, lecz nawet Anglicy, np. William Turner[43], którzy odrzucali Newtonowską koncepcję światła i ukazali preimpresjonistyczną wizję świata kąpiącego się w zróżnicowanym świetle dnia i nocy. Czy to zjawisko należałoby zgodnie z polską nomenklaturą nazwać „lumizmem", musi pozostać kwestią otwartą wobec faktu, że w Monachium się tą terminologią nie posługiwano!

Ryc. 25. Caspar David Friedrich, *Mnich nad morzem* (1808–1810)

Niestety z oceną *Nokturnów* A. Gierymskiego autorstwa Aleksandry Krypczyk[44] trudno się zgodzić, pisze ona:

[42] Katalog wystaw prezentowanych w Paryżu (Musèe d'Orsay 1996), w Waszyngtonie (National Gallery of Art 1996/97) i w Berlinie (Nationalgalerie im Alten Museum 1997), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labirynth der Wirklichkeit*, Köln 1996, zawiera świetne porównawcze przykłady, zob. np. kat. nr 19, 24, 27, 43, 109; Najnowsza monografia Wernera Buscha (idem, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015) – autora biografii tego berlińskiego mistrza (*A.M. Leben und Werk*, München 2004) – nie została uwzględniona.

[43] M. Bockmühl, *J.M.W. Turner* (*1775–1851*), Köln 1991, s. 83–88.

[44] *W objęciach nocy. Nokturn w twórczości polskich monachijczyków w drugiej połowie XIX w.*, [w:] *Ateny nad Izarą*..., s. 183–192.

Miejskie pejzaże nocne Gierymskiego są pozbawionymi jakiegokolwiek sentymentalizmu i anegdoty portretami miasta i jego mieszkańców, ujętymi w oparciu o studium natury oraz fotografię. Artysta kreuje w nich świat równie realistyczny, co zatrważający, atakuje widza nieuchwytnym nastrojem niepokoju, samotności i pustki, charakterystycznym dla sztuki młodopolskiej[45].

Ryc. 26. Adolph von Menzel, *Hausecke bei Mondschein* (1863–1883)

Taka ocena i widzenie rzeczy zaprzecza istocie symbolizmu emanowanego w *Nokturnach*, i to nie tylko A. Gierymskiego. Dla porównania można przywołać twórczość Jamesa McNeilla Whistlera z jego licznymi nokturnami powstałymi w latach 1872–1878[46] oraz wielu innych artystów tego okresu, w którym symbolizm, zwłaszcza w Monachium, święcił swoje triumfy, jeśli tylko pomyśleć o Arnoldzie Böcklinie i jego *Wyspie umarłych*[47], kopiowanej nawet przez Henryka Siemiradzkiego, a uchodzącej za „ikonę" XIX-wiecznego symbolizmu. W zasadzie A. Krypczyk odczuwa podświadomie ów symboliczny charakter *Nokturnów* A. Gierymskiego, o czym świadczy jej dobór słów, ale przekonana o racjach polskiej historii sztuki, widzącej w tym artyście tylko „realistę", nie może dopuścić innego rozwiązania niż

[45] *Ibidem*, s. 189; znamienne i paradoksalne jest w tym względzie stanowisko E. Charazińskiej, która pisze odnośnie do *Nokturnów* A. Gierymskiego w katalogu *Tür an Tür*…: „Obwohl Gierymski in seinen Aussagen und in seiner künstlerischen Praxis von jeglicher Symbolik Abstand nahm, reihen sich seine städtischen Nachbilder gänzlich in die symbolische Richtung der Kunst des 19. Jhs ein" (*ibidem*, s. 513). Na marginesie trudno oprzeć się uwadze, że w porównaniu z bogato wyposażonymi katalogami, będącymi często wynikiem długoletnich badań, wydawanymi poza Polską i właśnie niekoniecznie przez polskich historyków sztuki, mamy do czynienia niemalże ze smutnym dowodem, że była minister kultury i dziedzictwa narodowego niezbyt zadbała o to, aby dziedzictwo to było właściwie za granicą zaprezentowane!

[46] D.P. Curry, *James McNeill Whistler*, New York 2004, s. 185, 191, 209, 286, 294.

[47] *Traumlandschaften*…, s. 41–47.

to przez nią prezentowane. Gdyby jednak cytowana autorka wybiegła nieco w przyszłość i uwzględniła *Rynek Starego Miasta w Warszawie* z 1892 r. Józefa Pankiewicza (1866–1940) albo *Wieczorną tęsknotę* Gustawa Gwozdeckiego (1880–1935), zrozumiałaby, że bez właściwego podejścia do symbolizmu nie tylko trudno zrozumieć *Nokturny*, lecz także sztukę przełomu XIX i XX w. Niestety, jak to już wynika z wywodów W. Juszczaka, polska literatura przedmiotu ma kłopot z symbolizmem, uważanym jednocześnie za modernizm, który z kolei funkcjonuje pod pojęciami *fin de siècle*, „schyłkowość", „dekadentyzm"[48], z drugiej strony jest zjawiskiem ciężkim do zdefiniowania, ale nie może być – jak to czyni W. Juszczak – określony poprzez zdystansowanie się od ekspresjonizmu, tak jak gdyby nie było symbolicznego ekspresjonizmu (np. Edward Munch, Oskar Kokoschka, względnie W. Weiss, Konrad Krzyżanowski). To są wszystko problemy wynikające z nieczystości terminologicznej, gubiącej się w chmurach wieloznacznej „Młodej Polski".

Ryc. 27–28. W kręgu Böcklinowskiego symbolizmu: Arnold Böcklin, *Toteninsel* (1880); Henryk Siemiradzki, *Odjazd z wyspy nocą* (1890)

Na podróżach Polaków do krajów niemieckich zaważyły wydarzenia polityczne, zwłaszcza wojna francuskopruska (1871), która wywołać miała ponoć silne animozje[49], odczuwalne nie tylko w Berlinie, lecz także w „Atenach nad Izarą". Mimo to nie należy owych przesłanek uważać za decydujące i przekonujące, nie mówiąc już o tym, że nie można stawiać znaku równości pomiędzy Prusakami a Bawarczykami, czego może się we współczesnej Polsce nie rozumie. Powszechna, z dzisiejszej perspektywy oceniana postawa polityczna była daleka od ówczesnej rzeczywistości historycznej, w której kwestie praktyczne były *de facto* decydujące. Podróż z Polski do

[48] W. Juszczak, *Studium*..., s. 7 i nast.

[49] Norman Davies, *Boże igrzysko*. *Historia Polski*, Kraków 1999, s. 624 i nast.

Ryc. 29–31. Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europejskiego: James McNeill Whistler, *Nocturne in black and gold: the fulling rocket* (1875); Aleksander Gierymski, *Opera paryska w nocy* (1890–1891); Henri Evenepoel, *La nuit à Paris* (1895)

Ryc. 32–34. Seria symbolicznych nokturnów w kontekście malarstwa europejskiego: Leon Kaufmann, *Ćma nocna* (1899); Józef Pankiewicz, *Rynek starego miasta w Warszawie* (1892); Gustaw Gwozdecki, *Wieczorna tęsknota* (1914)

Francji przebiegała na ogół koleją warszawskowiedeńską, dalej przez Salzburg do Monachium, co trwało zresztą niewiele dłużej niż dzisiejsza jazda na tej samej trasie, jeśli nie zakładało się krótkiego pobytu w Wiedniu czy Salzburgu[50].

[50] Bezsprzecznie nie jest tylko ciekawostką zastanowić się nad mobilnością artystów w Europie, którzy dzięki nieporównywalnej eksplozji w rozwoju sieci kolejowej w stosunkowo krótkim czasie (już w latach siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XIX w. pociągi jeździły

Jeszcze w okresie pierwszej wojny światowej znani nam artyści niekoniecznie myśleli o tematach z nią związanych. Zmienić się to miało dopiero wobec faktu śmierci czołowych reprezentantów Blauer Reiter (Błękitnego Jeźdźca)[51] w wyniku działań wojennych, a także nowej atmosfery (futuryści i Filippo T. Marinetti, 1876–1944[52]), w której dopiero w ostatnich latach tych działań, z końcem 1916 r., zaczęła dominować ostra krytyka wojny i jej konsekwencji (dadaizm[53]). Jednocześnie wielka wojna wyznaczyła cezurę w traktowaniu Monachium jako kuźni polskiej sztuki, co jednak było spowodowane powstaniem odrodzonego państwa polskiego i tym samym zmienioną sytuacją polityczno-kulturową.

Powróćmy jednak do końca XIX w. i formułującego się tam języka artystycznego, ujmowanego w połowie stulecia przez powstałą historię sztuki jako dyscyplinę uniwersytecką przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych[54]. Wówczas Monachium konfrontuje nas z bogatą mozaiką różnorakich tendencji, nazywanych niekiedy realistycznymi, ale jakże różniących się między sobą. Po jednej stronie stoi już tu wspomniany C. von Piloty, lecz także wszechstronny Hans Thoma (1839–1924)[55], jak i atmosferycznie

z szybkością 80–95 km/godz.) mogli z ziem polskich osiągać niemalże każde istotne centrum kulturowe między Petersbugiem, Warszawą, Paryżem, lecz także Monachium i południową Europą, ale należy zdać sobie sprawę z intensyfikacji wymiany kulturowej implikującej obraz tzw. *belle* époque (W. Haas, *Die Belle Epoque*, München 1967, ciągle jeszcze godna uwagi synteza interesującego tu nas okresu).

[51] Jest koniecznym zwrócenie uwagi na religijnoezoteryczne aspekty tego stowarzyszenia (Neue Künstlervereinigung München) pod wezwaniem Błękitnego Jeźdźca, czyli „niebiańskiego" św. Jerzego, którego wprowadził Wassily Kandinsky (P. Weiss, *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, [w:] *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914* [katalog wystawy, Lenbachhaus, München, na bazie wcześniejszych wystaw w Guggenheim Museum, Nowy Jork i w Museum of Modern Art, San Francisco, 1982], red. A. Zweite, München 1982, s. 29–83, zwłaszcza s. 6, 30) wraz z innymi pochodzącymi z Rosji adeptami malarstwa (Marianne von Werefkin, Aleksiej Jawlensky) ze swojej rosyjskiej tradycji (zob. katalog: *Der Blaue Reiter und das neue Bild*, red. A. Hoberg, H. Friedel, München 1999).

[52] Nie wolno zapominać, że zaangażowanie polityczne, rezultujące m.in. z zachwytu osiągnięciami cywilizacyjnymi, doprowadziło u futurystów, reprezentowanych tu przez F.T. Marinettiego i jego *Manifest*, do swoistej apoteozy wojny i odzwierciedla tę drugą, złowieszczą twarz modernizmu, hołdującą idei „nowego człowieka w nowym świecie" – stąd też fascynacja rewolucją w części awangardy artystycznej Europy. Zob. W. Haas, *Die Belle Epoque*…, s. 284; Ph. Blom, *Tumelnde Kontinent*…, s. 300 i nast.

[53] Ten przed 100 laty powstały w Zurychu ruch artystyczny był widomą antywojenną reakcją, która zapoczątkowała inne widzenie funkcji sztuki (*DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, red. K. Riha, J. Schäfer, Stuttgart 1994). Z bogatej literatury warto zwrócić uwagę na najnowsze artykuły w „ART. Das Kunstmagazin" 2016, nr 1: Gerhard Mack, *Tanz der Dada*, s. 21–31; wywiad z Hanne Bergius przeprowadzony przez Ralfa Schlütera, s. 32–43.

[54] Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990.

[55] *Hans Thoma „Lieblingsmaler des Deutschen Volkes"* [katalog wystawy, Städel Museum, Frankfurt], red. F. Krämer, M. Hollein, Köln 2013. Ze względu na jego popularność w okresie

intymny Wilhelm Leibl (1844–1900)[56] oraz świetny kolorysta i portrecista Franz von Lenbach (1836–1904)[57], po drugiej tacy artyści jak pełny tajemniczości A. Böcklin (1827–1901)[58] i związany z tą tematyką melancholiczny Hans von Marées (1837–1887)[59] albo Albert von Keller (1844–1920)[60], malarz spirytystycznych seansów, i wreszcie Gabriel von Max (1840–1915)[61], który jako darwinista odkrywa małpy jako obiekt swego malarstwa. A przy tym są to tylko powszechnie znani mistrzowie, wkrótce pojawi się bowiem ich nowa generacja wraz z jej czołowymi reprezentantami, takimi jak F. von Stuck, związany jeszcze z monachijską Akademią[62]. Obok tzw. akademików działali zarówno w Secesji Monachijskiej[63], jak i w kręgu powstałego tu ugrupowania Blauer Reiter inni, samodzielni malarze i rzeźbiarze (w zasadzie nigdy nie pozbawieni akademickiego wykształcenia, jak w przypadku wspomnianych W. Kandinsky'ego czy P. Klee), inicjatorzy tego, co określamy klasycznym modernizmem, pełnym symbolicznych treści i głębokiej duchowości[64].

Tu narzucają się jednocześnie pytania związane z prądami duchowymi, których długi czas nie zauważano, względnie nie chciano dostrzec (szczególnie w polskiej literaturze przedmiotu). Mówienie o ezoteryce, o innej emocjonalności, związanej m.in. z szeregiem ruchów reformistycznych[65]

---

dyktatury nazistowskiej uważało się – i niestety uważa się nadal – że nie należy się jego twórczością intensywnie zajmować, co jest świetnym przykładem politycznych wizji implikujących również i historię sztuki.

[56] *Wilhelm Leibl zum 150 Geburtstag* [katalog wystawy, Neue Pinakothek, München], red. G. Czymmek, Ch. Lenz, Heidelberg 1994.

[57] Sonja Mehl, *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie München*, München 1980 (z obszerną bibliografią, s. 252–265).

[58] Na uwagę zasługuje monografia Andrzeja Nowakowskiego (idem, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994), nie jako historyka sztuki, lecz literaturoznawcy zajmującego się symbolizmem. Zob. również V. Anker, *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Bern 2009, s. 87–104.

[59] U. Gerlach-Laxner, *Hans von Marées. Katalog der Gemälde*, München 1980 (wraz z bibliografią, s. 236–251).

[60] G.C. Bott, N. Kirchberger, *Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession* [katalog wystawy, Kunsthaus, Zurych], München 2009.

[61] *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist* [katalog wystawy, Lenbachhaus, München], red. K. Althaus, München 2010.

[62] J. Kennedy, *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Ateny nad Izarą*…, s. 85–109.

[63] *The Munich Secession 1892–1914* [katalog, Museum Villa Stuck, Museum Villa Stuck], red. M. Buhrs, München 2008.

[64] To nie wynika tylko z tekstów źródłowych W. Kandinsky'ego (idem, *Gesammelte Schriften 1889–1916*, red. H. Friedel, München 2007), lecz także z postawy i przekonania całego ruchu skupionego wokół Blauer Reiter.

[65] Tutaj można zwrócić uwagę na obszerny, dwutomowy katalog: *Die Lebensformen. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, red. K. Buchholz, R. Latocha,

przełomu XIX i XX w., nie było (i chyba nie jest) zbyt popularne, mimo że w niektórych środowiskach artystycznych i intelektualnych zagadnienia te były świadomie podejmowane[66] i występowały również w kręgu warszawskim (Ferdinand Ruszczyc, Mikołaj K. Čiurlionis[67]), gdzie powstały z inicjatywy m.in. Kazimierza Stabrowskiego (1869–1929), pierwszego dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1904–1909), notabene również jednego z „monachijczyków"[68], świetne przykłady polskiego ezoterycznego symbolizmu (zbieżnego z dziełami Odilona Redona, 1840–1916). Niewiele dzisiaj mówi się o tym quasi-tajemniczym malarzu polskiej sceny artystycznej, bo chyba niektórym trudno zrozumieć jego postawę duchową w kontekście inspirowanego przez niego ezoterycznego towarzystwa Sursum corda, nawiązującego do preferowanych przez niego europejskich tendencji (*ars sacra*), oddziaływujących jeszcze do lat trzydziestych XX w. Bez zrozumienia tego rozwijającego się od końca XIX w. nowego podejścia do wszelkiej ikoniczności (tzn. również czystego znaku ikonicznego) jako ekskulpacji psychicznych przeżyć, ale i duchowych uniesień dalekich od preferowanego przez długi czas materializmu i pozytywizmu[69]. Te nowe manifestacje – często w polskiej literaturze przedmiotu określane jako dekadenckie[70]

H. Peckmann, K. Wolbert, Darmstadt 2001, z obszerną bibliografią obejmującą przeszło 2000 tytułów (t. 1, s. 605–623). Obecnie ze względu na dyskusje ekologiczne i ruch „zielonych" te przed przeszło 100 laty zainicjowane tendencje stały się nie tylko ciekawe, lecz także na nowo wpływowe i powoli (na gruncie polskim nazbyt wolno) też uwzględniane, bardziej, niestety, w sensie refleksyjnym niż świadomym. Odnośnie do całokształtu problematyki zob. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, red. M. Tuchmann, J. Freemen, Los Angeles 1988.

[66] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na znamienne pismo S. Przybyszewskiego (idem, *Von Polens Seele / O polskiej duszy*, Jena 1917), które uświadamia emocjonalną stronę sztuki i jej upadłości.

[67] Ciekawe w tym kontekście są rozważania Magdaleny Długosz (eadem, *Wątek królewski w twórczości Mikołaja Konstantego Čiurlionisa*, [w:] „Acta Academiae Artium Vilnensis" 2012, nr 65–66 [„Conference Proceedings Vilnius 2011 – *Royal* Component of Lithuanian Culture: Images, Symbols, Relics"], s. 361–385) z cytowanej tam literatury.

[68] Elżbieta Charazińska pomija ten fakt w jego nocie biograficznej opublikowanej w: A. Morawińska, *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997, s. 210.

[69] *O duchowości w sztuce* (wydanie niemieckie 1910, tłumaczenie polskie 1959), esej W. Kandynsky'ego, który znał i cenił M. Čiurlionisa, recypuje muzykę, używa jej języka i jest bliski teozofii; zob. *Spiritual in Art*… Znaczenie muzyki również dla „polskich monachijczyków", jak i dla sztuk plastycznych było znamienne – jeśli tylko zwrócić uwagę na kurtyny H. Siemiradzkiego (Kraków, Lwów) – ale niestety ze względu na obszerność tematyczną nie może być tu w pełni uwzględnione.

[70] Morawińska w swoim wprowadzeniu do pracy *Symbolizm w malarstwie polskim*… (s. 15) pisze: „Termin symbolizm występował w polskiej krytyce literackiej i artystycznej przełomu wieków bardzo często w połączeniu z terminem dekadentyzm i łącznie używano ich na ogół w pejoratywnym sensie. […] termin ten w pozytywnym znaczeniu nigdy się nie upowszechnił i nie objął określonej grupy czy szkoły, a tym bardziej epoki".

– konstytuującej się indywidualności nie obyły się bez zewnętrznych wpływów tak filozofii egzystencjalistycznej (Sören Kierkegaard, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche), nowonarodzonej psychoanalizy Freudowskiej, jak i ruchów ezoterycznych z kręgu teozofii (Helena Blavatsky) i antropozofii (Rudolf Steiner), notabene bardzo żywotnych w monachijskim środowisku artystycznym.

Monachium[71] dzięki swoim zainteresowanym kulturą królom (Ludwik I, Maksymilian II, Ludwik II) urosło do rangi centrum nie tylko sztuk plastycznych, lecz także muzyki, literatury i nauki, a nawet parapsychologii (Albert von Schrenck Notzing, 1862–1929)[72]. Współdziałanie tych różnorakich muz tłumaczy zbieżności i wzajemne oddziaływanie, ale także sprzeczności.

Przykładem takowej korespondencji jest inspiracja, jakiej doznał Henryk Sienkiewicz (1846–1916) wobec *Pochodni Nerona* H. Siemiradzkiego (1843–1902). Pisarz, bawiąc w Rzymie w 1879 r., odwiedził rodaka w jego wielkopańskiej willi, ten zaś pokazał mu powstające wówczas monumentalne dzieło (dzisiaj znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie)[73]. Zaowocowało to powieścią *Quo vadis* (1896), która oczywiście partycypowała również w tradycji antycznej, w tym wypadku w przekazie Tacyta (Ann XV 38–45), będącym dla obu twórców znaczącym źródłem.

Neoklasycyzm odzwierciedla ducha owych czasów[74], dla których w polskiej literaturze przedmiotu stosowane jest określenie „akademizm" – pojęcie, jak już wyżej podkreślono, nieostre i niewiele mówiące[75], a tym samym godne porzucenia, i to nie tylko w dyskursie naukowym[76]. Unaocznia nam to

[71] R. Metzger, *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890–1920*, Wien 2008.

[72] M. Dierks, *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck Notzing*, Gießen 2012, s. 177 i nast., 189–195, 242–251.

[73] K. Jęcki, *„Pochodnie Nerona" Henryka Siemiradzkiego*, „Modus" 2009, nr 8–9, s. 129–191; autor nie uznaje za konieczne zwrócić uwagę na monachijskie związki i studia H. Siemiradzkiego, bezsprzecznie ukształtowanego w Petersburgu malarza. Cytowany artykuł jest przykładem pozytywistycznego przyczynku pozbawionego głębszej refleksji, jakże typowego dla szkoły Wojciecha Bałusa, która referuje, a nie reflektuje.

[74] S. Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006, s. 160 i nast.

[75] Poprzęcka (eadem, *Akademizm*, Warszawa 1989) w swojej próbie uchwycenia tego określenia jest, co prawda, świadoma związanych z tym trudności, ale z uporem maniaka szuka uzasadnienia dla tej bardziej jak problematycznej terminologii (s. 11–19), której w literaturze światowej *de facto* się nie używa. Jeden z nowszych słowników poświęconych naukom o sztuce – *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, red. U. Pfisterer, Stuttgart 2003 – zna tylko pojęcie „Akademische Kunst" (s. 8 i nast.), i to w rozumieniu historycznym, tj. obejmującym powstanie i rozwój instytucji kształcących artystów.

[76] Za tym przemawia już fakt, że M. Poprzęcka do swojej koncepcji „akademizmu" nie włączyła architektury (W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX w.*, Toruń 2013), co jeszcze raz podkreśla sztuczność i nieadekwatność tego pojęcia wobec wszelkich zjawisk szeroko pojętego historyzmu.

również analiza, jaką podjął Krzysztof Jęcki, omawiając *Pochodnie Nerona* (1876) H. Siemiradzkiego:

> W tym wypadku dochodzą orientalne, zatem nieakademickie inklinacje malarza. Potwierdza się więc po raz kolejny teza o presecesyjnych pierwiastkach w twórczości Siemiradzkiego[77]. [...] Siemiradzki, zachowując wierność akademickiej doktrynie i stosując w praktyce jej wytyczne, nie był jednocześnie zniewolony przez te zasady. W sposób umiejętny starał się pogodzić je z tymi wartościami nieakademickimi, które mogą dodatkowo ubogacić wizualną stronę obrazu[78].

Dlaczego bowiem orientalne inklinacje mają być nieakademickie – w czyim znaczeniu? Jeśli nawet M. Poprzęcka w swojej monografii podaje wiele przykładów na to, że jest inaczej (Jean Léon Gérôme, Rudolf Ernst, Hans Makart i inni), cała plejada malarzy była zachwycona Orientem, i to już od epoki klasycyzmu. Można więc mówić znacznie bardziej zasadnie o orientalizmie[79] niż o akademizmie jako jednym z prądów artystycznych XIX w. To spięcie i korespondencja tradycji literackich z ikonosferą malarstwa historyzującego znalazło odbicie we wszystkich komentarzach towarzyszących międzynarodowej prezentacji takiego dzieła, jakim był zajmujący 27 m kw. monument H. Siemiradzkiego[80]. A jednak interpretacje alegoryczne, które również nie są obce Sienkiewiczowskiej koncepcji *Quo vadis*[81], idą niekiedy zbyt daleko, aby je przyjąć jako możliwe – zwłaszcza te, które szukają analogii do wydarzeń tzw. Komuny Paryskiej[82].

---

[77] Odniesienie się do J. Malinowskiego (*Malarstwo polskie XIX w.*..., s. 200) ukazuje z całą jaskrawością metodę multiplikacji nieczystych pojęć, bo cóż znaczą „presecesyjne pierwiastki" wobec trudności określenia secesyjnych pierwiastków?

[78] K. Jęcki, *op. cit.*, s. 177.

[79] Tutaj zwraca na siebie uwagę katalog wystawy *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszwa 2008; sam na ten temat wypowiadałem się wielokrotnie, m.in. w: *Zwischen abendländischer Imitation und morgenländischer Imagination*, [w:] *Imitatio*, red. P. von Naredi Rainer, Berlin 2001, s. 177–217.

[80] Jęcki (idem, *op. cit.*, s. 178–186) streszcza w swoim wywodzie tylko polskie komentarze, co można uznać za typową słabość polskich rozpraw, które w swojej większości unikają uwzględniania literatury obcej, a przecież wiadomym jest, iż dzieło H. Siemiradzkiego było wystawiane w wielu metropoliach europejskich (Rzymie, Monachium, Wiedniu, Berlinie, Petersburgu, Warszawie, Paryżu, Lwowie, Londynie, Poznaniu, Zurychu), przynosząc mu pokaźny zysk. W Europie uchodził on za znanego rosyjskiego malarza (E. Benezit, t. 12, *Dictionnnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999, s. 1223 i nast.)

[81] H. Markiewicz, *Pozytywizm*, wyd. 3, seria „Wielka Historia Literatury Polskiej", Warszawa 1999, s. 211 (niemniej z samą oceną i koncepcją autora trudno jest zgodzić).

[82] K. Jęcki, *op. cit.*, s. 186–189, 188 (tu zdają się pobrzmiewać nawyki interpretacyjne polskiej historii sztuki po 1945 r., gdzie wszędzie doszukiwano się rewolucyjnego ducha „spętanej klasy robotniczej").

Ryc. 35–36. Zbieżności formalne języka wielkich symbolistów:
Jacek Malczewski, *W tumanie* (1893–1894); Giovanni Segantini, *Die bösen Mütter* (1897)

Kultura greckorzymska i związane z nią wczesne chrześcijaństwo nie przestały być motorem różnorakich koncepcji artystycznych, bo i te symboliczne[83] sięgały ku mitycznym wyobrażeniom i motywom[84]. Wystarczy spojrzeć na kompozycję H. Siemiradzkiego *Odjazd z wyspy nocą* (1890), aby mieć przed oczyma dobrze znane Böcklinowskie *Wyspy umarłych* (1880)[85]. Böcklin namalował ich kilka; obecnie znamy ich aż pięć i wpływ tego motywu nie jest bez znaczenia dla istoty malarstwa okresu określanego mianem sztuki XIX w., co jest z kolei tylko wyrazem bezsilności wobec sensu i funkcji sztuki niedającej się zamykać w ramach stuleci czy nawet stylów[86]. Böcklin ujął na swoim obrazie swoistą melancholię, odzwierciedloną już w jego (również co najmniej trzykrotnie uchwyconym) motywie *Willi nad brzegiem morza* (1878), której wyraz zbliża się do kwintesencji *Wyspy umarłych*, symbolizującej „śmierć jako tylko sen". Za tą wizją kryje się sztuka jako nowa religia wyznawana przez wielu symbolistów.

Do tego uniwersalnego repertuaru, gdzie nie brak było i Williama Shakespeare'a (o czym przekonuje choćby monumentalna kompozycja A. Gierymskiego[87], zafascynowanego *Kupcem z Wenecji*, będącym tematem

[83] Jednym z najważniejszych fenomenów sztuki XIX w. był rozwinięty symbolizm (Hans H. Hofstätter), którego wymiar nie był w ogóle „akademicki", lecz istotny, jeśli chodzi o przekaz treści – „czytanych" metodą ikonologicznohermeneutyczną (P.O. Scholz, *Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft*, „Lingustica Biblica" 1982, s. 51, s. 37–77; O. Bätschmann, *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] H. Belting i in., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, s. 199–228), próbującą uwzględnić zamiar artysty w formalnym i ideowym znaczeniu. Niestety odnoszę wrażenie, iż symbolizm, który był przedmiotem mego wykładu monograficznego na UŁ w semestrze zimowym 2015/2016, stanowi ciągle poważny problem dla pozytywistycznie zorientowanej polskiej historii sztuki.

[84] Klasycznym i wpływowym przykładem pozostaje G. Moreau, nauczyciel niemalże wszystkich francuskich impresjonistów! To kolejny dowód na to, jak trudno jest pracować z pojęciem „akademizm".

[85] F. Zelger, *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur* (*Kunststück*), Frankfurt am Main 1991; V. Anker, *Der Schweizer Symbolismus*…, s. 87 i nast., s. 97 i nast.

[86] Od co najmniej 50 lat zmieniło się nastawienie europejskiej historii sztuki do twórczości artystycznej XIX w. (W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960 i omówienie tej pozycji przeze mnie w: *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*, red. P. von Naredi-Rainer, Stuttgart 2010, s. 220–223); istnieje też wystarczająco dużo przesłanek do nowej oceny tego okresu również w Polsce. Jak słusznie podkreśla Klaus Lankheit (idem, *Revolution und Restauration 1785–1855*, Köln 1988, s. 7–31), nic nie zaczyna się zgodnie z kalendarzem i tym samym klasyfikacje epok implikowane stuleciami również nie mają swego uzasadnienia, podobnie jak określenie „akademizm". Tym samym postulowana przeze mnie od lat fenomenologia sztuki ma tu przypuszczalnie jedyną rację bytu jako przekonywujący klasyfikator.

[87] Ciekawostką jest, że również Maurycy Gottlieb podejmuje w Monachium (1876) ten sam temat jako pracę dyplomową na Akademii, por. H. Stępień, *Artyści*…, s. 39.

jego pracy dyplomowej u C. von Piloty'ego w 1872 r.), „polscy monachijczycy" wprowadzili też motywy polskie, szczególnie romantyczno-egzotyczne i symbolicznomistyczne[88]. Nie można oprzeć się sile oddziaływania *Anhellego* (1838) Juliusza Słowackiego[89], który zainspirował nie tylko J. Malczewskiego[90], lecz także Witolda Pruszkowskiego (1846–1896)[91]. Była to duchowość bliska tej, jaką próbował uchwycić żyjący również w Monachium Szwajcar A. von Keller[92] w swoich pełnych hipnotycznych uniesień, wizjonerskich obrazach, podobnych do tych pędzla F. von Stucka. Ich ślady, a może nawet inspiracje, odnajdujemy w bogatej twórczości J. Malczewskiego, silnie związanego z Secesją Wiedeńską, której był członkiem, ale i z Monachium, gdzie bywał wielokrotnie, ciesząc się tam odnoszonymi sukcesami. Znał on zatem dobrze tamtejsze tendencje, jak i konkretnie dzieła malarskie, które zaważyły na tym, czym stała się młodopolska twórczość na wielu płaszczyznach formułującego się polskiego modernizmu, zakorzenionego mocno w ogólnoeuropejskich prądach, które artyści reprezentowali też na wielu międzynarodowych wystawach.

Mimo to polscy historycy sztuki od lat pięćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX w., a nawet i później[93], odżegnywali się od jednoznacznej oceny sztuki polskiej XIX w. jako integralnego języka artystycznego

[88] Dobrym przykładem jest tutaj twórczość Adama Chmielowskiego, budującego w swoich wizjach (*Symbolizm*…, s. 37) niemalże tę samą atmosferę, jaką zdaje się przekazywać w wielu koncepcjach symbolicznych niedościgniony A. Böcklin.

[89] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka. Modernizm. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1909, później za nim D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

[90] D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.

[91] I. Matuszewski, *op. cit.*

[92] G.C. Bott, N. Kirchberger, *op. cit.*

[93] Niestety współczesne odżegnywanie się obecnych reprezentantów polskiej historii sztuki, którzy odwołując się do powojennych ujęć materialistycznomarksistowskich, próbują negować europeizację sztuki polskiej, jest ciągle problemem spojrzeń zewnętrznych, bo nikt od czasów Jana Białostockiego (i po części Lecha Kalinowskiego) nie bardzo rozumie, co jest ideologicznym balastem, który jako taki jest (podobno) niezbyt odczuwalny (inaczej u M. Porębskiego). Wykorzystywana obecnie literatura przedmiotu z lat 1948–1990 jest przyjmowana na ogół bezkrytycznie, mało tego, wiele rzeczy traktuje się jako samo przez się zrozumiałe (i to ponoć w nowej rzeczywistości społecznej). W tym sensie kokieteria zachodnich środowisk lewicowych nie jest bez znaczenia (Horst Bredekamp i inni). Ich widzenie sztuki jest bezsprzecznie dalekie od znajomości polskich artystów i ich twórczości, ale zawiera aspekty podyktowane ideologicznymi przesłankami, które trudno podzielać, a które ciągle funkcjonują i pozostawiają piętno na interpretacji i myśleniu również w środowisku polskim. Niestety jednym z poważnych mankamentów – w ramach krytycznych uwag powinno być możliwym je poczynić – obecnego piśmiennictwa polskiej historii sztuki, szczególnie dotyczącego XIX w., jest słaba, jeśli w ogóle egzystująca znajomość języka niemieckiego (P.O. Scholz, *Deutsch als Wissenschaftssprache. Die Sprache der Geisteswissenschaften und der „Untergang des Abendlandes". Bemerkungen und Reflexionen*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów?*…, s. 227–237, zob.

podporządkowanego zarówno technicznemu nowatorstwu i nowej duchowości reflektującej przeżycia religijne, jak i gustom epoki (co było koniecznością egzystencjalną, o której chyba niektórzy krytycy nie chcą pamiętać).

W końcu nie należy zapominać, że Monachium to nie tylko polscy malarze tworzący dzieła pełne egzotyki – bo tak odbierano kresowe krajobrazy i motywy[94] – lecz także pisarze i intelektualiści, np. S. Przybyszewski (1868–1927), Wacław Berent (1873–1940) czy Tadeusz Miciński (1873–1918), z których inicjatywy dotarły do Polski nowe kierunki filozoficzne (F. Nietzsche) i artystyczne, szczególnie ekspresjonizm (E. Munch) i towarzyszące mu aspekty innych rozwiązań światopoglądowych i formalnych[95].

Reasumując, trzeba podkreślić, że wbrew różnorakim opiniom kursującym w literaturze przedmiotu temat „polskich monachijczyków" i ich recepcja na świecie oraz w Polsce długo jeszcze nie będą wyczerpane i czekają na monograficzne opracowania, niekoniecznie w sensie biografistycznym, lecz przede wszystkim pod względem hermeneutyczno-ikonologicznym.

* * *

W 1997 r. jako habilitowany nauczyciel akademicki działający na uniwersytetach w Bonn, Graz, Innsbrucku i Salzburgu zostałem zaproszony na Uniwersytet Łódzki i z inicjatywy Jubilatki włączony do kadry nowopowstałej katedry Historii Sztuki. Jest dla mnie więc – jako późniejszemu wieloletniemu kierownikowi Zakładu Porównawczej Historii Sztuki na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej (2001–2014) – wielkim zaszczytem włączyć do tej księgi pamiątkowej moje subiektywne uwagi o sztuce polskiej XIX w. z pozycji komparatystycznej, widzącej twórczość artystyczną Polski na przełomie XIX i XX w. oczyma niepolskiej historii sztuki jako integralną

bibliografia), czego widomym dowodem jest tu cytowany zbiór wydany przez E. Ptaszyńską (*Ateny nad Izarą*…), nie mówiąc o wielu monografiach dotyczących „polskich monachijczyków", kulejących z wyżej wymienionych względów, których pominięcie nie jest dobrym świadectwem tej akademickiej dyscypliny. Należy żywić nadzieję, że zapoczątkowane przez H. Stępień (1929–2008) badania spuścizny „polskich monachijczyków" będą kontynuowane w wyzwolonej ideologicznie atmosferze, hołdującej prawdzie w sensie Gadamerowskiej estetyki.

[94] To, co było przedmiotem malarstwa np. Józefa Brandta, w Europie Zachodniej odbierano jako egzotykę bardzo bliską orientalizmowi. Kudelska w swoim przyczynku *Pejzaż ukraiński – geografia obrazów i historia*. *Rekonesans* (w: *Ateny*…, s. 193–209) słusznie zwraca uwagę na tę ponętną dla Zachodu tematykę inności kulturowej objawiającej się w egzotyce i orientalizmie, który był odbierany na ziemiach polskich inaczej niż w Monachium czy nawet w Stanach Zjednoczonych, dokąd również sprzedawano dzieła monachijskich orientalizujących kolorystów polskiego pochodzenia.

[95] Podawane w nawiasach daty życia artystów mają umożliwić szybką orientację odnośnie do generacji tych, którzy zaważyli na obrazie polskiej sztuki, ucząc się jej w Mnichowie – tak Monachium nazywał S. Witkiewicz.

część sztuki europejskiej tej brzemiennej w skutkach epoki. Nie należąc do żadnej „szkoły" i będąc wyznawcą pluralizmu w naukach o sztuce – co może być niektórym obce – zaprezentowałem moje refleksje o „polskich monachijczykach", poświęcając je umiłowanej w dobrej sztuce Jubilatce.

Bibliografia

200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, red. N. Gerhard, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008.

Akademische Kunst, [w:] *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, red. U. Pfisterer, Stuttgart 2003, s. 8 i nast.

Anker V., *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtung mit der europäischen Kunst*, Bern 2009.

Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012.

Bałus W., *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX w.*, Toruń 2013.

Bätschmann O., *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] H. Beck i in., *Leben in München von der Jahrhundertwende bis 1933*, München 1990.

Belting i in., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, s. 199–228.

Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Bildfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, red. H. Belting, München 2007.

Blom Ph., *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*, München 2009 (angielskie wydanie: *The vertigo years*, London 2008).

Bott G.C., Kirchberger N., *Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession* [katalog wystawy, Kunsthaus, Zurych], München 2009.

Bühler H.-P., *Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*, Hildesheim–Zürich–New York 1993.

Busch W., *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.

Büttner F., *Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst, Düsseldorf und München in der Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19 Jahrhundert*, [w:] *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918* [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1, red. B. Baumgärtel, Petersberg 2011, s. 102–113.

Charazińska E., Kossowski Ł., *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1880–1014*, Warszawa 1996.

Clark Ch., *The Sleepwalkers. How Europe Went to War 1914*, London 2012.

Czachur W., *Dlaczego pamięć społeczna może być obiektem badań lingwistycznych?*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, t. 2, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, E. Michta, Warszawa 2016, s. 253–260.

Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918 [katalog wystawy, Museum Kunstpalast, Düsseldorf], t. 1–2, red. B. Baumgärtel, Petersberg 2011.

Die Lebensformen. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, red. K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert, Darmstadt 2001.

Dierks M., *Thomas Manns Geisterbaron. Leben und Werk des Freiherrn Albert von Schrenck-Notzing*, Gießen 2012.

Dilly H., *Schule machen, durch eine Schule gehen, aus der Schule plaudern usw. Alltagskategorien der Kunst – und Wissenschaftsforschung*, [w:] *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften*, red. P.O. Scholz, M.A. Długosz, Wien 2015, s. 23–41.

Długosz M., *Wątek królewski w twórczości Mikołaja Konstantego Čiurlionisa*, „Acta Academiae Artium Vilnensis" 2012, nr 65–66, s. 361–385.

Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900 [katalog wystawy, Schirn Kunsthalle, Frankfurt], red. I. Pfeiffer, M. Hollein, München 2014.

Gasser M., *München um 1900*, München 1981.

Gierymscy M. i A., *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Wrocław i in. 1973.

Gieysztor-Miłobędzka E., *Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka" 2000, nr 4 (26), s. 58–77.

Goethe J.W., *Farbenlehre*, Tübingen 1810 (aktualne wydanie w: idem, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, t. 10, red. P. Schmidt, München 1989).

Handbuch Fin de Siècle, red. S. Haupt, S.B. Würffel, Stuttgart 2008.

Hofmann W., *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960.

Jęcki K., Pochodnie Nerona *Henryka Semiradzkiego*, „Modus" 2009, nr 8–9, s. 129–191.

Juszczak W., *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. Notatki z wystawy poznańskiej* (*1969*), [w:] W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 437–470.

Kennedy J., *Franz von Stucks polnische Schüler an der Münchner Akademie*, [w:] *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012, s. 85–109.

Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996.

Konstantynów D., *Polnische Künstler in München*, [w:] *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte* [katalog wystawy, Martin-Gropius-Bau, Berlin], red. M. Omilanowska przy współpracy T. Torbusa, Köln 2011, s. 462–467.

Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.

Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

Lankheit K., *Revolution und Restauration 1785–1855*, Köln 1988, s. 7–31.

Lewicka-Morawska A., Machowski M., Rudzka A.M., *Słownik malarzy polskich*, t. 1: *Od średniowiecza do modernizmu*, Warszawa 1998–2000.

Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.

Malinowski J., *Żydowscy malarze kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX w.*, [w:] *École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka* [katalog, Pałac Poznańskich, Łódź], red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 19–26.

Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.

Masłowski M., *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1970.

Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka. Modernizm. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1909.

Metz Ch., *Sprache und Film*, Frankfurt am Main 1973.

Metzger R., *München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben & Kultur 1890–1920*, Wien 2008.

Morawińska A., *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997.

Muhr S., *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006.

Okoń W., *Dziewiętnastowieczne style odbioru twórczości Jana Matejki* (1994), [w:] W. Okoń, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 48–69.

Okoń W., *Matejko popularny* (1993), [w:] W. Okoń, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 92–115.

Okoń W., *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996.

Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa], red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008.

Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei [katalog wystawy, München], red. R. Baumstark, F. Büttner, Köln 2003.

Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1989.

Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

Poprzęcka M., *Nowa sztuka a tradycja akademicka*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 21–27.

Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000.

Scholz P.O., *Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft*, „Lingustica Biblica" 1982, nr 51, s. 370–377.

Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, red. P. von Naredi-Rainer, Stuttgart 2010, s. 220–223.

Scholz P.O., *Kritischer Zwischenruf: zur Ausstellungspraxis polnischer Kunst im europäischen Kontext*, „Kunstchronik" 2015, nr 68 (5), s. 254–260.

Scholz P.O., *Zwischen abendländischenr Imitation und morgenländischer Imagination*, [w:] *Imitatio*, red. P. von Naredi-Rainer, Berlin 2001, s. 177–217.

Sehnsucht nach Farbe. Moreau, Matisse & Co. [katalog wystawy, Clemens-Sels-Museum Neuss, 2013], red. U. Husmeier-Schirlitz, Heidelberg–Berlin 2012.

Semiotik des Films, red. F. Knilli, München 1971.

Sosnowska J., *W altanie*, [w:] *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Suwałki 2012, s. 319–336.

Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Kraków 1994.

Stierle K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.

Die Berliner Moderne 1885–1914, red. J. Schutte, P. Sprengel, Stuttgart 1987.

Tarnowski S., *Matejko*, Kraków 1897.

Traumlandschaften. Symbolische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky [katalog wystawy, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2012; Scottish National Gallery, Edinburg, 2012; Finnish National Gallery, Helsinki, 2012–13], Stuttgart 2012.

The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985, red. M. Tuchmann, J. Freemen, Los Angeles 1988.

Tür an Tür. Polen–Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte [katalog wystawy, Martin--Gropius-Bau, Berlin], red. M. Omilanowska przy współpracy T. Torbusa, Köln 2011.

Wien um 1900. Kunst und Kultur, red. Ch. Brandstätter, Wien–München 1985.

Wierzbicka A., *École de Paris*, Warszawa 2004.

Willms J., *Paris. Hauptstadt Europas 1789–1919*, München 1988.

Zelger F., *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur* (*Kunststück*), Frankfurt am Main 1991.

Summary

Polish artists living in Munich known also as the "Munich Artists" – in the face of tradition and cultural phenomena of the 19th and 20th century. Some remarks and reflections

The aim of this article is to present the existence and great significance of some of the most prominent Polish artists studying at the Munich Academy of Arts, in private art schools in Munich, and in the Munich Art Society between 1828 and the beginning of World War I in 1914. Most notable among these "Munich Artists" were: Józef Brandt (1841–1915), Alfred WieruszKowalski (1849–1915), Adam Chmielowski (1845–1916), Józef Chełmoński (1849–1914), Aleksander Gierymski (1850–1901), Jacek Malczewski (1854–1929) and Olga Boznańska (1865–1940). Starting from the 1870s onwards they were undoubtedly the largest national group amongst foreign artists living in Munich – to such an extent that art critics often described them simply as the "Polish Colony" in Munich. Practically all of them remained conscious of their Polish nationality and continued to have close links with their mother country of Poland. Some of these artists decided to stay for the rest of their lives in Germany and during their lifetime they became highly respected members of the Munich School of Art. If we take under consideration all of the Polish artists who worked and lived in Munich during this time we can say that approximately 120 Polish painters were involved in various Munich art circles. Their joint creative output is truly astounding, diverse and multi-layered and for some unknown reason still waiting for a comprehensive monographic synthesis.