

Galeria Sztuki XIX Wieku

Stupięćdziesięciolecie istnienia Muzeum Narodowego w Warszawie stało się okazją do zaprezentowania nowej koncepcji galerii stałych. Dawna Galeria Malarstwa Polskiego w gmachu przy Alejach Jerozolimskich kilkakrotnie podlegała przeobrażeniom wynikłym z przeświadczenia o wyjątkowym charakterze sztuki polskiej, jej misji dziejowej, bogactwa i przemian.

Przygotowana w związku z jubileuszem nowa ekspozycja w salach pierwszego piętra różni się od wcześniejszych prezentacji. W jednej przestrzeni zebrano dzieła sztuki polskiej i europejskiej XIX stulecia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Skonfrontowano – na zasadzie i podobieństw, i różnic – dokonania artystyczne twórców polskich i europejskich, francuskich, niemieckich oraz rosyjskich.

Historia muzeum i formowanie się jego kolekcji podporządkowane były kwestii tożsamości narodowej – prezentowanie dzieł wybitnych artystów polskich wyrażało postawę patriotyczną i obywatelską. Koncepcja nowej Galerii Sztuki XIX Wieku wpisuje się w zasady i założenia leżące u podstaw powołania w 1862 roku Muzeum Sztuk Pięknych wynikające z powinności prezentowania sztuki narodowej. Zarazem prezentacja wybranych dzieł artystów z innych krajów europejskich, z innych centrów kulturowych podkreśla wyjątkowość, bogactwo i znaczenie sztuki polskiej w ich kontekście. Ukazuje, że proces kształtowania się sztuki polskiej w XIX wieku był dynamiczny, a rola sztuki i artysty nieustannie reinterpretowana i przewartościowywana – nie wskrzeszano stale dawnych form i tematów, ale w tragicznej teraźniejszości powoływano do życia nowe znaczenia, przyswajano nowe motywy i wzbogacano warsztat. Rodzimy tradycjonalizm, silnie eksponowany w krytyce artystycznej XIX stulecia, funkcjonował w konfrontacji z kształtującym się modernizmem. Za Wiesławem Juszcakiem można powiedzieć, że niezwykłość polskiego modernizmu miała swe źródła w przywiązaniu do tradycji¹. Eksponowane łącznie w warszawskim Muzeum Narodowym dzieła sztuki europejskiej i polskiej świadczą o tym, że choć funkcjonowaliśmy na „peryferiach” i bez własnej państwowości, należeliśmy do narodów historycznych – z własnym państwem, silną tradycją, rodzimą warstwą wyższą i własną kulturą². Artyści polscy studiujący w różnych ośrodkach europejskich odnosili się do nowych idei i kierunków, odrzucali je bądź twórczo przetwarzali, zaś odmienność ich sztuki nie pochodziła z „zapóźnienia”, lecz ze świadomego wyboru, wynikającego z tragedii narodu zniewolonego, który tradycję uczynił źródłem swojej tożsamości.

Galeria Sztuki XIX Wieku kontynuuje wypracowany dawniej estetyczno-historyczny model ekspozycji z układem chronologicznym, z podziałem na style, kierunki i kręgi artystyczne

¹ Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 1977, s. 18.

² Tomasz Kizwalter, *Modernizacja z polskiej perspektywy: wiek XIX [w:] Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kleczkowski i Michał Sułdrzyński, Ośrodek Myśli Politycznej i Wyższa Szkoła Europejska im. ks. Józefa Tischnera, Kraków 2006, s. 51.

(jak np. akademia monachijska czy petersburska, szkoła z Pont-Aven i nabiści francuscy) oraz prezentacją osobowości malarskich.

Galerię otwierają obrazy należące do głównych prądów pierwszej połowy XIX wieku – klasycyzmu i romantyzmu. Nie podjęliśmy koncepcji dychotomicznego podziału tych nurtów na racjonalizm : mistycyzm, rozum : uczucie, naśladowanie : ekspresja, szkic : dzieło skończone, wychodząc z założenia, że ten tradycyjny pogląd nie odzwierciedla charakteru sztuki tego czasu. Zaprezentowany został pewien „dialog” dzieł pochodzących z tego samego czasu, ale z różnych ośrodków artystycznych. Konkursowy *Gniew Saula na Dawida* (1812–1819) Antoniego Brodowskiego sięga po podniosłą tematykę antyczną i starotestamentową. Od strony formalnej realizuje (podobnie jak jego *Edyp i Antygona*, 1828) reguły akademickie opracowane w XVII wieku przez akademię francuską. Jak bliska francuskim wzorom była sztuka polska początków XIX wieku uzmysławiają widzowi zestawienia akademickiego szkicu postaci męskiej klasycyzującego romantyka Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingresa z *Parysem w czapce frygijskiej* Brodowskiego (ok. 1813–1814), czy portretu François Gérauda z *Portretem brata* Brodowskiego (ok. 1815). Równie pouczające wydaje się zestawienie *Hafciarki* Georga Friedricha Kerstinga (1817, il. 1), niemieckiego romantyka związanego z biedermeierem, z *Wnętrzem salonu w domu artysty* Aleksandra Kokulara (ok. 1830). Oba dzieła emanują atmosferą ciszy i skupienia, podobnie operują światłem, w obu zachwyca staranne opracowanie szczegółów.

Dalsza część ekspozycji prezentuje rozwój malarstwa historycznego połowy XIX wieku od Piotra Michałowskiego do Jana Matejki, w mniejszym stopniu odwołując się do porównań z malarstwem europejskim.

Już w XIX wieku istniał pogląd o ubóstwie artystycznym pierwszej połowy stulecia, wyrażony przez Adama Mickiewicza, który obrazy nazywał kopiami, skoro ich istotą jest imitowanie rzeczywistości. W 1844 roku pisał on o polskiej skłonności do przechowywania „wspomnienia świata niewidzialnego, co inni przez obawę, aby nie zginęły, wyciosują z kamienia, odlewają z brązu, rozpościerają na płótnie, Słowianie przechowują żywcem”³. Zdaniem Juszcza malarstwo historyczne, pokonując dystans dzielący malarstwo od literatury, na wyżyny sztuki wynieśli dopiero Artur Grottger i Matejko, zaś „pokolenie wieszczów nie wydało równego im mistrza”⁴. Zebrane w galerii prace Piotra Michałowskiego, Henryka Rodakowskiego i Józefa Simmlera ukazują zarazem kształtowanie się, wyrażanej również w dziełach sztuki, polskiej świadomości narodowej, i odniesienie się sztuki tych malarzy do francuskich



il. 1 | fig. 1

Georg Friedrich Kersting,
*Hafciarka | Embroiderer
at the Window*, 1817

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

³ Cyt. za: Maria Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997, s. 5.

⁴ W. Juszcak, op. cit., s. 39.

inspiracji – twórczości Jacques’a-Louisa Davida, Théodore’a Géricault, Eugène’a Delacroix czy Paula Delaroche’a. Michałowski wniósł do malarstwa polskiego nowe rozumienie przestrzeni, wprowadził wyjątkowe rozwiązania kompozycyjne i swobodę faktury porównywalne ze stylem Delacroix. Stworzył też wizerunki anonimowych bohaterów kampanii napoleońskich, wyjątkowe na tle polskiego narodowo-patriotycznego malarstwa, które, eksponując wątki rodzime inspirowane m.in. tekstami literackimi, akcentowało czyny wybitnych jednostek.

Nieodmiennie wyjątkowe miejsce w nowej ekspozycji zajmuje Sala Matejkowska. Wyobraźnia malarska tego mistrza ukształtowana przez poezję romantyczną wpłynęła na specyficzny typ świadomości historycznej późniejszych pokoleń polskich artystów i pisarzy. Stanisław Witkiewicz stawiał Matejce zarzut o przemożność jej wpływu. Tymczasem jego dzieło posiada wiele analogii ze współczesnym malarstwem europejskim i kategorią zwaną *genre historique*, wzorem literackiego *roman historique*. Matejko – ekspresyjny malarz historyczny – z wielką dbałością o szczegóły podejmował tematy z historii narodowej, i jak nikt przed nim w sztuce polskiej potrafił uchwycić stan duchowego napięcia i głębię psychologiczną bohaterów. Oglądamy najśłynniejsze dzieło mistrza po kompleksowej konserwacji (z okazji jubileuszu muzeum) *Bitwę pod Grunwaldem* (1878), równie sławne *Kazanie Skargi* (1864), a także wyjątkowe portrety dzieci artysty i jego żony oraz autoportret – zwracające uwagę siłą wyrazu i mistrzostwem wykonania.

Ze sztuki Matejki wyrosli m.in. Malczewski, Wyspiański i Mehoffer, jego wpływami naznaczone są projekty witraży, polichromie do krakowskich kościołów oraz cała ekspresjonistyczna

il. 2 | fig. 2

Sala Akademizmu
Academicism Room

fot. | photo © Zbigniew Doliński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





linia polskiego portretu. Po Matejce malarstwo historyczne wyczerpało się, albo uległo znaczącym przeobrażeniom, czego przykładów dostarczają dzieła Malczewskiego czy Wyspiańskiego eksponowane w kolejnych salach.

Dalej prześledzić można bogactwo i nawarstwianie się różnorodnych wpływów i koncepcji estetycznych drugiej połowy XIX wieku. Dawna sala malarstwa akademickiego została poświęcona dwóm zjawiskom: europejskiemu akademizmowi i szkole monachijskiej w jej polskiej redakcji. Akademizm ówczesnej doby zachował dominującą pozycję w większości krajów europejskich. Brak wyższej uczelni artystycznej w Polsce (Wojciecha Gersona Klasa Rysunkowa w Warszawie miała status szkoły średniej) skłaniał Polaków do kształcenia się za granicą, głównie w Monachium i Petersburgu. Bogactwo i różnorodność akademizmu europejskiego ilustrują – zestawione z dziełami popularnych ówczesnie malarzy – Hansa Makarta i Gabriela von Maxa – znane i cenione płótno *Dirce chrześcijańska* (1897) Henryka Siemiradzkiego (absolwent akademii petersburskiej, osiadły głównie w Rzymie) oraz prace Władysława Czachórskiego i ucznia Matejki, Maurycyego Gottlieba (il. 2). W dziełach artystów wykształconych w uczelniach Monachium, Petersburga i Krakowa widzimy podobne środki wyrazu, porównywalne efekty dramaturgiczne, odwołania do historii, Biblii, mitologii, dramatów Szekspira, a także biegłość w posługiwaniu się kolorem i służące artykulacji treści operowanie światłem, szczególnie półtonami i półcieniami. Zestawienie w ekspozycji obrazów

il. 3 | fig. 3

Sala Aleksandra
Gieryskiego
Aleksander Gieryski
Room

foto | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 4 | fig. 4

Gustave Courbet, *Brzeg morza* | *Seashore*, 1867

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

polskich oraz niemieckich i austriackich, w tym wspomnianych von Maxa i Makarta – absolwentów akademii monachijskiej – wdaje się szczególnie ciekawe. Osiadły w Wiedniu Makart, stał się jednym z najsławniejszych artystów epoki, z którym konkurowali jedynie Siemiradzki w Rzymie i Lawrence Alma-Tadema w Londynie. Niewielkich rozmiarów *Portret Ignacego Jana Paderewskiego* (1890) tego angielskiego malarza znalazł się również w tej sali.

Wyrastające z koncepcji nauczania obowiązujących w większości uczelni w Europie kręgi akademickie monachijski i petersburski były jednak artystycznie odmienne, w nowej aranżacji zostały więc wyodrębnione. Łączy je odwoływanie się do podobnych motywów tematycznych, jak rodzimy krajobraz, sceny rodzajowe czy portret. Podejmowano również próby odejścia od przedstawień historycznych ku „czystym” formom sztuki. Czynniki zewnętrzne, jak brak niepodległości, konieczność stałego odnoszenia się do przeszłości narodowej i potrzeba manifestowania polskości, wpłynęły na widoczne w nich nowe rozumienie historii. „W latach osiemdziesiątych doszła do głosu obecna nieustannie w wyobraźni inna historia, historia jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych i zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna”⁵ (il. 3). Polskie krajobrazy w dziełach Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich,

⁵ Ibidem, s. 45.



il. 5 | fig. 5

Witold Wojtkiewicz,
Orka | *Tillage*, 1905

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Józefa Chełmońskiego, Witolda Pruszkowskiego emanują melancholią i tęsknotą, niepokojem wewnętrznym i skupieniem. Dominujące w paletce barwnej odcienie brązów i szarości kontrastują z jasnymi akcentami rozproszonego światła, potęgując wrażenie pustki i oczekiwania. Polscy monachijscy przechowywali w „pamięci malarskiej” (określenie Simona Schamy⁶) ojczyste widoki, często mroczne lub przywołujące nastrój tęsknoty, podkreślające uczucie samotności albo sławiące uroki wieśniaczego życia. *Babie lato* Chełmońskiego (1875), jeden z najbardziej – z ducha – polskich pejzaży symbolicznych, powstało w Warszawie, z dala od ukraińskich stepów, które ukazuje.

Środowisku monachijskiemu artyści polscy zawdzięczali znakomite opanowanie warsztatu malarskiego, umiejętność operowania gamą stonowanych i przygaszonych barw. Absolwenci monachijskiej uczelni – bracia Gierymscy, Adam Chmielowski, Brandt i Chełmoński – przenieśli na ojczysty grunt nowe rozumienie malarstwa, głównie za sprawą koncepcji realizmu z kręgu monachijskiego malarza Wilhelma Leibla, będącego z kolei pod wpływem Gustave’a Courbета. Grono twórców związanych z Leiblem cechowała otwartość i pluralizm postaw estetycznych, wyróżniało upodobanie do nastrojowości stłumionych barw i wirtuozeria wykonania. W sali polskich monachijczyków obraz Courbета *Brzeg morza* (1867, il. 4) emanujący wrażeniem pustki, doznaniem nicości i kruchości ludzkiego życia koresponduje z „krajobra-zami nastroju” (*Stimmungslandschaft*), Gierymskich. Pejzaż Courbета od otaczających go

⁶ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Fontana Press, London 1996.



II. 6 | fig. 6

Sala Modernizmu
Modernism Room

fot. | photo © Zbigniew Dolirski /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

w tej sali dzieł odróżnia żywa kolorystyka. Dla malarzy polskich Courbetowskie hasło „bycia współczesnym” przez odzwierciedlanie życia i przyrody bez rezygnowania z indywidualizmu oznaczało poszukiwanie teraźniejszości nawet w minionym czasie, co szczególnie widać w prezentowanych w galerii obrazach Józefa Brandta *Odbicie jasyru* (1878) i *Czarniecki pod Koldyngą* (1870).

Natomiast malarze wykształceni w akademii petersburskiej wprowadzali do sztuki polskiej elementy wczesnego ekspresjonizmu. Zbliżone do absolwentów uczelni monachijskiej rozumienie krajobrazu i portretu nie szło w ich pracach w parze z podobnymi środkami artystycznymi. *Ziemia* Ferdynanda Ruszczyca (1898) czy portrety Konrada Krzyżanowskiego oraz *Cerkiew o zmroku* Stiepana Kolesnikowa (1906) są nastrojowe, skrajnie osobiste, ukazują zdeformowaną rzeczywistość. Różnią się od obrazów monachijskich intensywnością barw, żywiołowością rysunku, śmiałością malarskiego gestu. Ich ekspresjonizm był próbą stworzenia nowego sposobu „wewnętrznej” komunikacji między twórcą a odbiorcą. Krajobrazy, portrety, sceny rodzajowe są zindywidualizowane, przekształcone w pełne napięcia wizje rzeczywistości i postaci ludzkiej, wynikające ze skrajnego subiektywizmu artysty. Kontrastujące ze sobą barwy „nienaturalne” lub ciemne, monochromatyczne, spłaszczenie lub uwypuklenie przestrzeni obrazu, deformacja natury podkreślająca wyobcowanie człowieka to środki potęgujące ekspresję tych dzieł.

Jedną z sal poświęconą jest polskiej recepcji postimpresjonizmu w końcu XIX wieku. Znalazły się tu dzieła Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego, Olgi Boznańskiej, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego, obok obrazów Auguste'a Renoira, Maksa Slevogta i Paula Signaca. Przyjmując część rozwiązań warsztatowych impresjonistów francuskich, postimpresjonizm polski miał cechy odmienne. Różne jego odmiany łączył ten sam stosunek do impresjonizmu. W jego francuskiej interpretacji główną rolę odgrywało światło zewnętrzne – rozszczepiało powierzchnie przedmiotu na różne barwy, dzieliło tony. Celem malarza było studiowanie efektu optycznego i uchwycenie jego chwilowości w kadrze obrazu – naturalistyczna rejestracja zjawiska przyrody czy sceny w plenerze. Malarze polscy, którzy zetknęli się ze sztuką impresjonistów, traktowali światło jako źródło ekspresji tkwiące w samym przedmiocie, wydobywające raczej kontrasty walorowe niż barwy pryzmatyczne. Z nurtu postimpresjonistycznego w omawianej sali wywodzą się późny krajobraz Renoira (1908–1912) z południa Francji, „holandyzujący” pejzaż Slevogta, malowany długimi grubymi pociągnięciami pędzla, w niektórych partiach szpachlą, i neoimpresjonistyczny, precyzyjny, niemający w sobie nic z ulotności widok portu w Antibes Signaca (*Antibes. Poranek*, 1914). Kolejne dzieła ilustrują odejście Pankiewicza i Wyczółkowskiego od impresjonizmu oraz oryginalne prace Stanisławskiego. Po okresie poszukiwań dywizjonistycznych ci dwaj pierwsi twórcy skupili się na malowaniu ciemnych, wręcz mrocznych pejzaży, frapujących nokturnów i wnętrz.

Kilka kolejnych sal poświęconych zostało dwóm głównym kierunkom końca XIX wieku – symbolizmowi i wczesnemu ekspresjonizmowi. „Artystyczna intensywność [schyłku XIX wieku w Polsce] powoduje trudności ze stylistyczną kwalifikacją ówczesnego malarstwa, tego modernistycznego syndromu symboliczno-ekspresyjnego”⁷. Oglądamy kilka przykładów twórczości Władysława Ślewińskiego i Paula Sérusiera. Obaj wiele zawdzięczali symbolizmowi Gauguina, ale każdy z nich stworzył jego własną wersję. Ślewiński stopniowo przyciemniał paletę, przechodząc ku efektom walorowym, Sérusier zbudował hermetyczny świat dzikiego bretońskiego krajobrazu zaludnionego tajemniczymi postaciami. Obaj stosowali zasadę cloisonizmu, eksponując przede wszystkim dekoracyjny charakter płócien. Tak jak Gauguin, mogą być uznani za twórców jednej z odmian europejskiego modernizmu – w dzisiejszym jego rozumieniu jako odrzucenie naśladownictwa natury i uznania, „że sztuka jest celem samym w sobie, a jakość estetyczna jest wartością autonomiczną”⁸. Z dziełami Ślewińskiego i Sérusiera zestawiono w ekspozycji obrazy niemieckiego symbolisty Franza von Stucka oraz ekspresjonistyczne Wojciecha Weissza – *Wiosnę* (1898) i *Opętanie* (1899–1900), a także o tematyce mitologicznej – intrygujący szkic Slevogta *Faun i dziewczyna* (przed 1905) oraz zadziwiającego bogactwem barw *Narcyza* Ludwiga von Hofmanna (ok. 1900). W tej samej przestrzeni eksponowane są – wyjęte z gabinetów, w których znajdowały się jeszcze do niedawna – kompozycje Boznańskiej i Wojtkiewicza, którego twórczość pozostaje zjawiskiem wyjątkowym nie tylko w polskiej, lecz i europejskiej sztuce. W świecie wykreowanym przez Wojtkiewicza znajdujemy się w otoczeniu lalek, kłownów, starców i dzieci, w alienacji, wśród dziwnych tworów natury (il. 5). W sąsiadujących w ekspozycji obrazach Sérusiera – w świecie bretońskich legend i podań, które kreował, korzystając z przetworzonych wzorów japońskich. Jego dzieła są dekoracyjne, odznaczają się ograniczoną paletą barw, płaszczyznowością i surowością wyrazu. Wojtkiewicz pozostawiał przestrzeń trójwymiarową, czasami jednak zacierał plany, szybkimi, spletanymi kreskami malował powykrzywiane postacie w dziwnych pozach

⁷ Maria Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 244.

⁸ Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przekł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, wybór pism i redakcja naukowa Grzegorz Dziamski, Universitas, Kraków 2006, s. 77.



il. 7 | fig. 7

Józef Mehoffer, *Dziwny ogród* | *Strange Garden*, 1902–1903

fot. I photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

i przedziwne marionetki. W kolorystyce jego obrazów dominują szarości, biele i różne odcienie pasteli lub barwy ciemne, odnoszące się do namiętności, osamotnienia i śmierci (il. 6).

Naprzeciwko obrazów Wojtkiewicza usytuowano dzieła wykształconej w Monachium, a działającej w Paryżu Boznańskiej. Malowane są drobnymi plamami barwnymi, utrzymane w wyciszzonej kolorystyce z dominacją szarości. Pełne emocjonalnego napięcia, wibrują w dziwnym świetle, podobnie jak obrazy i rysunki Wojtkiewicza. Motywy – głównie postacie we wnętrzach, delikatne, kruche, zatopione we własnym świetle, czasem nierzeczywiste – cechuje charakterystyczne rozbicie plamy barwnej i rozedrgane światło.

W wielości artystycznych manifestacji polskiego modernizmu znalazł się też polski symbolizm. Romantyzm wyeksponował silnie zakorzenione w sztuce europejskiej przeświadczenie,



il. 8 | fig. 8

Jacek Malczewski,
Święta Agnieszka
| Saint Agnes,
1920–1921

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

że celem artysty jest ukazywanie transcendentnych prawd, że sztuka nie powinna być ani ilustracją codziennej rzeczywistości, ani wydarzeń historycznych. Znaczące miejsce przeznaczono dziełu Jacka Malczewskiego. Obrazy z okresu „syberyjskiego” sąsiadują z pracami późniejszymi, m.in. z okresu, kiedy pozostawał on pod wpływem niemieckiego symbolizmu, jak i z powstałymi na początku XX wieku. Zestawiono je z dziełami innych przedstawicieli Młodej Polski – Józefa Mehoffera, Witolda Wojtkiewicza, Edwarda Okunia. Wszystkich tych twórców łączy zainteresowanie „historią” w obrazie w postaci wątku literackiego, mitologicznego czy bajkowego. Nawet portrety, szczególnie Malczewskiego, zawierają ukryte znaczenia; postaciom towarzyszą zjawy, zwierzęta, stwory mitologiczne oraz różnorodne atrybuty odnoszące się do działalności przedstawionych osób. Pejzaż w tych obrazach ma charakter urojony. Gatunki malarskie ulegają zatarciu, historia miesza się z pejzażem lub portretem. *Dziwny ogród* Mehoffera (1902–1903, il. 7), choć w zamyśle artysty miał być odzwierciedleniem jego rodzinnego szczęścia, rodzajem *hortus deliciarum*⁹, w istocie operuje symbolami ukształtowanymi przez jego wyobraźnię, a poprzez specyficzny światłocień tworzy świat ułudy. I chociaż podczas wystawy w Monachium w 1905 roku malarz nadał mu tytuł *Słońce*, krytycy w nastroju obrazu nie dopatrzili się sielanki¹⁰. Dziwne wewnętrzne napięcie powstaje też pomiędzy

⁹ Agnieszka Morawińska, *Hortus deliciarum Józefa Mehoffera* [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, PWN, Warszawa 1981, s. 713–718.

¹⁰ Opinia znanych krytyków sztuki, Ludwiga Hevesiego i Williama Rittera, zob. Marta Smolińska-Buczuk, „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. *Topografia interpretacji* [w:] *Wielkie dzieła, wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 17–18 listopada 2006, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007, s. 192–195.

dziecięcymi postaciami a rozedrganym krajobrazem utrzymanym w jasnej rozbielonej tonacji w kompozycji *Porwanie królowny Wojtkiewicz* (1908). Z symbolicznego sposobu obrazowania wywodzi się również *Święta Agnieszka* Malczewskiego (1920–1921, il. 8). Artysta w świecie odradzającej się przyrody, w nawiązaniu do Zmartwychwstania, umieszcza postać świętej w dużym szalu z piórami, odzianej w obszerny, zwisający do ziemi płaszcz. W naszej świadomości historycznej i artystycznej *œuvre* Malczewskiego uznawane jest za przełomowe, odkrywcze, a poprzez pozorne zerwanie z tradycją – nowatorskie. Tymczasem odbiorcy z innych krajów w jego twórczości dopatrują się elementów kiczu i widzą w niej przejaw zbyt wybujałego ego (na dowód wielość autoportretów), przykładu surrealistycznego „prekursorstwa”¹¹. Ta część ekspozycji zawiera przegląd artystycznych przejawów symbolizmu i akcentuje jedną z jego najistotniejszych cech – przeświadczenie, że świata nie można opisać bezpośrednio, za pomocą metod dostępnych od stuleci, że należy posłużyć się szczególnymi znakami, „zastępnikami”, przez Gauguina nazywanymi parabolami¹².

W nowej aranżacji – z powodu jednoczącej różne dziedziny sztuki twórczości rozpiętej pomiędzy romantycznymi złudzeniami a pesymizmem końca wieku i przeświadczeniem o znikomości własnych możliwości – osobne miejsce poświęcono Wyspiańskiemu. W oddzielnym gabinecie pokazano krajobrazy, portrety, projekty do witraży i tkanin. Ta aranżacja podyktowana została również troską „konserwatorską” – większość eksponowanych tu dzieł artysty to rysunki wykonane pastelami lub technikami mieszanymi, wymagające szczególnych warunków.

Galeria Sztuki XIX Wieku realizuje nadal obecną w europejskim muzealnictwie zasadę prezentowania najważniejszych zjawisk artystycznych poprzez dzieła wybitnych twórców. Zarazem ranga muzeum narodowego zobowiązuje do tworzenia kanonu sztuki. Powołanie go powinno stanowić wyzwanie do stale nowego odczytywania i badania zjawisk artystycznych XIX wieku. Stanęliśmy wobec konieczności wyboru dzieł z olbrzymiej liczby posiadanych i zaproponowaliśmy widzom żywą dla dzisiejszego odbiorcy wizję sztuki tamtego stulecia. Intensywność problematyki artystycznej, przenikanie się nurtów, specyficznie polskie uwikłanie w historię postawiły przed nami trudne zadanie takiego zestawienia dzieł, aby ukazać z jednej strony związki sztuki polskiej z europejską, z drugiej trudności w akceptacji nowych kierunków i swoisty konserwatyzm. O tym wszystkim warto pamiętać w salach nowej ekspozycji Galerii Sztuki XIX Wieku – od nowa, tu i teraz, odczytując artystyczne przesłanie twórców i ich dzieł.

Tekst został opublikowany w folderze *Galeria Sztuki XIX Wieku* (Warszawa 2012). W niniejszej publikacji niektóre zapisy zostały zmienione, tak by odpowiadały przyjętym przez Redakcję „Rocznika” zasadom.

¹¹ Wstęp Henri Loyrette’a do katalogu wystawy: *Jacek Malczewski 1854–1929*, Musée d’Orsay, 15 lutego – 14 maja 2000, Réunion des musées nationaux, Paris 2000, s. 9.

¹² Cyt. za: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 222.