

Aleksander Gierymski i *macchiaioli*

Tropienie artystycznych związków Aleksandra Gierymskiego z estetyką włoskich *macchiaioli* zaliczyć można do obsesyjnych praktyk nowoczesnej historii sztuki, która uporczywie poszukuje europejskiego rodowodu dla malarskiej wizji rodzimego malarza (il. 1-2). O ile usilnym staraniem XIX-wiecznej historiografii, nierzadko wbrew zdrowemu rozsądkowi, było wykazanie samodzielności polskiej szkoły, która porzucać miała utarte drogi naśladownictwa zagranicy w imię manifestacji narodowego charakteru, o tyle ambicją współczesnych badaczy staje się nie mniej zacięte odkrywanie jej kosmopolitycznych aspektów. Głębokie relacje lub choćby nieuświadomione powinowactwa polskiej sztuki z europejskimi tendencjami zyskują na atrakcyjności, zwłaszcza gdy objawiają skrywane dotąd awangardowe potencje absolwenta Klasy Rysunkowej, który otarłszy się o Paryż, staje się prawie Courbetem, prawie Monetem lub prawie Cézanne’em. Ten narzucony najpierw przez krytykę, później przez historię sztuki reżim nowoczesności, usuwający nieraz z pola widzenia cenne wartości akademickiej edukacji, zakładał, że sztuka rozwija się na drodze gwałtownych przeobrażeń, rewolucyjnego odrzucenia zastanych tradycji, kontestacji. Tymczasem proces zmiany przebiegał nierzadko w sposób organiczny, poprzez przyswajanie nie tyle gotowych rozwiązań, co wizualnych strategii, wynikających z tych samych ambicji i doświadczeń.

Italia przechodząca w XIX wieku dynamiczny proces narodowego odrodzenia i przemiany na fali ruchu Il Risorgimento, którego kulminacją była unifikacja państwa, nie wygenerowała artystycznego ośrodka, który mógłby rywalizować z Paryżem w randze wielkiego międzynarodowego centrum. W utrwalonej przez historię sztuki trajektorii rozwoju XIX-wiecznego malarstwa jako ewolucji ku impresjonizmowi, włoscy malarze znaleźli się jednak w położeniu proroków impresjonizmu. Dwudziestowieczna promocja *macchiaioli*, niewątpliwie sprzężona z sukcesem francuskiego ruchu, skutkowałą ugruntowaniem pozycji włoskich artystów jako peryferyjnych prekursorów. Konfrontacji płócien Aleksandra Gierymskiego z dziełami tokańskich malarzy sprzyjała megalomania, nakazująca odczytywać znamiona światowości w poczynaniach Polaka, i samo malarstwo, w obu wypadkach nurtowane problematyką światła, społecznym i artystycznym radykalizmem realizmu. O wspólnym punkcie wyjścia stanowiło wykształcenie „plamkarzy”, w większości absolwentów florenckiej Accademia di Belle Arti, co nadawało ich późniejszym poszukiwaniom charakter antyakademickiej opozycji wobec formalnych i tematycznych standardów edukacji w tej instytucji. Prostota motywów (il. 3), codzienność przedstawionych sytuacji, kompozycji i postaci tak w twórczości włoskich realistów, jak Gierymskiego, pozwala na szereg zręcznych porównań, uwydatniających wspólnotę myślenia o obrazach (np. Silvestro Lega, *Gabriggiana*, ok. 1888, kolekcja prywatna i Aleksander Gierymski, *Chłopiec w słońcu*, 1893–1894, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Perspektywę porównań Gierymskiego ze współczesną sztuką włoską otworzyła wenecka wystawa polskiego artysty w Palazzo Grassi w 1955 roku – jej recenzenci podkreślali wpływ rodzimych artystów na eklektyczną formułę

malarstwa Polaka¹. Kostiumologiczny, „upudrowany” impresjonizm Gierymskiego przypominał twórczość Mosego Bianchiego², obok którego wymieniano nazwiska Tranquilla Cremony, Daniele Ranzoniego czy Emilia Goli. Stefan Kozakiewicz sugerował rozważenie relacji artysty z *macchiaioli* i Giovannim Segantinim: „Praca Gierymskiego nad *Altaną* zdaje się mieć wiele powiązań z tymi wcześniejszymi eksperymentami na terenie włoskim”³. Wpływ na Gierymskiego włoskiego środowiska lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku sygnalizowano w katalogu jubileuszowej wystawy w 1962 roku⁴. Juliusz Starzyński w monografii artysty malowaną w Rzymie *Altanę* (Muzeum Narodowe w Warszawie) zestawiał z *Pergolą* Silvestra Legi z 1868 roku (Pinacoteca di Brera, Mediolan), unaoczniając w ten sposób możliwe inspiracje artystyczne Polaka⁵. W konsekwencji kończone w Warszawie płótno, a tym samym zaczn pleneryzmu Gierymskiego, przedstawia się jako pokłosie inspiracji doświadczeniami i malarstwem *macchiaioli*⁶.

Już Stanisław Witkiewicz pisał o Gierymskim jako artyście krytycznym, skłonny do nieustannej konfrontacji twórczości własnej nie tylko z naturą, ale też dawną i współczesną sztuką⁷. Opinii tej trudno odmówić zasadności. Znamienne jednak, że w analizach, które wyszły spod pióra polskiego krytyka nie pojawiło się żadne z nazwisk kręgu dawnych bywalców Caffè Michelangiolo. W heroicznej fazie rozwoju tokańskiego ruchu na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych reprezentowali go: Giuseppe Abbati, Cristiano Banti, Odorato Borrani, Vincenzo Cabianca, Vito d'Ancona, Serafino De Tivoli, Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Raffaello Sernesi, Telemaco Signorini. Artyści ci nie są także wzmiankowani na kartach obfitej, choć niezachowanej w całości, korespondencji Aleksandra Gierymskiego, w której brak zdawkowej choćby relacji z odwiedzanych muzeów i galerii. Brak komentarzy na temat współczesnej sztuki włoskiej (wyjąwszy późną wzmiankę o Segantinim⁸), rekompensowany entuzjastycznymi uwagami o dawnych mistrzach podziwianych w Wenecji, nie jest argumentem wykluczającym ów kontakt. Wypada jednak w tym miejscu rozważyć możliwe okoliczności takiego spotkania.

Pierwsza wizyta braci Gierymskich w Italii miała miejsce w maju 1871 roku, była to wycieczka głównie do Wenecji (kilka dni spędzili artyści w Weronie i Vicenzy), oferującej młodym malarzom uroki XVI-wiecznego malarstwa. Kolejny pobyt w Rzymie, od listopada 1873 roku do najprawdopodobniej czerwca 1874 roku, naznaczony był postępującą chorobą Maksymiliana, którym Aleksander opiekował się, w przerwach poznając Wieczne Miasto⁹. W zachowanym

¹ *Mostra Bellotto-Gierymski*, „Emporium”, ottobre 1955, R. 61, no. 730, s. 177–183.

² Leonardo Borgese, *Bernardo Bellotto – matematico della pittura*, „Corriere della Sera”, Milano, 20 września 1955.

³ Stefan Kozakiewicz, *Pokłosie weneckiej wystawy Bellotta i Gierymskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 1, s. 166.

⁴ *Sztuka warszawska, od średniowiecza do połowy XX w. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862–1962*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1962.

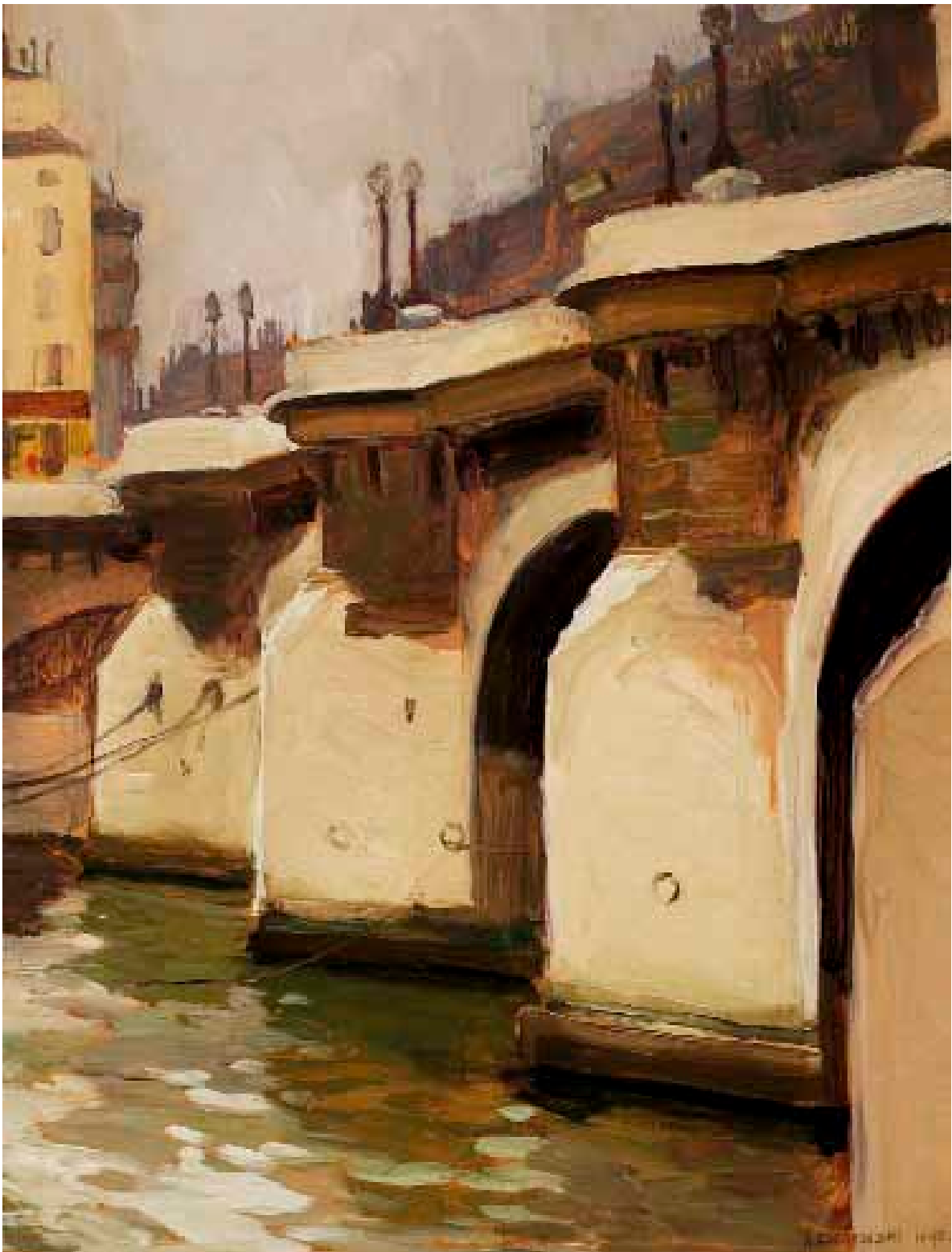
⁵ Juliusz Starzyński, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1967, s. 18.

⁶ Jerzy Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX w.*, Kraków 1987, s. 132.

⁷ Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 168.

⁸ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała Halina Stępień, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 344.

⁹ Ewa Micke-Broniarek, *Aleksander Gierymski. Kalendarium życia [w:] Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 83.





liście z początku 1874 roku narzekał jednak artysta, że Rzymu prawie nie zna, a Kampanię – od poprzedniego stulecia ulubiony przez malarzy region artystycznych wędrówek i malarskich studiów krajobrazu, odwiedził tylko raz, na początku słabości Maksymiliana¹⁰. Rzym, już po śmierci starszego brata, stanie się celem kolejnych podróży Aleksandra, urozmaicanych wycieczkami na Południe i wypadami do Warszawy. Od września 1875 roku rozpoczął Gierymski pracę nad *Altaną*, podejmując żmudne studia plenerowe, malując w słoneczne dni, jak wynika z listu do siostry, codzienne od dziesiątej do czwartej¹¹. W tym kluczowym momencie kariery malarza – kluczowym nie z punktu widzenia dokonania artystycznych, ale doświadczeń plenerowych – nie odnajdujemy żadnego historycznego śladu poświadczającego, że w znajomości dorobku tokańskiego ruchu tkwią decydujące przesłanki dla zmagania Gierymskiego ze światłem

il. 2 | fig. 2

Giuseppe Abbati, *Arno*,
1863, kolekcja prywatna
| private collection

¹⁰ List do Prospera Dziekońskiego [1874] – *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, op. cit., s. 144.

¹¹ [1875], *ibidem*, s. 196.

naturalnym, istotne źródło jego artystycznej formacji. Środowisko *macchiaioli*, ukształtowane we Florencji pod koniec lat pięćdziesiątych, nie było zresztą ciałem zinstytucjonalizowanym, nie operowało także jednolitym systemem estetycznym ani doktryną. Teoretyczne podstawy nurtu formułowane były *ex post*, zainspirowane osiągnięciami młodej sztuki francuskiej¹². Późniejsza historia sztuki chętniej uwydatniała te właśnie związki, podkreślając szkicową, spontaniczną, wrażeniową naturę malarstwa *macchiaioli*, eksponując szkice plenerowe i znacząco przemilczając, że różniły się one od kończonych w pracowni obrazów. Telemaco Signorini, jeden z liderów tego kręgu artystycznego, w artykule *Cose d'Arte*, opublikowanym w 1874 roku w czasopiśmie „Il Risorgimento”, wskazywał datę 1862 jako kres działalności grupy, którą notabene właśnie w tym roku ochrzczono mianem *macchiaioli*, będącym źródłem późniejszych nieporozumień, co do istoty artystycznych ambicji włoskich twórców. Ich działalność, przedstawiana przez Signoriniego i Adriana Ceccioniego jako antyakademicka rewolta (choć „odszczępięcy” wykształceni byli przez państwowe uczelnie, a Giovanni Fattori w 1869 r. został profesorem Accademia di Belle Arti we Florencji), charakteryzował brak z góry narzuconych procedur i stylistyczna różnorodność. Niechęć do pracy w studiu łączyli *macchiaioli* z entuzjazmem dla rodzimej XVI-wiecznej tradycji malarskiej, Tycjana i Tintoretta, oraz zaangażowaniem w budowanie odrodzonej narodowej sztuki włoskiej. Buntownikom bliskie były ideały niepodległościowe, w imię których sięgali do rodzimych źródeł sztuki, w przededniu zjednoczenia Włoch. Zapoznani byli nie mniej ze sztuką francuską, dzięki kolekcji księcia Anatola Demidoffa, czy też poprzez relacje swoich podróżujących po Europie kolegów. Praktykę młodych artystów wyróżniało początkowo dążenie do mocnego światłocienia, uzyskiwanego poprzez masy koloru, nakładanego na płótno podczas plenerowych sesji malowania studiów olejnych, eliminującego detal w imię jedności kompozycji. Rezultatem miał być efekt (*effetto*), pojęcie stosowane przez włoską krytykę wymiennie z terminem *macchia*, która nie był płamą w rozumieniu *touche divisée*, ale w znaczeniu szerokiego, spontanicznego gestu malarskiego, szkicowego budowania formy poprzez kolor¹³. Obrazom akademickim zarzucali młodzi artyści brak naturalnego światła i występujących w plenerze kontrastów, łagodzonych wypracowaną w studiu gradacją tonów. Paradoksalnie, ich nowatorska formuła malarska osadzona była w akademickiej praktyce szybkich szkiców w różnych technikach, tzw. *mezza macchia* – studiów tylko w dwóch tonach, eksponujących kontrast partii jasnych i ciemnych i eliminujących stopniowanie barw. Zaslugą *macchiaioli* było wykorzystanie tego doświadczenia w konstruowaniu uproszczonego pejzażu. Już jednak we wczesnych latach sześćdziesiątych, co wykazała Norma Broude¹⁴, wewnątrz ruchu nastąpiła zmiana, idąca w kierunku bardziej subtelного, lirycznego traktowania światła. Jak pisali artyści w manifestie zamieszczonym w tygodniku „Gazzettino delle Arti del Disegno” (styczeń 1867), organie powołanym przez Martellego dla promocji nowej sztuki: „Deklarujemy za Champfleuryem, że nie jesteśmy systematyczni, dogmatyczni, scholastyczni, ani zjednoczeni pod wspólną flagą; kochamy tylko *sincerità nell arte*”¹⁵. Nie bez

¹² Teoretyczne podstawy sformułowane zostały przez Diega Martelliego, przyjaciela *macchiaioli*, w latach siedemdziesiątych na łamach włoskich czasopism (m.in. „Il Risorgimento” i „Gazetta d'Italia”). Za: Norma Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*, New Haven and London 1987, s. 278.

¹³ Giancarlo de Cataldo, *Les Macchiaioli, une introduction* [w:] *Les Macchiaioli 1850–1874: des impressionnistes italiens ?*, kat. wyst., Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Paris 2013, s. 13–14.

¹⁴ N. Broude, op. cit., s. 5.

¹⁵ *The Art of All Nations 1850–1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, ed. Elisabeth Gilmore Holt, New York 1981, s. 336.

znaczenia dla przeobrażeń sztuki włoskiej było podbudowanie poszukiwań malarzy florenckich coraz mocniej oddziałującym przykładem szkoły Barbizon. Już w 1855 roku wracający z wystawy światowej w stolicy Francji neapolitańscy malarze Domenico Morelli, Saverino Altamura oraz florencki artysta Serafino de Tivoli opisywali efekty malarstwa Alexandre-Gabriela Decamps, pejzaże i sceny animalistyczne Constanta Troyona i Rosy Bonheur, motywując towarzyszy z Caffè Michelangiolo do szkicowania w plenerze i eksperymentów tonalnych. Lata sześćdziesiąte to okres wpływów barbizończyków, podtrzymywanych wizytami florenckich malarzy w Paryżu – Signorini, Cabianca i Banti po raz pierwszy odwiedzili go w 1861 roku. Skutkiem tego wzmożonego *aemulatio* było poszukiwanie szczerego obrazu natury, czemu w sukurs przychodziło czułe oko aparatu fotograficznego, a zarazem harmonijnej aranżacji świetlnej i ekspresyjnej faktury obrazu. Najważniejszym miejscem ekspozycji młodych artystów była florencka Zachęta – Promotrice, prywatne stowarzyszenie artystów i patronów, organizujące coroczne wystawy, forum niezależnej sztuki, alternatywa dla oficjalnych i kontrolowanych przez państwo wystaw akademickich. Artyści nie występowali jednak pod wspólnym szyldem, nie zawiązali, jak później impresjoniści, własnej kooperatywy wystawienniczej. Indywidualnie wystawiali m.in. na Esposizione Nazionale w Neapolu w 1877, Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni we Florencji w 1880, Esposizione Nazionale w Rzymie w 1883 roku. W czasie, gdy Gierymski osiedlił się w Rzymie, od prawie dekady nie funkcjonowali jako zorganizowana grupa, podążając indywidualnymi ścieżkami kariery. De Tivoli w 1864 wyjechał do Anglii, Sernesi zginął w 1866, Abbati umarł w 1868. Od 1861 roku miejscem spotkań kręgu stała się posiadłość Diega Martellego w Castiglioncello. Cabianca przeprowadził się do Rzymu w 1870 roku (stając się jednym ze słynnych bywalców Caffè Greco), ale w 1873 przeniósł się do Paryża, gdzie już od 1867 roku przebywał d'Ancona. Częste podróże zagraniczne odbywali też Signorini i Banti. Razem pokazano ich dopiero w 1905 roku, na wystawie *Arte Toscana: Prima Esposizione*. Pośmiertny sukces *macchiaioli* zapewniła im samodzielna wystawa w 1910 roku w Società delle Belle Arti we Florencji, na której po raz pierwszy zaprezentowano publiczności szkice, przez artystów traktowane jako wstępny etap prac, a uznane wówczas za samodzielne, pionierskie i najbardziej awangardowe prace¹⁶.

Gierymski przedsięwziął w 1876 roku krótkie wycieczki do Neapolu, Anzio, Tivoli, Florencji, Bolonii, Wenecji i Sieny, pieszo wędrując po okolicach Tivoli. W tym samym roku Odoardo Borrani wspólnie z Legą zainaugurowali na krótko galerię sztuki w Palazzo Ferroni, promującą nowe prądy artystyczne w sztuce rodzimej i zagranicznej, ale przedsięwzięcie zakończyło się fiaskiem. Jednak powstałe w tym czasie obrazy Gierymskiego *Austeria rzymska* i *Gra w mora* (Muzeum Narodowe w Warszawie), inspirowane włoskim życiem, nie noszą śladów spotkania z *macchiaioli*. Z Rzymu pisał Gierymski w 1876 roku, że nasza go ochota na wypad przez Florencję do Wenecji: „odświeżyć się starymi obrazami, których tu zupełnie nie ma [...]. Byłem tam i w drodze dziesięć dni, korzystać mam z tego szaloną, najadłem się Tintoretta i Tycjana po uszy. Tysiąc razy lepiej zrobiłem jadąc tam, niżeli jadąc gdzie na wieś na studia... [...]”¹⁷. Poza plenerem to właśnie studia nad renesansowym dziedzictwem Italii zajmowały Gierymskiego najbardziej, co też odzwierciedla jego sztuka, naznaczona jeszcze poszukiwaniem maniery, brnąca już to w akademickie trawestacje stylu mistrzów, nawykła do akademickiej dyscypliny, z drugiej strony zarażona potrzebą prawdy, uchylenia konwencji. To stylistyczne niezdecydowanie nie

il. 3 | fig. 3

Odoardo Borrani,
Mugnone, 1880,
Galleria d'arte Moderna,
Florencja | Florence

fot. | photo © Galleria d'arte
Moderna, Firenze

¹⁶ N. Broude, op. cit., s. 266–267.

¹⁷ List do Prospera Dziekońskiego [1876], cyt. za: Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy...*, op. cit., s. 304.



jest wszakże dowodem technicznej bezradności, ujawnia paletę możliwości artysty, świadcząc o jego wykształceniu. Zestawienie kilku obrazów malowanych przez Aleksandra w latach pobytu w Rzymie zdradza ciągle bagaż malarza wyedukowanego w akademickich atelier. Zarówno *Gra w mora*, jak i *Austeria rzymska*, wystawiane i krytycznie przyjęte w Warszawie, choć przedstawiają tematykę włoską, w niczym nie przypominają wizualnych impresji *macchiaioli*, są owocem monachijskich studiów artysty, gładkiej faktury podziwianej w twórczości Ernesta Meissoniera, nieco teatralnej dyspozycji postaci, świadczącej o akademickich kursach kompozycji, ciemnej kolorystyki i głębi koloru osiągananej dzięki laserunkom. Także znakomite plenerowe studia do *Altany*¹⁸ o wirtuozersko cyzelowanych rozbłyskach światła są odległe od studiów *macchiaioli*. Zasadą malarstwa Włochów było zachowanie wrażenia świeżości i spontaniczności szybkiej *étude* (*macchia*) w skończonych obrazach, co Gierymski niweczył zwykle na tym etapie twórczości starannym opracowaniem, kompozycyjnym wykoncypowaniem i analitycznym podejściem do refleksów barwnych. Różnicę dzielącą twórczą wizję Polaka i środowiska włoskich malarzy świetnie oddaje zestawienie *Altany* i *Pergoli* Silvestra Legi. Dużo mniejsze rozmiarami płótno Legi, pod względem rozwiązywania przestrzennego i rytmu figur, jak wykazała Beatrice Avanzi, inspirowane było najpewniej *Biczowaniem* Piera della Francesca. Akcentowane już przez Aby'ego Warburga związki obrazu z predellami i malarstwem *cassoni* quattrocenta, od lat dwudziestych XX wieku podnoszone były w dyskusjach uczonych, sytuujących ruch toskańskich malarzy w kontekście odrodzenia zainteresowania późnośredniowieczną i renesansową sztuką Italii¹⁹. Nawiązania współczesnych twórców do prymitywów nie były jednak formą rewiwalizmu w duchu Nazareńczyków, obce im było religijne przesłanie i etos niemieckich malarzy. Obrazy Fra Angelica, Paola Ucella, Piera della Francesca, ale też Giotto, Filippa Lippiego, Domenica Veneziana dostarczać miały czysto wizualnej podniety do klarownych i statycznych kompozycji, przestrzennego ładu, świetlistej harmonii koloru. Signorini, powołując się na inspirujący autorytet Lippiego, Benozza, Carpaccia, podkreślał potencjał dawnej sztuki w kształtowaniu uczuciowej szczerości, miłości do natury, niewinnej, ascetycznej postawy²⁰. Studium mistrzów quattrocenta prowadziło więc do syntetycznej wizji, efektu *serenità*, osiąganego dzięki świetlistości tonów w obrazach przestrzeni nasyconych światłem. Tymczasem punktem odniesienia dla Gierymskiego – w latach siedemdziesiątych poszukującego intensywności i bogactwa tonów, laserunkowej głębi koloru – była tradycja zmysłowego weneckiego koloryzmu, objawiona w *Sjestach włoskich*. Obrazy (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach) malowane w wielu warstwach, szerokim pociągnięciem pędzla, z widocznymi przecierkami, mają grubą, chropowatą fakturę. Syntetycznie ujętą *Pergolę* Legi charakteryzuje wizualna jednorodność, właściwa prymitywom jasność, przejrzystość, statyczność, pogodzona ze współczesną sceną, której odjęte zostały znamiona anegdotycznej narracyjności i opisowości. Nurtujący polskiego artystę problem naturalnego światła, który znalazł tak świetne ujęcie w studiach do *Altany*, zaowocował jak wiadomo obrazem, który jest przykładem kompromisu. Nie chodzi tu tylko o problem malowania obrazu w pracowni, w sztucznym oświetleniu, czego ceną była utrata właściwej studiom świeżości. Samodzielne poszukiwania plenerowe, zaciekle badanie struktury światła i koloru, osłabione zostało komercyjnym zamiarem namalowania modnego, salonowego dzieła w kostiumie. Wybór

¹⁸ Aleksander Gierymski 1850–1901, op. cit., kat. nr 43–51.

¹⁹ Beatrice Avanzi, *Les macchiaioli et le quattrocento. Une modernité aux origines anciennes* [w:] *Les Macchiaioli 1850–1874: des impressionistes italiens ?*, op. cit., s. 134.

²⁰ Cyt. za: N. Broude, op. cit., s. 5.

tematu inspirowany był zapewne nie sceną Legi, ale sukcesami rokokowych *zopfów* starszego brata Maksymiliana, XVIII-wiecznych *fêtes galantes* Meissoniera, czy ich współczesnych, akademickich wersji Artura von Ramberga i Alfreda Stevensa. Sceny rokokowe były w tym czasie popularnym międzynarodowym nurtem malarstwa, we Florencji wyspecjalizowali się w nich Pio i Arturo Ricci. Po akademicku wymuskane partie twarzy i kostiumów, dowodzące znakomitego warsztatu Gierymskiego, teatralny, kokieteryjny klimat obrazu, obliczone były na rynkowe powodzenie. Ten salonowy rys Gierymskiego objawia się także w konfrontacji z dziełem Cristiana Bantiego (*Alaide Banti w ogrodzie*, kolekcja prywatna, Florencja) czy malowanym w Grenadzie ok. 1872 roku *Ogrodzie artysty* Mariana Fortuny'ego (Museo del Prado, Madryt). Fortuny²¹, modny kataloński artysta, z wielkim sukcesem fabrykował XVIII-wieczne scenki w kostiumie, pracując w Paryżu dla Goupila, zanim w 1870 roku porzucił marszanda i zaczął malować wedle własnej artystycznej potrzeby. Gierymskiego hamować musiały przed tak pojmowaną artystyczną niezależnością nękające go problemy finansowe. Być może jednak wyobrażenie, że w innej sytuacji materialnej artysta zgłębiałby raczej fascynujące go zagadnienia optyczne niż umizgiwał się do publiczności jest zakorzenione w XIX-wiecznym micie twórcy stojącego w nieusuwalnym konflikcie ze społeczeństwem.

Jeśli nawet Gierymski zetknął się podczas kilkuletniego pobytu w Italii z pracami twórców kręgu *macchiaioli*, a z rzymskich spotkań w Caffè Greco wyniósł wiedzę o nowatorskim ruchu, to nic nie wskazuje na to, żeby zdarzenie to miało znamiona odkrycia, artystycznej rewelacji czy zwrotu, gruntownie przeobrażającego artystę. Może podczas letniej wizyty w Neapolu w 1877 roku widział narodową wystawę (Esposizione Nazionale di Napoli), w której uczestniczyli Borrani, Fattori, Cabianca, Puccinelli, Signorini i D'Ancona, nagrodzony za obraz *A porte chiuse*²². Dzieła „nieznanych” włoskich malarzy musiały mu się jednak przedstawiać jako lokalna odmiana realizmu, przykład równoległych do doświadczeń monachijskich rozwiązań w zakresie krajobrazu i sceny rodzajowej. Innymi słowy malarz polski mógłby w odległych odeń stylistycznie pracach włoskich nowatorów znaleźć wsparcie dla kierunku własnych poczynań. Gierymski opuścił jednak w 1879 roku Italię, podążając własną drogą. Zupełnie niezależnie od *macchiaioli* podjął tematykę żydowską, zainicjowaną w okresie warszawskim. W liście pisał wcześniej, że udaje się do Krakowa, by tam studiować Żydów. Telemaco Signorini malował serię obrazów z getta florenckiego między 1882 a 1886 rokiem. Podobnie jak Gierymski zainteresowany był studium ludzkich typów, detalicznym opracowaniem architektury, tonalnymi i przestrzennymi efektami. Naturalistyczną motywację artystów wzmacniała fotografia, będąca sojuszniczką ich poszukiwań²³, istotnym bodźcem ich malarskiego rozwoju. Signorini wspominał w 1874 roku jej konstruktywną rolę, odkrytą przez malarzy włoskich już podczas wizyty w Paryżu w 1855 roku. Był to jeden z nielicznych głosów otwarcie deklarujących rewolucyjne znaczenie światłoczułych obrazów

²¹ W opinii Elisabeth Clegg Gierymski nawiązywał do Fortuny'ego, a w sztuce włoskiej tego czasu rozwinął się cały nurt określany mianem *fortunismo*, operujący XVIII-wiecznym kostiumem w rodzajowych scenkach – Elisabeth Clegg, *Modernity in Alexander Gierymski's Painting*, „Polish Art Studies”, vol. 13, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 45. Temat ten porusza również Michał Haake – zob. *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015, s. 214.

²² Zob. stronę Società di Belle Arti [online], [dostęp: 23 października 2015], dostępna w Internecie: <<http://sba.it/it/cronologia-macchiaioli>>.

²³ Podkreśliła to już Nancy Troyer – zob. Nancy Troyer, *The Macchiaioli: Effects of Modern Color Theory, Photography, and Japanese Prints on Group of Italian Painters, 1855–1900*, rozprawa doktorska, Northwestern University, 1978, cyt. za: N. Broude, op. cit., s. 102.

dla wizualnych koncepcji malarzy²⁴. Brak tego typu manifestów nie dziwi jednak, zważywszy na niepewny status fotografii, podejrzewanej w połowie wieku o mechaniczne odtwarzanie świata i osłabianie kreatywnych mocy artysty, płynących z wyobraźni. Autorzy katalogu wystawy „I macchiaioli e la fotografia” podkreślają otwarty dialog między malarstwem a fotografią, traktowaną przez artystów nie tylko jako pomocnicze narzędzie, medium znakomicie utrwalające szczegóły, lecz zarazem, zwłaszcza w odniesieniu do kalotypii, źródło rozwiązań tonalnych, osławionego przez Martellego *ton gris*²⁵, przedmiot wreszcie ich własnych prób artystycznych. Wizyty w Paryżu były dla włoskich malarzy okazją do zapoznania się z wysiłkami fotografów francuskich, jak m.in. Gustave Le Gray, Constance Alexandre Famin, Achille Quinet, Eugène Cuvelier czy Charles Nègre. Przyszli *macchiaioli* mogli wówczas zobaczyć, jak twórczo inspirowali się nawzajem poszukiwania barbizończyków i *peintres-photographes*, motywowane tym samym pragnieniem oddania intymnego charakteru natury, poetyckiego nastroju, ewokowanego przez luministyczne efekty. *École de Barbizon* wydaje się „otwierającą” i kluczową lekcją, tak w formacji włoskich malarzy, jak i polskiego artysty. Osiągnięcia Francuzów miały się dlań okazać najważniejszym punktem orientacji w sztuce już podczas monachijskich studiów, na I Międzynarodowej Wystawie Sztuki w 1869 roku. Obrazy Théodore’a Rousseau, Narcisse’a Diaza de la Peña, Charles’a Daubigny’ego, Jules’a Dupré, Constanta Troyona, Camille’a Corota, Jeana-François Milleta, Édouarda Maneta i Gustave’a Courbeta zrobiły wrażenie na obu braciach Gierymskich, inspirowując ich ku studiom plenerowym. Uderzająca musiała być różnica faktury obrazów francuskich pejzażystów: wrażeniowość, szkicowość, rozwibrowana farba, będące efektem dążenia do pochwycenia efektów atmosferycznych. Francuską lekcję z sukcesem odebrali Edouard Schleich, Carl Spitzweg, Adolf Lier, Wilhelm Leibl. Aleksander pisał w liście z 1874 roku o „grubo płaconych” francuskich płótnach, jako o szkicach, na których widz przywykły do akademickiego *fini* niczego nie mógł się dopatrzeć²⁶. Autentyzm widoków francuskiej wsi i lasów Fontainebleau mieszał się z lirycznymi efektami światłocieniowymi, rozpiętością romantycznych nastrojów. Bezpośredniość odczuwania, prostota, ścisza gama kolorystyczna dalekie były od teatralnej pretensjonalności widowiskowego akademizmu. Stworzony przez artystów kręgu Barbizon nowy malarski idiom pejzażu był najważniejszym narzędziem kształtującym postawy europejskich pejzażystów w XIX wieku. Ekspresyjna orientacja krajobrazu francuskiego oddziaływała potężnie, zarówno na włoskich, jak i polskich, holenderskich czy niemieckich malarzy. Nie chodzi tu jednak o bezpośrednie i bezwolne wzorowanie się na określonych płótnach czy fotografiach, ale raczej o przejmowanie wizualnych konwencji. Pozostając pod wrażeniem francuskich osiągnięć, rozwijała się również fotografia we Włoszech, pośrednicząc w wydobywaniu światłocieniowych i ekspresyjnych walorów obrazu. Forum estetycznych dyskusji stało się m.in. Caffè Greco w Rzymie, odwiedzane przez tak ważne osobistości jak Giacomo Caneva i Carlo Baldassare Simelli, a w latach siedemdziesiątych Vincenzo Cabianca. W 1859 roku przetłumaczono na język włoski i opublikowano w „Rivista di Firenze e Bollettino delle Arti del Disegno” studium autorstwa Jules’a Jamina *L’optique et la peinture* (oryginalna wersja wyszła w 1857 r. na łamach „Revue des Deux Mondes”), którego główna teza – niemożność oddania w obrazie złożonej natury

²⁴ Za: *I macchiaioli e la fotografia*, kat. wyst., Museo Alinari di Firenze, 2008–2009, Firenze 2008, s. 77.

²⁵ Ibidem, s. 17.

²⁶ Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy...*, op. cit., s. 144.

rzeczywistego światła – inspirować mogła ku wykorzystaniu fotograficznej kamery jako pośrednika w uchwyceniu światłocienia natury²⁷. W procesie tym uczestniczyli często sami malarze wykonujący własnoręcznie fotografie, spełniające funkcje dokumentarne, ale i uzmysławiające optyczne problemy. Na rynku dostępne były również komercyjne fotografie, które kupował na przykład w charakterze *aide-mémoires* John Ruskin; wielu brytyjskich artystów, zachęcanych przez krytyka malowało tymczasem identyczne ujęcia architektury, podobne do dzieł późnego Gierymskiego²⁸. Fotografia była ważnym źródłem inspiracji dla twórczości Signoriniego, który nazywał ją najpiękniejszym wynalazkiem XIX wieku²⁹; udokumentowane jest zainteresowanie obrazami fotograficznymi Abbatiego (już w 1862 r. jego przyjaciel Diego Martelli podczas wizyty w Paryżu odwiedził Nadara, aby nabyć kilka fotografii, najpewniej na zlecenie malarza)³⁰. W kontakcie z czołowymi fotografami epoki pozostawał samodzielnie wykonujący zdjęcia Cristiano Banti, a obrazy Vincenza Cabianki porównywano pod względem „efektu” z kalotypiami Nègre’a. Ulubione przez *macchiaioli* horyzontalne formaty, używane także przez Gierymskiego w późniejszym etapie twórczości, przypisywane wpływowi renesansowych predelli i dekoracyjnych *cassoni* – można widzieć jako przykład recepcji fotografii panoramicznych³¹. Inspiracje te nie wykluczają się zresztą nawzajem. We Florencji działał zakład fotograficzny braci Romualda, Leopolda i Giuseppe Alinarich, pozostających w artystycznych kręgach Caffè Michelangiolo i wyspecjalizowanych w widokach włoskich miast i zabytków. Według badaczy to dzięki inspiracji fotografią *macchiaioli* złagodzili „efekty”, kontrasty³², wprowadzili nowe typy kompozycji, jak m.in. zabią perspektywę; po wpływie nowego medium zachowywali ostry precyzyjny rysunek architektury i mniej wyraźną, nieco rozmazaną formę sylwetek ludzkich, co wyjaśnia się kopiowaniem zdjęć, na których postacie ludzkie były poruszone wskutek długiego czasu naświetlania³³. Fotografia była już wówczas wszechobecna, a malarstwo podejmowało trud rywalizacji z nią, próbując uchwycić z podobną spontanicznością miejską przestrzeń i uliczny ruch, ale też pustą przestrzeń, milczące gmachy, dostojność ludu. Italia w obiektywie tak rodzimych, jak i cudzoziemskich fotografów odsłaniała swoje heroiczne i idylliczne oblicze. Zorganizowana przez Neue Pinakothek w Monachium (2015) wystawa „Pathos und Idylle. Italien in Fotografie und Malerei. Sammlung Dietmar Siegert” (prezentująca tak znanych artystów jak Giacomo Caneva, Carlo Baldassare Simelli, Luigi Sacchi, A. de Bonis, ale i szereg anonimowych fotografii), objawia liczne wizualne związki nie tylko w obszarze sztuki włoskiej, ale szeroko rozumianego naturalizmu europejskiego. Tej presji fotografii podlegał także Aleksander Gierymski w sposobach reprezentacji architektury, postaci, motywów. Fotografowie uwieczniali fragmenty budowli, ale i puste alejki w parkach (il. 4), światło igrające na kamiennych ścianach i roślinności (np. *Studium rzymskiej roślinności* Canevy z ok. 1852 ze zbiorów Dietmara Siegerta). Gierymski podatny był na te same impulsy, które kształtowały współczesne malarstwo włoskie, co więcej malował przecież te same lub podobne scenerie (il. 5). Jego twórczość

²⁷ I *macchiaioli e la fotografia*, op. cit., s. 21.

²⁸ Zob. *Pre-Raphaelites and Italy*, kat. wyst., Ashmolean Museum, University of Oxford, 2010, Oxford 2010.

²⁹ I *macchiaioli e la fotografia*, op. cit., s. 20.

³⁰ N. Broude, op. cit., s. 128.

³¹ N. Troyer, op. cit., s. 164.

³² Ibidem.

³³ N. Broude, op. cit., s. 143–145.



il. 4 | fig. 4

Giacomo Caneva,
*Aleja w parku przy Villi
Borghese w Rzymie*
| *A Park Avenue near
Villa Borghese in Rome*,
Museo Nazionale
Allinari de la Fotografia,
Firenze | Florence

fot. | photo © Museo Nazionale
Allinari de la Fotografia, Firenze



świetnie komponuje się jednak nie tylko z poszukiwaniami Włochów (jak choćby Giuseppe de Nittis), ale w równym stopniu Austriaków, Francuzów i Niemców.

Zanim polski artysta kupił własną kamerę do samodzielnego wykonywania zdjęć³⁴, mógł korzystać z produkcji lokalnego rynku. Jego późne prace, zwłaszcza widoki architektury, to efekt nie tylko fotograficznego kadrowania; zasoby takiego widzenia nieustannie odkrywał równoległe jako rysownik, ilustrator, gdy w 1885 roku przyjął zlecenie na serię rysunków włoskich poloników dla czasopisma „Kłosy”, spędzając po kilka tygodni w Padwie, Bolonii, Florencji, Wenecji, Ferrarze i Fiesole, zanim osiadł w Rzymie. Żmudna praktyka rysowania architektury wyrobiła w malarzu umiejętność starannego odwzorowania detalu, rysunkową precyzję, żeby

il. 5 | fig. 5

Aleksander Gierymski,
Park włoski, 1895,
Muzeum Śląskie
w Katowicach | Silesian
Museum in Katowice

fot. | photo © Muzeum Śląskie
w Katowicach

³⁴ Jak podaje Anna Maślowska Gierymski nabył fotorewolwer Brandla, zamówienie złożył w 1885 r., niestety nie znamy żadnego zdjęcia artysty z tego czasu – zob. Anna Maślowska, *Aleksander Gierymski i fotografia* [w:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, op. cit., s. 58.

nie powiedzieć pedanterię, ciężącą mu zresztą w malarskich pracach. Gierymskiego, inaczej niż *macchiaioli*, fascynowało jako temat malarski przede wszystkim miasto i jego architektura, a nie prowincja. W 1895 roku, znalazłszy się przez kilka miesięcy w Rzymie, namalował serię widoków z Villa Borghese i Villa Torlonia we Frascati. Jesienią 1897 roku przebywając w Wenecji, w listach do Władysława Wankiego, podziwiał malowniczość architektury, zwłaszcza bazyliki San Marco. Może zresztą temat miał znaczenie drugorzędne, stanowiąc jedynie wyzwanie dla wirtuozerskiego opracowania światłocienia, miękkiego rozpraszania światła we wnętrzach, głębi cieni, lśniących laserunków. Akademickie nawyki artysty rozluźniły się dopiero pod wpływem wizyty w Paryżu, a nie pouczającego przykładu *macchiaioli*. Już w 1886 roku znudzony Wiecznym Miastem wrócił do Warszawy, marząc o wyjeździe do stolicy Francji. Na kartach korespondencji Aleksandra to właśnie Paryż pojawia się niezmiennie jako źródło upragnionej nowoczesności, miejsce przeobrażenia jego artystycznych pojęć o sztuce. Dopiero tam, w konfrontacji z niezależną sztuką francuską, impresjonizmem i neoimpresjonizmem, napisał, że jest nowocześniejszy, a „ta modernność polega na zdecydowanym kolorze, położonym prawie od razu, bez przemęczania płótna ciągłymi laserunkami, i malowanie świeżymi kolorami, bez pastwienia się nad obrazem dla wydobycia siły i plastyki”³⁵. W ostatnich latach twórczości artysta dużo szkicował w plenerze, wracając do konwencji *chiaroscuro* jedynie w przedstawieniach wnętrz kościołów. Dzieła z lat dziewięćdziesiątych, przypominające pod względem kadrowania niektóre rozwiązania *macchiaioli*, różnią się przecież opracowaniem faktury, w zakresie której Gierymski eksperymentował, pokrywając całe powierzchnie porowatą i matową, chudą farbą, rozkładając kolor na plamki podstawowych barw, stosując przecierki półsuchym pędzlem, to znów nacięcia ostrym narzędziem dla uzyskania większej chropowatości i migotliwości powierzchni.

Metodyczne i analityczne podejście do materii malarskiej Gierymskiego, umocnione nową malarską świadomością zdobytą w Paryżu, wynikało z jego temperamentu i perfekcjonizmu. Ale artysta podlegał tym prądom pozytywistycznego myślenia, co *macchiaioli*, badając granice naturalistycznego odtworzenia rzeczywistości i możliwości malarstwa wobec objawionej mocy fotografii. Zaczynam tak artystycznej ewolucji Gierymskiego, jak włoskich artystów było odkrycie pleneru i mocnego południowego słońca, warunkujące odrzucenie tradycyjnego warsztatu i nowe rozumienie koloru. Plenerowe doświadczenia konstruowały ponadto inny model relacji artysty do natury, a w konsekwencji dzieła, które stało się już nie sumą jego artystycznych przemyśleń, ale matrycą spojrzenia. W epoce ożywionej dyskusji o naturze ludzkich potrzeb i fizjologii ludzkiego oka „puste” widoki Gierymskiego, jak rozświetlone zatrzymane skrawki świata ówczesnych fotografów, to zarazem przedstawienia samego widzenia, manifestacja naoczności.

³⁵ Cyt. za: S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, op. cit., s. 145.