

Wiesław OLKUSZ

Mariana Gawalewicza flirt ze sztuką ikoniczną. Z zapomnianych kart polskiej krytyki artystycznej 2 połowy XIX wieku

Twórczość publicystyczną Mariana Gawalewicza, podobnie zresztą jak i beletrystykę, cechuje z jednej strony rozległość tematyczna, z drugiej zaś dyletancki niekiedy poziom diagnozowania zjawisk, stanowiących przedmiot jego zainteresowania (*vide*: powieści *Ćma* i *Gasnąca dusza* w intencji autorskiej mające ośmieszyć generację młodopolan¹). Autor *Mechesów*, o którym rówieśny mu Aleksander Kraushar pisał, że „przedstawiał typ literata wszechstronnego i z tego względu poszukiwanym był chętnie przez wydawców pism periodycznych”², jako obserwator i rejestrator różnych przejawów życia społeczno-kulturalnego nie mógł być oczywiście obojętny wobec sztuki ikonicznej. Nie stanowiła ona wprawdzie autonomicznego obszaru jego zainteresowań, lecz ze względu na fakt, że po roku 1860 „Coraz częściej «rząd dusz» zaczyna przejmować malarstwo”³, co przekładało się też na wzmożony ruch sprawo-

¹ Zob. T. Sobieraj, *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999, s. 61 i 62: „[Gawalewicz] przydaje *Gasnącej duszy* akcent oportunistyczny, sprzeczny z późniejszym kodeksem etycznym modernistów”; „w powieści *Ćma* zagadnienie artysty we współczesnej rzeczywistości podporządkował Gawalewicz mało przenikliwej polemice z dość obiegowo przez siebie pojętą obyczajowością i moralnością (pre)modernistycznych «nerwowców»”.

² A. Kraushar, *Sylwetki literackie z niedawnej przeszłości*, [w:] idem, *Kartki historyczne i literackie*, cz. 2, Kraków 1884, s. 131.

³ W. Okoń, *Malarstwo a literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1984, s. 530. Zob. też: W. Okoń, *Artur Grottger a proza*, [w:] idem, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 26–27: „mamy

zdawczo-krytyczny, niewłączanie się w nurt tych działań byłoby równoznaczne z zaniechaniem dziennikarskich, a nawet i obywatelskich obowiązków. Zapewne z tego powodu wypowiedzi Gawalewicza poświęcone malarstwu nie układają się w jakiś spójny, logiczny ciąg; krytyk (a czasem tylko sprawozdawca) nie aspirował do ogarnięcia optyką badawczą wszystkich kierunków i tendencji w sztuce, sporadycznie tylko włączając się w nurt najważniejszych polemik epoki takich jak „spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej”⁴, batalia o malarstwo realistyczne oraz uznanie autoteliczności dzieła ikonicznego⁵ czy „awantury” związane z „epizodem impresjonizmu warszawskiego”⁶, co wprawdzie nie oznaczało rezygnacji z ambicji opiniotwórczych, niewiele wszakże wykraczających poza „horyzont oczekiwań” odbiorcy. Konkretyzowały się one zwykle w postaci uwag, w których dominantę stanowiła funkcja poznawczo-oceniająca, odnosząca się do konkretnych, rozpatrywanych przez krytyka, zjawisk artystycznych⁷.

Stosunkowo liczne publikacje Gawalewicza na temat sztuki ikonicznej reprezentują zróżnicowane formy wypowiedzi: od felietonów, *nb.* często pisanych na zmianę z Wiktorem Gomulickim i zamieszczanych na łamach „Bluszczu” (*Pogawędki*, 1886–1904) oraz „Tygodnika Ilustrowanego” (*Kronika tygodniowa*, 1888–1890; *Z tygodnia na tydzień*, 1891–1898), poprzez recenzje i sprawozdania z salonów wystawowych, do rozbudowanych szkiców biograficznych włącznie. Ujawniają one dominujący w ówczesnej krytyce artystycznej, a zwalczany m.in. przez Bolesława Prusa, Antoniego Sygietyńskiego oraz Stanisława Witkiewicza⁸, styl odbioru, który za Marią Poprzeczką określić

tu do czynienia z tak podkreślaną w epoce chwilą przełomu, kiedy to sztuka działająca bardziej bezpośrednio i «momentalnie» wypiera panującą przez wieki «galaktykę Gutenberga» w bardziej odległe rejony artystycznego wszechświata”.

⁴ Zob. I. Jakimowicz, *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1875–1891)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, Warszawa 1961.

⁵ Zob. m.in.: M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę*. („Wędrowiec” 1884–1887), Warszawa 1978; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej 2 połowy XIX wieku*, Kraków 1987; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984; A. Porębska, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*

⁶ Zob. m.in.: A. Osęka, *Epizod impresjonizmu warszawskiego (1890–1894)*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 1; S.K. Stopczyk, *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988.

⁷ W. Okoń, *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 19.

⁸ Szerzej na ten temat zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Bolesław Prus o malarstwie*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*. *Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1998; M. Olszaniecka, op. cit.; R. Zimand, *Antoni Sygietyński jako krytyk ar-*

można jako literacki⁹, a także moralizatorsko-empatyczny¹⁰. Ów „przyliteracki” model odniesienia konkretyzował się również w postaci hierarchizowania gatunków plastycznej wypowiedzi, preferowania tematyki religijnej, historycznej i historyczno-rodzajowej kosztem pejzażu, portretu, malarstwa rodzajowego czy martwej natury¹¹. Jest też rzeczą charakterystyczną, że choć Gawalewicz ujawnia rudymenarną wiedzę o malarstwie obcym, to w polu jego obserwacji pozostawały przede wszystkim obrazy rodzimych twórców, czasem oceniane na tle dorobku artystycznego innych nacji i traktowane jako potwierdzenie słuszności sformułowanej przez krytyka tezy o dynamicznym rozwoju sztuki polskiej.

Scharakteryzowaną wyżej metodę interpretacji malarstwa i konstruowania wypowiedzi krytycznej znakomicie egzemplifikuje artykuł zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1897 roku. Sprawozdanie nadesłane z Wenecji, której *nb.* architektura i mieszkańcy przywołują w pamięci dzieła Tycjana (ewokacje miedzianowłosych patrycjuszek, modelek malarza), Vittore’a Carpaccia, Jacopa Tintoretta (zwłaszcza przypomnienie *Mistycznych zaślubin*) i Paola Veronese’a, obfituje głównie w sądy dotyczące sztuki polskiej. Mimo więc tego, że na II Międzynarodowej Wystawie Sztuki zaprezentowano obrazy malarzy angielskich, francuskich, niemieckich, rosyjskich i włoskich, w sprawozdaniu tytuły dzieł oraz nazwiska ich twórców pojawiają się – z małymi wyjątkami – na zasadzie enumeracji, wręcz statystycznego tła, ilustrującego potencjał plastyki polskiej mierzony liczbą eksponujących swe płótna rodzimych malarzy.

Informując zatem z megalomańską dumą o znaczącej oraz zauważanej zarówno przez miejscowych krytyków, jak i zwiedzającą wystawę publiczność

tystyczny, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1953, nr 3/4.

⁹ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w malarstwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 111. Zob. też: W. Okoń, *Malarstwo a literatura...*, s. 530: „[...] zachowany został niemal do końca XIX wieku «przyliteracki» model odniesienia [...] w dziedzinie wartościowania dzieł przez część krytyki, uznającą i odczytującą w obrazach pewną możliwą do zwerbalizowania fabułę, anegdotę, historię”.

¹⁰ W. Okoń, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nie-napisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego*, [w:] idem, *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 29: „Zasada «współodczuwania» treści moralnych, jakie niosło w swej warstwie przedstawiającej dzieło, sprzyjała specyficznemu wartościowaniu obrazów [...]. Sztuka miała uwznioślać rzeczywistość [...], przydając jej, sprzyjający kontemplacji, sielski nastrój”.

¹¹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 80–81.

obecności polskich twórców¹², Gawalewicz za najbardziej spektakularny objaw życzliwego zainteresowania uznał nagrodzenie *Chrześcijańskiej Dirce w cyrku Nerona* Henryka Siemiradzkiego. Fakt ten, w połączeniu z dostrzeżeniem ilustracyjnego, wtórnego wobec *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza i tym samym narracyjnego¹³ charakteru obrazu, implikował szczegółowe zreferowanie jego warstwy anegdotycznej, intelektualnej zawartości, pozwalającej też dostrzec „głębsze treści”, myśl czy „ideę przewodnią”, autorskie *envoi*. Owo przeświadczenie o semantycznej nośności znaku plastycznego, pełnieniu przezeń funkcji informacyjnej łączyło się zatem w praktyce z permanentnym tropieniem emocji doświadczanych przez artystę i komunikowanych odbiorcy za pośrednictwem „istot posiadających życie psychiczne”¹⁴, co pozwala zakwalifikować Gawalewicza do zwolenników „estetyki ekspresji”, wśród których autorytetem i sztan-darową postacią był Henryk Struve¹⁵. Rzecz zarazem znamienna, że przyjęcie takiej perspektywy interpretacyjnej, na którą jeszcze nakładała się akceptacja Platońskiej triady wartości, rzutowało na artykulację pod adresem – chwalonego skądinąd – malarza istotnych zastrzeżeń i uwag. W dużej mierze wynikały one z – sygnalizowanego na wstępie – przeświadczenia o tożsamości motywów konstruujących temat dzieła werbalnego i ikonicznego, przy jednoczesnej od-mienności zastosowanej „poetyki”, osłabiającej w przypadku obrazu dramatyczne

¹² *Nota bene* fakt ten sprawozdawca przywoływał też w funkcji dowodu na błędność mniemań Juliusza Klaczki, który w obszernym szkicu *Sztuka polska* (1857) wyrokował o wrodzonej niezdolności Polaków do uprawiania twórczości plastycznej. W ten sposób wpisywał się Gawalewicz w długi szereg adherentów romantycznego estetyka (por. np.: J. Kleczyński, *Zygmunt Noskowski*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 32, s. 330: „Jakże dalekimi jesteśmy od tej epoki, gdy Klaczko na podstawie filozofii dziejów dowodził niemożliwości rozwoju polskiego malarstwa! A jednak epoka to względnie tak bliska, zaledwie trzydziestoletnia! Jakby pod zaklęciem tego energicznego wyzwania, wychodzą spod ziemi rozliczne talenta pędzla, [...] stanowiąc nie tylko liczną plejadę znakomitości, ale nawet wytwarzając stopniowo odrębną szkołę”), potwierdzając zarazem słuszność konstatacji Ireny Jakimowicz, iż „spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej” był żywotny niemal do końca XIX w.

¹³ Określenie autorstwa Marii Poprzęckiej (*Czas wyobrażony...*, passim), tak definiującej technikę prezentacji wydarzeń w dziewiętnastowiecznej sztuce ikonicznej.

¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia formy*, [w:] idem, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 118.

¹⁵ Zob. W. Okoń, *Stygnała planeta...*, s. 15–16: „[...] był [Struve] najbardziej wyrazistym zwolennikiem eklektycznej w swym założeniu koncepcji «idealnego realizmu» zakładającego zniesienie sprzeczności między tym, co idealne i realne, duchowe i materialne, związane z wiarą i rozumem, sercem i umysłem. Antynomie zastąpione «ideorealną» syntezą sprzyjały sądom głoszącym, iż istotą sztuki jest udowodnienie urzeczywistnienia się ideałów wcielonych w realne warunki życia, ponieważ sztuka unaocznia dążenie idealnego, rozumnego bytu – Boga do ujawnienia się w szczegółowej i zmysłowej formie. Według Struvego też, poprzez prawdziwe Piękno sztuka prowadzić miała do Dobra i Prawdy”.

napięciu. Na jego redukcję wpływ ma nietrafny wybór dominanty kompozycyjnej obrazu, wokół której ogniskuje się jego ideologiczne przesłanie:

Ten Nero [...] w obrazie Siemiradzkiego jest tylko świetną, doskonale pod względem technicznym, rzuconą plamą, która ciąży na całej kompozycji, nie podnosi dramatycznego efektu sytuacji – przygniata, zasłania sobą główną bohaterkę, wcielającą ideę dzieła, a nie wytwarza dostatecznie silnego z nią kontrastu¹⁶.

Sygnalizując niedostatki płótna, będące efektem niefortunnego skoncentrowania uwagi na Neronie miast jego ofierze, krytyk nie oparł się też pokusie wyjaśnienia przyczyn, dla których repetytorium tradycji antycznej, a zwłaszcza pokrewieństwo przedstawienia malarskiego z jednym z epizodów powieściowych nie idzie w parze z homologicznością ekspresji i idei. Dostrzegał je w diametralnie odmiennym temperamencie porównywanych artystów: w kontemplacyjnej naturze Siemiradzkiego, której przeciwstawiał żywiołowość Sienkiewicza i jego eklektyzm estetyczny:

Twórca *Fryny i Tańca wśród mieczów*, rozmiłowany we wdzięku i harmonii piękna starożytności, nie lubi pozbywać się klasycznej miary i równowagi; w dziedzinie refleksji i estetyki przebywa najchętniej jego twórcza wyobraźnia i stamtąd bierze dla siebie tematy, unika patosu głębokich uczuć, a ma upodobanie w lirycznych nastrojach, w subtelnych kontrastach, w delikatnych rysach erotycznej sielanki, opromienionej pogodnym blaskiem słońca, rzucającego złote plamy przez gałęzie platanów i bluszczów na ściany patrycjuszowskiej willi i ścieżki zacisznych ogrodów¹⁷.

Podobne doszukiwanie się w obrazach możliwej do zwerbalizowania fabuły i wyznaczanie stronie formalnej płótna li tylko funkcji rewelatora „głębszych treści” uwidacznia kolejny *passus* sprawozdania z Wenecji, pełniący rolę ideologicznego komentarza do *Pojedyńku* Ilji Riepina. Potwierdza on, że dla Gawalewicza miarą wartości obrazu jest przede wszystkim jego poznawczo-emocjonalna zawartość, a także harmonijne połączenie pomysłu, treści i sposobu wykonania:

Riepin na leśnej polanie, w blasku wschodzącego słońca, ustawił gromadkę mężczyzn w oficerskich mundurach; przed chwilą widocznie padł śmiertelny strzał i ugodził w pierś przeciwnika, który zwałił się na ziemię i podaje rękę z uściskiem pojednania swemu zabójcy. T a k i p r o s t y p o m y s ł! ale jak wykonany!... co za wyraz

¹⁶ Quis [M. Gawalewicz], *Z Wenecji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 20, s. 393. Zob. M. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 137–138: „Tym najpopularniejszym gatunkiem [tj. malarstwem historycznym – W.O.] rządziły prawa właściwe każdej sztuce popularnej. Obraz musiał silnie działać na emocje i być łatwo zrozumiały [...]. Musiał być jak interesujący spektakl: a więc groza, skandal, miłość, łzy [podkr. – W.O.]”.

¹⁷ Quis [M. Gawalewicz], *Z Wenecji...*, s. 393.

w twarzy umierającego, jaki nastrój dramatyczny, jaka prawda, jaka charakterystyka indywidualna w każdej figurze, a jakie oświetlenie!... Nie chce się odejść od obrazu, póki ten ranny ducha nie wyzionie¹⁸.

Infantylnie „czytanie” obrazu na sposób lektury tekstu, w dużej mierze zdeterminowane pokutującym w świadomości wielu pozytywistycznych opiniodawców przeświadczeniem, iż sztuka ikoniczna jest „niemą poezją”, jak również stosowanie ideologicznych kryteriów w praktyce recenzenckiej Gawalewicza najwyraziściej manifestowało się w przypadku oglądu dzieł monumentalnych, o teatralnym wręcz rozmachu, bliskich sztuce akademickiej i grawitujących w stronę kultury popularnej. Immanentnie bowiem obecna w nich opisowość i narracyjność¹⁹, predylekcja do gromadzenia zdarzeń i przedmiotów, epatowania bogactwem szczegółów to komponenty *a priori* narzucające czy prowokujące „przyliteracki” tryb przybliżania tych dzieł odbiorcy. Narracji malarskiej przyporządkowuje się wtedy narrację literacką, skoncentrowaną na zreferowaniu semantyki *icones*, dopowiedzeniu intencji malarza oraz wartościowaniu obrazu na skali ocen preferujących takie jego składniki jak „pomysł”, „treść” czy „myśl przewodnia”, przy jednocześnie zdawkowym, ograniczonym do kilku frazesów, wyrokowaniu o wartości estetycznej omawianego dzieła. Znamiennej egzemplifikację takiej poetyki tekstów o malarstwie stanowią zamieszczone w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1897 roku *Objaśnienia do „Golgoty” Styki*, w których Gawalewicz – zgodnie z inskrypcją tytułową – szczegółowo referuje rolę i znaczenie każdej postaci religijnego dramatu, z emfazą podkreślając erudycję i ogrom pracy włożonej w to dzieło przez „znakomitego, światowej sławy malarza”, czy dołączony do informacji o zrealizowaniu na warszawskich Dynasach panoramy *Tatr* autorstwa Stanisława Janowskiego i Ludwika Bollera objaśniający elaborat, spointowany charakterystyczną oceną: „[...] nie wyobrażacie sobie, aby na płótnie można było zaczarować do tego stopnia odbicie natury, z taką prawdą, z taką wiernością i plastyką, z takim efektem rzeczywistości”²⁰.

Niemal permanentne przyjmowanie perspektywy ideologicznej, koncentrowanie uwagi na „wielkich ideach”, wyrażonych na płótnie, w oczywisty sposób determinowało zarówno niedostrzeżenie niedostatków artystycznych obrazu, jak i czołobitność wobec każdego przedstawienia plastycznego uznanej już wielkości, co zaświadcza choćby fragment recenzji *Rzeczypospolitej Babińskiej* Jana Matejki:

¹⁸ Ibidem, s. 394.

¹⁹ Zob. M. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 237: „Opisowość sztuka ówczesna dzieli z rdzeniem dziewiętnastowiecznym gatunkiem literackim – powieścią. [...] Sztuka ówczesna opisywała i opowiadała. Zasada akademicka brzmiała: *ut pictura poesis* – malarstwo winno być jak poezja”.

²⁰ Quis [M. Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 47, s. 919.

[...] patrzmy i dziwmy się intuicji artysty i zakłębom sztuki, która takie cuda działać umie, że z mroków dalekiej przeszłości wydobywa postacie jakby żywe i każe im spowiadać się ze swych tajników duszy i charakteru, że nadaje im widome kształty i przyobleka po raz wtóry w ciała, jeśli nie takie same, jak w rzeczywistości, to jednak w najwłaściwsze ich duchowi i wartości moralnej. A obraz sam jako dzieło sztuki? Cóż o nim powiedzieć jeszcze? Chyba to, że można by bez ochyby w dziejach malarstwa polskiego i w rozwoju twórczości największego tej sztuki przedstawiciela liczyć nową erę: od wymalowania *Rzeczypospolitej Babińskiej*²¹.

Literacki styl odbioru często też łączył się w wypowiedziach Gawalewicz z modelem moralizatorsko-empatycznym, którego istotę stanowi bliskie Lippowskiej empatii doświadczanie aury emocjonalnej dzieła, „współodczuwanie” treści moralnych, jakie niosło ono w swej warstwie semantycznej, wreszcie swoiste „współuczestniczenie” w *quasi*-akcji, rozgrywającej się na płótnie. Miarą wartości obrazu stawała się wówczas przede wszystkim siła przeżyć odbiorcy, potencjalna możliwość nawiązywania z przedstawieniem plastycznym intymnego dialogu, sprzyjającego pełnej kontemplacji i afirmacji uwznioślających „głębszych treści”²², których rewelatorem staje się podporządkowana im forma artystyczna. Na tego rodzaju odbiór szczególnie podatne były zarów-

²¹ M. Gawalewicz, *Genialna niespodzianka. „Rzeczypospolita Babińska”*, „Kurier Codzienny” 1882, nr 67, s. 2. *Nota bene* z tą wypowiedzią znakomicie koresponduje panegiryk, prezentujący identyczne, niemal bałwochwalcze uwielbienie „genialnego i natchnionego mistrza”: „[...] wskrzesił przeszłość świętą ręką mistrza / I blask jej zaklął na obrazów płótno, / I wołał, w sztuce dokonawszy cudu: «Spojrzyj! – jak wielkim ty byłeś, mój ludu...?» / Więc był dla swoich jako łaska Boża, / Co dźwiga słabe i krzepi zwątpiałe, / z zakurzonych grobów dobył chwałę, / I zgasłych blasków błysnęła znów zorza, / By przypomniła się światu niemowa / Głosem spod Wiednia, Grunwaldu i Pskowa!”. n. [M. Gawalewicz], *Ku czci Jana Matejki*, „Bluszcz” 1906, nr 10, s. 112.

²² Należy podkreślić, że odbiór na zasadzie „rezonansu psychicznego”, prowadzącego do „syn-tezy percepcji, odczuwania i rozumienia” (zob. Z. Szulc, *Kształtowanie przekonań moralnych*, Warszawa 1969, s. 42: „[...] dzieła sztuki występować mogą jako czynnik wywołujący przeżycia uczuciowe i mogą wzmacniać w sposób bezpośredni współwystępujące z nimi treści o charakterze moralnym”; I. Wojnar, *Perspektywy wychowawcze sztuki*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2, s. 58: „[...] głębokie przeżycie estetyczne wpływa jednocześnie na wrażliwość etyczną, postawy moralne i umiejętność intelektualnego rozumienia, a więc na całokształt ludzkiej działalności”), szczególnie często opisywany i waloryzowany był w literaturze pozytywistycznej. Pozwalał on bowiem na konstruowanie różnych wariantów sytuacji, w których zdeterminowane emocjami przeżycie estetyczne implikowało zmiany w zachowaniach bohaterów, wpływało pozytywnie na ich morale, zaświadczać aktywizacyjny i etyczny wymiar dzieła sztuki. Szerzej na ten temat zob. W. Olkusz, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2 oraz idem, *Echa warszawskiego sukcesu „Jana Husa przed sądem w Konstancji” Václava Brožíka w literaturze polskiej. Przyczynek do dziejów polsko-czeskiej wzajemności w dobie pozytywizmu*, „Studia Slavica” 1993, č. 1.

no postromantyczne obrazy Witolda Pruszkowskiego²³, jak i protosymboliczna *Śmierć Ellenai* Jacka Malczewskiego²⁴ czy – zwłaszcza – pochodzące z lat 80. XIX w. pejzaże Józefa Chełmońskiego, w których „stosunek do przedmiotu jest przesiąknięty emocjonalizmem [...]. Wartością organicznie spajającą obraz [jest] nastrój [...] afirmacyjne, sensualistyczne przeżycie uroku i bogactwa natury czy świata form ożywionych”²⁵.

Znamienną egzemplifikację empatycznego modelu recypowania obrazów Chełmońskiego zawierają dwa passusy pochodzące z artykułów opublikowanych w ostatniej dekadzie XIX stulecia. W pierwszym ze szkiców konstatacja, iż wprawdzie obowiązkiem malarza pejzażysty jest studiowanie natury, ale stanowić ma ono jedynie fazę wstępną, poprzedzającą moment kreacji, w intencji krytyka jest zarówno lapidarną charakterystyką metody twórczej samotnika z Kukłówki, jak i wyrazem aprobaty dla emanującego z obrazów panteizmu czy nieomal mistycznego kultu przyrody. Dostrzeżenie przez Gawalewicza predylekcji malarza do swoistego „upoetyczniania” krajobrazu, grawitowania w stronę realizmu nastrojowego (*Stimmungsmalerei*), kiedy to przedmiot stawał się pretekstem do wyartykułowania „głębszych”, pozamalarskich, refleksyjno-filozoficznych przesłań, werbalizowało się tedy w postaci bardzo charakterystycznego ciągu afirmatywnych określeń, współbrzmiących *nb.* z poglądami Adama Chmielowskiego²⁶:

Chełmoński [...] sprawia, że człowiek patrząc na te krajobrazy ma wrażenie, jak gdyby z kimś rozmawiał, słuchał czegoś i przejmował się uczuciem to tajemniczej grozy na widok „jesiennego wieczoru”, to cichej melancholii przed tą „księżycową nocą” albo błogiego zadowolenia wobec takiej „świeżej wiosny” na zielonych rozłogach. [...] na mnie każdy pejzaż Chełmońskiego działa jak muzyka i wprawia mnie w odpowiedni nastrój [...]”²⁷.

²³ Zob. [M. Gawalewicz] M.G., *Witold Pruszkowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 42, s. 833: „Witold Pruszkowski był wybitną indywidualnością w sztuce, stworzył sobie niejako odrębny swój rodzaj [...] i to w epoce, która wcale nie sprzyjała ani takiemu kierunkowi twórczości, ani jej dążeniom, ani nastrojowi takich dzieł, jakie spod pędzla malarza-fantasty, idealisty, romantyka wychodziły. [...] realistą z formy, idealistą z ducha był Pruszkowski”.

²⁴ Quis [M. Gawalewicz], *Pogadanka*, „Tygodnik Powszechny” 1883, nr 44, s. 3: „[*Śmierć Ellenai* stanowi] kombinację realizmu w formie i idealizmu w treści. [Malczewski] musi mieć duszę poety, inaczej ani tak odczuć, ani tak odtworzyć nie potrafiłby tematu na wskroś idealnego”.

²⁵ J. Malinowski, op. cit., s. 163.

²⁶ Cyt. za: Z. Mocarska-Tycowa, *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i jego twórczość. Materiały z konferencji naukowej w WSP w Częstochowie, 5–7 maja 1996 r.*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1996, s. 129: „[...] istotą sztuki jest dusza, wyrażająca się w stylu; dzieła sztuki są duchem i do ducha naszego mówią”.

²⁷ M. Gawalewicz, *Pogawędka*, „Bluszcz” 1890, nr 22, s. 271. „Trzeba być nie tylko artystą, posiadającym techniczne środki takiego odtwarzania natury w jej kształtach, barwach, perspekty-

Podobnie metafizyczna interpretacja obrazów utrzymanych w realistycznej konwencji ma miejsce w sprawozdaniu z retrospektywnej wystawy w Sukiennicach²⁸, zwłaszcza we fragmencie poświęconym *Orce* Chełmońskiego. Uznając ten pejzaż za reprezentatywny dla ostatniej fazy twórczości malarza, eksploatującego motyw walki człowieka z żywiołami przyrody, sprawozdawca obszernie zreferował „treść” przedstawienia plastycznego, by na koniec z uznaniem skonstatować, że odtwarza ono sugestywnie nie formę, lecz „ ducha natury”, rzeczywistość doświadczaną nie tyle cerebralnie, ile emocjonalnie.

Wśród rozsianych w periodykach warszawskich wypowiedzi poświęconych sztuce ikonicznej na uwagę zasługują też – niezbyt wprawdzie liczne – szkice ujawniające stosunek Gawalewicza do poszczególnych zjawisk i trendów w malarstwie. Dokumentują one bowiem z jednej strony ambicje reagowania na nurty rozwojowe polskiej plastyki, z drugiej zaś – chwiejność poglądów krytyka, uleganie różnym wpływom i niepewność, z jaką poruszał się na niezbyt dobrze przez siebie rozpoznany obszarze. Niewielką orientację, ale i zmienność czy swoisty eklektyzm (a może koniunkturalizm) gustów i poglądów estetycznych Gawalewicza w pełni ilustrują artykuły poświęcone tendencjom impresjonistycznym i symbolicznym w sztuce. W pierwszych wypowiedziach z 1891 roku, powstałych po wystawieniu rok wcześniej przez Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza prac bliskich założeniom impresjonizmu francuskiego, autor *Mechesów* nie popełniał wprawdzie tak kardynalnych błędów jak np. Anna Bilińska permanentnie myląca Moneta z Manetem czy ukrywający się pod kryptonimem recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, który jeszcze w 1895 roku pisał o wpływie Monetle’a (*resp.* Maneta) i Renuarda (Renoire’a) na Podkowińskiego²⁹, niemniej jednak nie prezentował też przyzwoitego minimum wiedzy o założeniach estetycznych i gnoseologicznych impresjonizmu. Podobnie zatem jak Henryk Sienkiewicz³⁰ czy Natalia Krzyżanowska³¹ wykorzystanie zasady dywizjonizmu określił jako nieuzasadnione „eks-

wie i oświetleniu, ale trzeba być i poetą, aby poza te formę sięgnąć głębiej, oddać wrażliwą duszą więcej niż to, na co same oczy patrzą tylko z zewnątrz”. Ibidem.

²⁸ [M. Gawalewicz] M.G., *Wystawa osobna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 29, s. 562–563.

²⁹ J.B.B., *Władysław Podkowiński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1895, nr 2, s. 18: „W ślad [...] za prowodyrem Monetle’m, inspirowany pejzażami Maneta i portretami Renuard’a, stara się nie o niewolnicze naśladowanie natury, ale o pochwycenie przelotnego wrażenia, jakie wywierać może dany przedmiot, zależnie od nastroju duszy patrzącego”.

³⁰ W liście z lipca 1898 r. adresowanym do Karola Potkańskiego: „Henio [syn pisarza – W.O.] wygląda już jak cegła. Szyja impresjonistyczna (czarno-żółto-zielonawo-pomarańczowa), nos barwy zorzy wieczornej, policzki także”. H. Sienkiewicz, *Dzieła*, wyd. zbiorowe red. J. Krzyżanowski, t. 56, Warszawa 1951, s. 81.

³¹ K. [N. Krzyżanowska], *Z teki dziennikarza. Malarstwo*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1890, nr 12, s. 297: „Liliowe drzewa, fiołkowe liście, błękitno-żółtawy parkan, niebieska kora na drze-

perymenta barwistych plam i refleksów”, próbę szokowania odbiorców kaskadą barw. Zwrócił też uwagę na znamienne w działaniach impresjonistów „przebieższczenia”, oddające perspektywę powietrzną, choć oczywiście ani nie pokusił się o zinterpretowanie przyczyn takiego postępowania artysty, ani tym bardziej go nie zaakceptował:

Przypuszczam, że jeśli mu nie przyjęli w Berlinie portretu mego przyjaciela Czesława [mowa o *Portrecie Czesława Jankowskiego* autorstwa Podkowińskiego – W.O.], który tu na wystawie (portret, nie mój przyjaciel) w naszym salonie mógł być zachwytem farbiarzy i właścicieli składzików ultramaryny, a mnie specjalnie wydawał się zanurzonym w farbce do bielizny, to nie przez jakieś uprzedzenie do niebieskiego impresjonizmu, ale chyba dlatego, że oryginał portretu we własnej osobie znajdował się już na wystawie [...] ³².

Nową lekcję widzenia barwnej rzeczywistości, propagowaną przez młodych malarzy, z oporami wewnętrznymi wprowadzie i chyba jeszcze bez głębszego zrozumienia doktryny artystycznej ówczesnych kontestatorów, zaakceptuje Gawalewicz już w roku następnym. Do cech konstytutywnych impresjonizmu, egzemplifikowanych – jego zdaniem – przez twórczość Podkowińskiego dorzuci wówczas szkicowość kompozycji i swobodną technikę, przy jednoczesnej rezygnacji z prymatu tematyki: „[...] dla niego idea obrazu, pomysł, nie istnieją wcale, [...] mu to niepotrzebna jako artyście nowej szkoły, najświeższej daty” ³³.

Powodem zmiany stosunku do impresjonizmu zdają się być wyczuwane przez Gawalewicza koneksje tego kierunku malarskiego z tendencjami werystycznymi w literaturze oraz teoriami realizmu Courbetowskiego, zwłaszcza w zakresie pola obserwacji i oparcia wizji obrazowej bezpośrednio na naturze. Co prawda sposób iluzjonistycznego odtworzenia rzeczywistości, jaki prezentuje Podkowiński, kłóci się jeszcze z nawykami i doświadczeniami wizualnymi opiniodawcy, ale przypomnienie Courbetowskiej zasady doznania bezpośredniego, którą posłużył się krytyk, pragnąc uzasadnić odmienną interpretację świata dokonywanej przez impresjonistów, pozwoli mu na – deklaratywne przynajmniej – zaakceptowanie nowego kierunku w sztuce.

W pełni owa afirmacja wydaje się znajdować swój wyraz w wypowiedziach publikowanych po 1895 roku. Oglądowi dzieł impresjonistycznych (inna sprawa, że recypowane obrazy to przykłady tzw. impresjonizmu oswojonego czy umiarkowanego, który częściowo tylko wykorzystywał kanony tego kierunku)

wach, liliowo-zielona trawa, a pośrodku chudy pies o fiołkowych także odcieniach, który zdaje się być tak tą orgią kolorów zdumiony, iż za chwilę zawyje na pewno z przerażenia”.

³² Quis [M. Gawalewicz], *Pogawędka*, „Bluszcz” 1891, nr 20, s. 154.

³³ [M. Gawalewicz] M.G., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 150, s. 317.

towarzyszyło wówczas uczucie wyrafinowanej delectacji subtelną grą kolorów i dziecięcej nieomal radości, jaka staje się udziałem krytyka odkrywającego prawidłowości w na pozór nielogicznym układzie barwnych plam:

Stajesz przed takim obrazem i w pierwszej chwili nie widzisz nic, tylko kleksy jakieś i linie; zaczynasz się przypatrywać dłużej i powoli odkrywasz niespodzianki: kleksy się łączą, zlewają, wiążą w pewne formy i z tego zamazanego na pozór płótna występują doskonale rysowane figury, nabierające w twoich oczach coraz więcej wypukłości i wyrazu³⁴.

Na poziomie deklaratywności pozostają też wypowiedzi, będące próbą zdefiniowania tendencji symbolicznych w malarstwie. Programowa akceptacja symbolizmu często jednak idzie w parze z niezrozumieniem środków technicznych, jakimi enigmatyczność świata czy panpsychiczny wymiar przyrody są sugerowane, co w pełni zaświadcza ocena *Portretu Adama Asnyka z Muzą Malczewskiego*. Sądy ferowane na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” wskazują, że recenzent w rzeczywistości optował za najprostszą formułą „nowej sztuki”, operującej raczej alegoriami, opartej na literaturze i grawitującej w stronę ekspresjonizmu. Wobec bardziej skomplikowanej „poetyki” obrazu Gawalewicz bywał bezradny, nawet wówczas, gdy intuicyjnie wykrywał dążenia artysty do spirytualizacji treści. Niezrozumiała stanie się dlań przede wszystkim deformacja przestrzeni, jej nieciągłość i dwoistość oraz implikacje stąd wynikające. Podziały i pozorna niezbornosć izolowanych fragmentów rzeczywistości, których intencją jest zasugerowanie dialektycznej natury świata i człowieka, rażą krytyka, podobnie jak kompilacja konwencji stylistycznych, świetlne i kolorystyczne dysonanse, dysharmonia gestów czy hybrydalna postać Muzy.

Realizowane w multilateralny sposób, w myśl zasady permutacji naturalistycznej i stylistycznej³⁵, konfrontacje świata rzeczywistego i wizyjnego, materii i ducha, skomentowane zatem są przez krytyka jako „pomieszanie stylów”, „pęknięcia artystyczne”, nieumiejętność korzystania z tych środków formalnych, za pomocą których Malczewski sygnalizować chciał treści metafizyczne:

Te widzenia na jawie w pełnym świetle, z przymieszką nieusprawiedliwionego niczym realizmu, nie wytwarzają należytego nastroju, powiedzielibyśmy nawet uchybiają celu, zacierając granice między *Wahrheit und Dichtung*. Postać Muzy w kra-

³⁴ Quis, *Z Weneji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 20, s. 394.

³⁵ W sensie podanym przez H.H. Hofstättera (*Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 90): „Permutacja oznacza [...] połączenie elementów sprzecznych bądź logicznie nieprzystawalnych, wytworzenie pola napięć przez kontrasty i przeciwieństwa. Do permutacji stylistycznej odnosi się to samo co do naturalistycznej: zespala się formy stylowe tworzące – gdy w grę wchodzi style historyczne – anachronizmy; albo łączące się ze sobą różne konwencje stylistyczne [...], co klasyczo-akademicki krytycy uznają błędnie za «pęknięcia stylistyczne»”.

kowskim gorsecie, a olimpijskim jakimś negliżu od pasa razi nieproporcjonalnością, chybioną pozą i wadliwym rysunkiem nóg od bioder; brak jej poezji i wdzięku w fizjonomii³⁶.

Daleki od uznania autoteliczności dzieła Gawalewicz akceptował raczej tę formułę malarstwa symbolicznego, która wywodziła się z romantycznej jeszcze tradycji ikonograficznej, epatowała odbiorcę niezwykłą treścią i protoekspresjonistyczną formą. Dokumentuje to entuzjastyczny ton, jakim wita krytyk symboliczno-ekspresyjne obrazy Podkowińskiego³⁷ i odwrót malarza z pozycji realistyczno-impresjonistycznych:

Pan Podkowiński, poza efektami barwistymi, które jako impresjonista stawiał na pierwszym planie, zaczyna dbać o d u c h o w y w y r a z f i z j o g n o m i i w swoich figurach i w tych kolorowych ciałach, które dotąd malował, d o s t r z e g ł n a r e s z c i e r z e c z j e s z c z e c i a g ł e d ł a t y l u j e g o k o l e g ó w z a k r y t ą – d u s z ę [podkr. – W.O.]³⁸.

Stosowane przez krytyka formuły terminologiczne odsłaniają też dalsze powody, dla których Gawalewicz wykazywał małe zrozumienie dla sztuki Malczewskiego przy jednoczesnej afirmacji działalności twórcy *Szału*. Otóż cechującą malarstwo Malczewskiego wieloznaczności treści i synkretyczności formy przeciwstawia recenzent jednolitość i czytelność fantasmagorycznych obrazów Podkowińskiego osiąganą dzięki podporządkowaniu tła głównemu motywowi oraz stosowaniu symbolu w jego wczesnoekspresjonistycznej postaci, a więc świadomie jednoznacznego i spersonifikowanego. Dalszym powodem akceptacji wydaje się fakt poszerzenia obszarów artystycznej penetracji o sferę psychicznych stanów podświadomości i traktowanie sztuki jako przekazu osobistych doznań. To przesunięcie w stronę subiektywizmu i zintensyfikowania wizji świata mocno wyakcentowane jest przez Gawalewicza zarówno w recenzji najgłośniejszego dzieła lat 90. – *Szału uniesień*³⁹ – jak i z relacji z wystawy pośmiertnej malarza⁴⁰. Również i warstwa stylistyczna wypowiedzi (częste

³⁶ [M. Gawalewicz] M.G., *Wystawa osobna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 29, s. 564.

³⁷ [M. Gawalewicz] M.G., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 150, s. 317: „[...] p. Podkowiński sprawił nie lada niespodziankę największym swoim obrazem, w którym ten niewybredny dotąd w tematach realista wskoczył nagle jednym susem między Holbeina i Wiertza, tworząc fantastyczny *Taniec szkieletów*. [...] Dla mnie ma to swój urok poezji i fantastyczności, ma jakiś błysk temperamentu i kompozycji, którego – wyznaję otwarcie – nie spodziewałem się po p. Podkowińskim”.

³⁸ Quis [M. Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 12, s. 187.

³⁹ Ibidem: „Ma to być szal, ale szal zmysłowy, brutalny, dziki i jako taki wyraża się siłą, energią, rozmachem, które od razu sprawiają na widzu zamierzone wrażenie”.

⁴⁰ Quis [M. Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 8, s. 132: „Z tych mistycznych mroków na obu obrazach [tj. *Nokturnie* i *Marszu pogrzebowym* – W.O.]

stosowanie wyrażeń: „dusza”, „wrażenie”, „wyraz” czy „poezja” w odniesieniu do dzieła plastycznego) – zwłaszcza w kontekście rozważań Wiesława Juszcza-ka na temat terminologii stosowanej przez ówczesną krytykę⁴¹ – wydaje się potwierdzać akceptowanie w gruncie rzeczy ekspresjonistycznej orientacji w malarstwie symbolicznym.

Ułożenie w chronologiczny ciąg wszystkich, zarówno publicystycznych, jak i literackich, wypowiedzi Gawalewicza potwierdza sygnalizowaną wcześniej niekoherencję czy brak konsekwencji w ocenie omawianych zjawisk artystycznych. I tak np. szczerości deklarowanej akceptacji epistemologii i techniki impresjonistycznej zaprzeczają nieprzychylnie sądy formułowane przy okazji oglądu retrospektywnej wystawy malarstwa polskiego w krakowskich Sukiennicach oraz w opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” powieści *Cudak*. W tekście publicystycznym w passusie poświęconym twórczości Jana Stanisławskiego Gawalewicz niezwykle krytycznie ustosunkował się i do pre-dylekcji malarza do studiowania natury w różnych porach dnia, i do manieri malowania na małoformatowych tekturkach, *a priori* uznając, iż *eo ipso* są to niedopracowane szkice, studia przygotowawcze do większych kompozycji, mających się już cechować intelektualną zawartością⁴². Z kolei w powieści nasylenie epitetami barwy opisu pola stanowi pretekst do ośmieszenia nowatorskiej techniki impresjonistów, jaką jest zasada dywizjonizmu:

Jedna strona horyzontu falisto opada, druga wznosi się coraz wyższymi garbami, na których leżą czarno-zielone łąty lasów, żółcą się resztki niezżętego owsa, zielenieją soczystą barwą koniczyny lub niby śniegiem przyprószone bieleją szmaty tatarki, a pomiędzy nimi duże, nieregularne pastwiska z ruchomymi plamami rdzawego, czarnego i białego koloru. Impresjonista widzi w tym tylko plamy, my, czytelniku, widzimy krowy i jałówki wracające powoli do obory pod wieczór [podkr. – W.O.]⁴³.

Podobne niekonsekwencje ujawnia konfrontacja cytowanych opinii o symbolicznych (a właściwie ekspresjonistyczno-fantastycznych) obrazach Podkowińskiego z sądami ferowanymi w szkicu biograficznym zatytułowanym *Witold*

przebłyskuje jakby nowy promień natchnienia, poezji, idei, czegoś, co wciska się do duszy i serca tajemniczym oddźwiękiem uczucia i fantazji”.

⁴¹ W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 16: „[...] te [teksty], w których autor posługuje się najczęściej słowem «dusza», dotyczą zwykle przejawów ekspresjonizmu – te natomiast, w których używa się słowa «duch», są związane z symbolizmem. [...] Z ekspresjonizmem łączą się również i funkcjonują w wyznaczonych przezeń granicach, poza takimi [...] słowami, jak «wrażenie», «natężenie», «wyraz» – słowa «liryzm», «charakter», «temperament»”.

⁴² [M. Gawalewicz] M.G., *Wystawa osobna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 29, s. 564.

⁴³ [M. Gawalewicz] M.G., *Cudak*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 246, s. 162.

Pruszkowski, kiedy to charakterystyka twórczości autora tryptyku *Z tamtego świata* stała się pretekstem do wygłoszenia filipiki pod adresem współczesnych malarzy, hołdujących nowym trendom w sztuce: „W atmosferze rozmaitych pierwiastków nowatorskich, wszelakich realizmów, naturalizmów, impresjonizmów, z b o c z e ń i z d z i c z e ń w s z t u c e, talent jego [Pruszkowskiego – W.O.] rozwinął się jak jakiś kwiat egzotyczny, zachował swą własną, odmienną charakterystykę [podkr. – W.O.]”⁴⁴. O tym, że nie jest to incydentalna wypowiedź, świadczy zawierający identyczne sformułowania *passus* felietonu opublikowanego w 1896 roku:

[...] jedno, co mnie dzisiaj uderza i jakąś wysiloną nowością zajmuje, choć nie przejmuję, to... dziwactwo nowych szkół i kierunków [...]. Ci wszyscy symboliści, naturaliści, impresjoniści i Bóg wie, jak się tam jeszcze mianują, tak potwornie często lub tak nieszczerze naiwni w swoich dziełach [...], silą się na pomysły, jakąś ideę, przyciągając czasami za włosy [...]⁴⁵.

Dziennikarski i literacki temperament Gawalewicza w przypadku jego flirtu ze sztuką ikoniczną najpełniejsze ujście znajdował w dwóch formach wypowiedzi: w tzw. portretach biograficznych („sylwetkach” krytycznych) oraz – przede wszystkim – w felietonach, raz jeszcze ujawniając zarówno brak fachowego przygotowania autora *Drugiego pokolenia* do spotkań z malarstwem, nie w pełni ukształtowaną świadomość artystyczną, jak i wynikającą z tego skłonność do gloryfikowania twórczości malarzy już uznanych. W tym kontekście nie dziwi ani wybór bohaterów szkiców (m.in. Michał Andriolli, Chełmoński, Pruszkowski, Juliusz Kossak, Franciszek Żmurko), ani charakterystyczna poetyka wypowiedzi o malarzach⁴⁶, w których to szczegóły biograficzne często inkrustowane były rozbudowanymi anegdotami oraz informacjami o pozaprofesjonalnych zainteresowaniach artysty, enumerację tytułów obrazów i zreferowanie ich zawartości treściowej kończyło zaś zawsze nagromadzenie wartościujących epitetów i stereotypowych frazesów (obraz „jest piękny, śliczny, godny uwagi, ciekawy”; artysta „niewątpliwie postępuje naprzód, doskonali talent, pracuje nad sobą”), zastępujących rzetelną ocenę estetyczną:

Nie wchodzimy w szczegółowy rozbiór tej twórczości i w krytykę pojedynczych utworów Franciszka Żmurki; chcieliśmy tylko zaznaczyć faktyczny postęp w rozwo-

⁴⁴ [M. Gawalewicz] M.G., *Witold Pruszkowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 42, s. 833.

⁴⁵ [M. Gawalewicz] M.G., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 28, s. 549.

⁴⁶ Jak konstatuje T. Sobieraj (op. cit., s. 26–27), „«sylwetki» krytyczne artystów współczesnych [Gawalewiczowi były] ujęte niekiedy w okolicznościową formę nekrologu lub choćby artykułu jubileuszowego. Posiadają one [...] rangę dużo niższą, gdyż element biograficzny wspólny z dość ogólnikową laudacją zdecydowanie w nich przeważa nad analizą i interpretacją twórczości”.

ju tego talentu, który ma swą odrębną indywidualność, wyrobił sobie swój własny rodzaj w naszej sztuce i doskonalili się coraz wytrwalszą pracą⁴⁷.

Znacznie większa wartość poznawcza znamionuje felietony, w tok których – zgodnie z poetyką tego gatunku – wplecione są także mniej lub bardziej rozbudowane komunikaty na temat różnych zjawisk z życia sztuki. Skrzętnie odnotowuje zatem Gawalewicz ekspozycje obrazów, przygotowywane zarówno przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, jak i właściciele prywatnych salonów wystawowych (zwłaszcza Aleksandra Krywulca i Gracjana Ungra), uznając je za widomy przejaw wzrostu estetycznych potrzeb społeczeństwa. Równie skrupulatnie informuje o dziełach, które – jego zdaniem – warte są szczególnej uwagi, oraz o sposobach (czasem niezbyt fortunnych) ich rozmieszczania czy nawet o reakcjach publiczności. Obserwator życia kulturalnego nie pomija też wydarzeń rocznicowych, stanowiących pretekst do przypomnienia zasług jubilatów, jak ma to np. miejsce w felietonie opublikowanym z okazji czterdziestolecia pracy nestora polskich malarzy, w którym to tekście wypunktowaniu działalności artystycznej Wojciecha Gersona towarzyszą wzmianki o nim jako o inicjatorze i współzałożycielu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz wybitnym pedagogu: „[w pracowni Gersona miały miejsce] rozprawy na temat sztuki i jej najżywotniejszych spraw, które umiał podniecać gospodarz, a przede wszystkim owe chwile energicznej inicjatywy do postawienia tych spraw na gruncie praktycznym”⁴⁸. W „pogawędkach”, mających charakter zróżnicowanej tematycznie mozaiki, odnaleźć można również echa gwałtownej, kilkuletniej (1883–1888) polemiki dotyczącej konkursu na pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie, której uczestnikami byli m.in. Wiktor Gomulicki, Karol Matuszewski, Prus, Struve, Sygietyński i Witkiewicz. Rzecz przy tym znamienita, iż prezentując odbiorcy różnorodne opinie i stanowiska, felietonista unika jednoznacznego opowiedzenia się za którąkolwiek z walczących stron.

*

Ogląd zróżnicowanych gatunkowo tekstów publicystycznych Gawalewiczka pozwala wyrokować, że autor *Drugiego pokolenia* nie wyróżnia się specjalnie wśród masy dziennikarzy i literatów⁴⁹, traktujących dział plastyki na równo-

⁴⁷ M. Gawalewicz, *Franciszek Żmurko*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 48, s. 562.

⁴⁸ Quis [M. Gawalewicz], *Pogawędka*, „Bluszcz” 1890, nr 22, s. 171.

⁴⁹ Zob. „przygodne” wypowiedzi na temat sztuki ikonicznej autorstwa m.in. Adama Belcikowskiego (*Aleksander Kotsis*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 4), Wojciecha Dzierżyskiego (*Bitwa pod Grünwaldem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 165), Felicjana Faleńskiego (*Z dziejiny malarstwa i rzeźby*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 1; *Józef Simmler. Wspomnienie po-*

rzędnej zasadzie z działaniami innymi. Jego udział w kształtowaniu kultury estetycznej sprowadza się przede wszystkim do roli informatora o wydarzeniach artystycznych czy okoł artystycznych, w znacznie mniejszym zaś stopniu pośrednika i nauczyciela, edukującego społeczeństwo, przyuczającego do samodzielnej i rozumiejącej percepcji dzieł sztuki. Decydowało o tym przyjmowanie perspektywy ideologicznej, pociągające za sobą niewrażliwość na wartości artystyczne obrazu, nieobecność lub zdawkowość sądów na temat jakości formalnych płótna przy jednoczesnej koncentracji na relacjonowaniu zawartości treściowej oraz własnych wzruszeń. Czynnikiem dodatkowo osłabiającym wartość wypowiedzi o sztuce jest „niekonsekwencja przekonań autora, wynikała najprawdopodobniej z niewypracowania spójnego systemu estetycznego”⁵⁰, eklektyzm estetyczny, mile widziany przez redakcje większości periodyków, z którymi Gawalewicz współpracował. Rzecz też znamienna, iż – jak zauważa Tomasz Sobieraj – ferując opinie na temat nowych tendencji w malarstwie, „jako krytyk [Gawalewicz] był dla nich o wiele przychylniejszy aniżeli jako pisarz, w powieściach bowiem odnosił się np. do modernizmu, naturalizmu czy impresjonizmu [...] z mniej lub bardziej nieprzychylną dezaprobatą”⁵¹.

MARIAN GAWALEWICZ'S FLIRTING WITH ICONIC ART.
FROM THE FORGOTTEN PAGES OF POLISH ARTISTIC CRITICISM
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

S u m m a r y

Taking over the “rule of people’s hearts and minds” by painting after 1860 materialized in intensifying the reporting-criticizing movement, in which almost all writers of the Positivist era took place, including also Marian Gawalewicz who enjoyed considerable popularity at that time. Looking at the varied forms of expression used by this publicist (feuilletons, reviews, reports from exhibition halls, biographical portraits) reveals both esthetic eclecticism and moralizing-emphatic, “near-literary” style of reception, which places Gawalewicz on the side of enthusiasts of “aesthetics of expression”. The characteristic acceptance of ideological perspective, which became more specific also in the form of relating the content of paintings entailed the perfunctory character of opinions on their formal qualities. As a result, the writer’s participation in forming the esthetic culture came down to – primarily – the role of a guide to artistic events (or around artistic ones) and, to a far smaller extent, to the function of an intermediary and a teacher who educates society, instructs others how to perceive a work of art in an independent and understanding way.

śmiertne, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11), Józefa Rogosza (*Kilka słów o charakterze sztuki polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 179), Stanisława Marka Rzętkowskiego (*Michał Anioł Buonarotti*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 16) czy Józefa Wojciechowskiego (Józef z Mazowsza, *Matejko i jego „Bitwa grunwaldzka”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 164).

⁵⁰ T. Sobieraj, op. cit., s. 49.

⁵¹ Ibidem, s. 26.