

Joanna M. Sosnowska: Józef Chełmoński. Malarz

Słowa o tęsknocie za krajem przeżywanej przez młodych artystów w czasie studiów w Monachium stały się jedną z przyczyn „wtłoczenia” Chełmońskiego w kostium artysty narodowego, któremu patriotyzm nie pozwalał na malowanie obcych stron i zachwycanie się nimi. Było to zdecydowanym nadużyciem, choć jest oczywiście sprawą interesującą, dlaczego doświadczenie kilkunastu lat pobytu we Francji, poza rysunkami robionymi do tamtejszych czasopism w celach czysto zarobkowych, nie znalazło żadnego odbicia w jego sztuce – pisze Joanna M. Sosnowska.

Sztuka to nie są żarty i nie wolno robić jej byle jak[1].

Józef Chełmoński

„Józef Chełmoński był tym, który pejzaż polski podniósł do niebywałej przedtem świetności dzięki najgłębszemu odczuciu charakteru ludu i polskiej przyrody. Jako malarz był Chełmoński bystrym obserwatorem życia i przyrody i związanego z nią człowieka. Życie oddawał środkami realistycznymi, z uwzględnieniem rzeczywistego kształtu przedmiotów, w pełnym, naturalnym oświetleniu; nie pociągały go techniczne finezje impresjonizmu [...] Nawet w blaskach sławy w kosmopolitycznej atmosferze Paryża Chełmoński ani na chwilę nie przestał być sobą:

tęsknota za krajem poddawała mu barwy i tematy obrazów i ona to wreszcie kazała mu w pełni powodzenia rzucić Paryż, by znaleźć pogodę i spokój ducha w zapadłym zaciszu jakiejś mazowieckiej wioski” – pisał o twórczości jednego z najważniejszych artystów polskich XIX wieku Juliusz Starzyński w tomie poświęconym dziejom naszej sztuki, opublikowanym w 1934 roku. Kontynuował w tym samym duchu: „W obrazach Chełmońskiego odtworzone zostały najrozmaitsze możliwości bezpośredniego współżycia z naturą: od zbożnej pracy zrosniętego z ziemią chłopca, poprzez bujność i fantazję życia szlacheckiego, upojny pęd koni, śmigających pośród śnieżnej zawiei - aż do cichej, modlitewnej zadumy wobec nieogarnionego misterium przyrody, ujrzanej w jej pierwotnej szacie nieskalanej jeszcze dotknięciem człowieka i niwelującej wszystko cywilizacji miejskiej”[2]. Słowa te oddają splot stereotypowych, silnie utrwalonych w zbiorowej świadomości opinii o artyście i jego sztuce. Od tamtego czasu w kwestii interpretacji twórczości Chełmońskiego niewiele się zmieniło, wystarczy przytoczyć słowa z tekstu szeroko rozpowszechnianego na portalu Culture.pl, których autorka, Magdalena Wróblewska – odnosząc się do obrazu *Babie lato* – stwierdziła, że artystę „interesuje przede wszystkim związek chłopskiego życia z rytmem wyznaczanym przez naturę”[3]. Istnieje też drugi, równie skonwencjonalizowany nurt interpretacyjny dzieł artysty, w którym kładziony jest nacisk na romantyczne zakorzenienie jego sztuki. W 1977 roku Mieczysław Porębski pisał: „Tak było w polskim naturalizmie, z jego ukrytą czy jawną romantyką polskiej wsi, rozpędzonych sań Józefa Chełmońskiego, powstańczych rozdroży Maksy Gierymskiego, nostalgicznych, wielkowiejskich nokturnów jego młodszego brata Aleksandra, szaleństw Władysława Podkowińskiego”[4]. W ciągu 150 lat od pierwszych wystąpień malarza na wystawach w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie raz przeważał ogląd jego twórczości kładący nacisk na empatię w stosunku do ludu, to znowu na romantyczne uniesienia. W jednym i drugim wypadku operatorem

stawała się natura, odpowiednio swojska lub naznaczona piętnem historii rozumianej jako doświadczenie zarówno zbiorowe, jak i indywidualne. Powyższe cytaty pokazują ponadto, że różnice polegały, i polegają nadal, na postrzeganiu sztuki Chełmońskiego jako przejawu albo realizmu, albo naturalizmu. To drugie stanowisko pozwoliło Wiesławowi Juszcakowi dostrzec w dziełach Chełmońskiego z dojrzałego okresu twórczości pierwiastek symboliczny, charakterystyczny dla modernizmu przełomu XIX i XX wieku w jego neoromantycznej, panteistycznej odsłonie[5].

Jednak wszelkie różnice nie były nigdy bardzo głębokie, bo gdy mowa o sztuce polskiej XIX wieku, zawsze mamy do czynienia z wyraźnie określoną, silną wspólnotą interpretacyjną i nawet gdy zdarzają się rozbieżności w odczytywaniu poszczególnych dzieł, podstawa pozostaje niezmienna. Kwestie związane z położeniem politycznym Polaków były poza wszelką dyskusją i wszystko było do tego prowadzane, choć niejednokrotnie artykułowane nie wprost, lecz poprzez liczne metafory, parabole i język ezopowy. Pewną zmianę można było zaobserwować przy okazji 100-lecia śmierci artysty, to wówczas właśnie Waldemar Okoń dobitnie wskazał, że „ów syndrom, a właściwie zlepek powielanych i powtarzanych form interpretacji, sformułowań, kalek i stereotypów, tak naprawdę nigdy nie opuścił omówień twórczości Chełmońskiego – poczynając od tych dawniejszych, na których zaciążyła siła retoryki Stanisława Witkiewicza, do opublikowanych w latach 80. XX wieku”[6].

Niewątpliwie Witkiewicz narzucił w sposób trudny do przełamania ogląd sztuki swego przyjaciela. Podstawą do wszelkich interpretacji stały się przesłanki o patriotyczno-romantycznej genezie, ku którym sam Witkiewicz w swej sztuce zawsze wyraźnie się skłaniał, wtórowali

mu lub nawet antycypowali to stanowisko pomniejsi krytycy epoki. Można uznać Witkiewicza za głównego architekta trudnego do przekroczenia paradygmatu interpretacyjnego twórczości Chełmońskiego, czy nawet szerzej – całej polskiej sztuki drugiej połowy XIX wieku, przyznając tym samym, że jego krytyki w chwili zaistnienia miały moc sprawczą w określaniu wartości. Wydaje się jednak, że jeśli chodzi o twórcę Babiego lata, to problem tkwi przede wszystkim w samych jego dziełach, których tematyka pozostawała niezmienna od najwcześniejszych poczynań po kres życia. Ta jednolitość utrudniała wyjście poza wyznaczone w sferze pozaartystycznej schematy interpretacyjne, aktualizowane zgodnie z odbiorczymi potrzebami o różnym charakterze, również komercyjnymi.

Fakt malowania przez Chełmońskiego wyłącznie pejzaży przedstawiających krajobrazy Mazowsza oraz wschodnich terenów dawnej Polski i zawsze pozamiejskich skłonił badaczy jego sztuki do utrwalenia przekonania o jej zachowawczym, to jest właśnie romantycznym charakterze, bo to miasto miało się kojarzyć z narodzinami i rozwojem sztuki modernistycznej. Dostrzegano odróżniającą siłę talentu artysty, widziano oryginalność ujęcia poszczególnych tematów, ale negowano jakiegokolwiek związki z charakterystycznymi dla XIX wieku tendencjami wykraczającymi poza realizm/naturalizm i wypracowującymi nowe rozwiązania w sztuce, przede wszystkim w malarstwie. Krystyna Czarnocka blisko siedemdziesiąt lat temu widziała w decyzji Chełmońskiego o opuszczeniu Paryża i przeniesieniu się na polską prowincję nie tyle powrót do natury, co ucieczkę „od żywych spraw artystycznych”, od których według niej izolował się już we Francji[7].

Słowa o tęsknocie za krajem przeżywanej przez młodych artystów w czasie studiów w Monachium, wyrażone w wielu miejscach w tekstach Witkiewicza, stały się jedną z przyczyn „wtłoczenia” Chełmońskiego w kostium artysty narodowego, któremu patriotyzm nie pozwalał na malowanie obcych stron i zachwywanie się nimi. Było to zdecydowanym nadużyciem, choć jest oczywiście sprawą interesującą, dlaczego doświadczenie kilkunastu lat pobytu we Francji, poza rysunkami robionymi do tamtejszych czasopism w celach czysto zarobkowych, nie znalazło żadnego odbicia w jego sztuce. Ptaki uwiecznione na namalowanych w 1886 roku *Dropiach*, zaobserwowane w okolicach Paryża, zostały przedstawione na tle krajobrazu pozbawionego elementów identyfikujących miejsce. Artysta był też nad morzem w Normandii[8], z zachowanego brudnopisu listu do Stanisława Witkiewicza wynika, że bardzo mu się tam nie podobało, szczególnie ludzie na plaży[9]. Paryż nazywał piekłem, miał różne fobie związane z codzienną egzystencją w tym mieście[10]. Chełmoński znał Wiedeń, Monachium i inne niemieckie miasta, podróżował także do Włoch, po raz pierwszy w 1877 roku. Według żony, znał dobrze i lubił Wenecję, którą razem zwiedzali w czasie podróży poślubnej[11], po raz kolejny odwiedził ją wraz ze Stanisławem Witkiewiczem w 1881 roku. Nie ma jednak po tych podróżach najmniejszego śladu w jego twórczości. Można widzieć w przyjęciu takiej właśnie postawy wobec obcego pejzażu patriotyczne zniewolenie przez rodzimy krajobraz, można mówić o „rzeczywistej pogardzie dla tej cywilizacji”[12] – jak twierdził Witkiewicz, ale można też zobaczyć mniej lub bardziej uświadomioną chęć odróżniania się od innych.

Chełmoński zapewne już we wczesnej młodości doszedł do przekonania, że nie ma szans na szybkie stanie się takim jak inni, lepiej sytuowani warszawiacy i przybrał postawę autsajdera. Akcentował to

swoim strojem i nonkonformistycznym zachowaniem, tym samym odróżniał się również jako artysta. I tak w zasadzie było już później zawsze. Chełmoński musiał być świadomy, że tylko w ten sposób może utrzymać swą pozycję w polu sztuki. Kilkuletni epizod powodzenia w okresie pobytu we Francji zakończony ekonomiczną porażką spowodowaną zmianą przepisów celnych, które zahamowały sprzedaż obrazów za ocean – musiał go też nauczyć, że w świecie sztuki nie ma trwałych wartości i tylko wyraźne odróżnianie się daje pozycję zauważaną przez innych. Im bardziej dziwaczał w okresie zamieszkiwania w Kuklówce, tym bardziej stawał się legendą.

„Po powrocie do kraju – pisała Czarnocka – na pewno widział, ale chyba nie bardzo rozumiał, albo tylko nie chciał się pogodzić z faktem nowych kierunków i dążeń w sztuce”[13]. Taki moment musiał nastąpić, tak się zwykle dzieje w życiu większości twórców, druga połowa życia to zazwyczaj okres wykorzystywania i pogłębiania zdobytych wcześniej doświadczeń i umiejętności. Niewątpliwie jednak w pierwszych latach po opuszczeniu Paryża Chełmoński wprowadził do swych dzieł wiele rozwiązań, które wynikały z bardzo wnikliwego obserwowania problemów pojawiających się w malarstwie europejskim. Problemy te były przetwarzane w sposób tylko jemu właściwy i przez to trudne do rozpoznania. Jeśli można mówić o pewnym usztywnieniu w twórczości Chełmońskiego, to dopiero około połowy lat 90. XIX wieku. Miał już wówczas za sobą sukcesy na międzynarodowych wystawach, kolekcjonerzy kupowali jego obrazy, cieszył się szacunkiem w środowisku artystów, a jednocześnie jego życie rodzinne było zrujnowane, był samotny, dziwaczał. Powstałe w ciągu nieco ponad dwudziestu lat obrazy *Żurawie/Odlot żurawi*, *Babie lato*, *Dziewczyzna z dzbanem*, *Na folwarku*, *Czwórka*, *Noc gwieździsta*, *Droga*, *Kuropatwy na śniegu* wyznaczały etapy w sztuce Chełmońskiego, a także w pewnym sensie określały kierunek rozwoju sztuki polskiej. Henryk Piątkowski,

malarz i krytyk artystyczny, jeszcze za życia nieco tylko starszego kolegi, którego twórczość obserwował od samych jej początków, stwierdził, że to on właśnie określał kierunek obierany później przez innych twórców[14]. Takie stanowisko wobec sztuki Chełmońskiego nie było ani powszechne, ani nie zostało przemyślane przez historyków sztuki. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy stało się zaszeregowanie Chełmońskiego do tzw. artystów monachijskich.

Dorobek polskich twórców, którzy w drugiej połowie XIX wieku uczyli się w Monachium i często pozostawali tam przez czas dłuższy, widziany jest jako pewna całość, wskazywane są elementy wspólne, przede wszystkim *Stimmung*, ale także powtarzalność tematów często związanych z obyczajowością polską, życiem małych miasteczek, dworów i wsi oraz z niedawną historią, a więc powstaniem styczniowym. Gdy jednak analizuje się twórczość poszczególnych artystów, ujawniają się znaczące różnice. Były one widoczne dla ówczesnej krytyki i niejednokrotnie przez nią podnoszone. To ta różnorodność sprawiła, że malarstwo polskich monachijczyków stało się atrakcyjne dla kolekcjonerów, jednak z czasem skostniało, formuła uległa wyczerpaniu, a w większym jeszcze stopniu usztywnieniu uległ jego odbiór, w dalszych latach dodatkowo zniekształcony przez politycznie zdeterminowaną historię sztuki.

Narastający od początku XX wieku konflikt pomiędzy artystami z pokolenia Chełmońskiego a przedstawicielami pokolenia następnego, mającymi znacznie szerszy dostęp do jądra nowoczesności, jakim był Paryż, w latach międzywojennych został utrwalony przez kapistów, którzy – broniąc własnej postimpresjonistycznej wizji sztuki – zarzucali poprzednikom opieranie się na niemieckich wzorach. Było to ogromnym uproszczeniem, powielającym przekonanie, że polscy

artyści studiujący zagranicą zawsze kogoś lub coś naśladowali, że nigdy nie byli samodzielni. Najnowsze badania wykazują, że w Monachium to oni właśnie, w pewnym przynajmniej zakresie, ustalali normy i mody. Badania te wzmogły się w ostatnim trzydziestoleciu, głównie za sprawą kolekcjonerów, którzy na fali entuzjazmu związanego z odzyskaniem przez Polskę suwerenności zwrócili się ku sztuce przedstawiającej przeszłość Polski. Dziś ta tendencja już osłabła, pozostały ciekawe opracowania dotyczące artystów związanych z Monachium[15], wciąż jednak brak poważnej monografii Józefa Chełmońskiego i pełnego katalogu jego prac.

[...]

W historii sztuki utrwaliło się przekonanie, że Chełmoński, zauroczony naturą, dążył „do unaoczniania świata jedynie prawdziwego, ujawniającego pełnię i autentyzm człowieka i natury – zaś na uboczu pozostawiał analizowanie problemów czysto malarskich”[16]. [...] Dominujący w Polsce od połowy XIX wieku, hegemoniczny dyskurs dążący do wpisania wszystkich wybitnych artystów w obszar sztuki narodowej – co było całkowicie zrozumiałe ze względu na zaborczą sytuację polskiej kultury – spowodował, że zniknęło z pola widzenia odbiorców malarstwa Chełmońskiego wiele aspektów jego twórczości. Przede wszystkim wytworzył się niepełny obraz samego artysty, jego indywidualność została ograniczona w latach młodości do mitu twórcy niezrozumiałego i odrzuconego, a następnie, gdy zdobył już uznanie na polu sztuki, stał się kimś na wzór mędrca, żyjącego samotnie i rozważającego problemy metafizyczne – a wszystko zawsze w cieniu uwielbienia dla narodowej natury i tradycji polskiej prowincji ludowo-dworskiej. To oczywiście obraz uproszczony i przerysowany, próbowano go w różnych okresach nieco ucłowieczać. Jedni charakteryzowali

artystę jako wesołego kompana i żyjącego pełnią życia światowca[17]. Inni chcieli w nim widzieć nieokrzesanego prostaka[18]. We wszystkich tych kręgach ginął problem twórczości i decyzji podejmowanych przez malarza w imię własnej sztuki.

Powrót Chełmońskiego do kraju po dwunastu latach spędzonych w Paryżu postrzegany przez współczesną mu krytykę i późniejszych badaczy jako dowód na tęsknotę za ojczystymi pejzażami, mającymi moc regeneracyjną, należałoby również zobaczyć w świetle działań czysto pragmatycznych. Jak już było powiedziane, płótnem przełomowym w tym okresie były Dropie, obraz pozbawiony identyfikacji miejsca. O tym zwrocie w sztuce męża pisała we wspomnieniach Maria Chełmońska, jako o radosnym odkryciu nowej drogi twórczej[19]. Kolejnymi znaczącymi obrazami w dorobku artysty były pejzaże, których namalowanie nie wymagało kontaktu z krajem ojczystym. Krytyka zdawała się tego nie zauważać i podkreślała wagę związków z rodzimym krajobrazem. Tymczasem wydaje się, że istota decyzji o powrocie do kraju kryła się w problemach życiowych związanych z utrzymaniem rodziny. Na przełomie lat 70. i 80. [XIX w. – przyp. red.] Chełmoński odniósł krótkotrwały sukces finansowy, na pewno był on zauważalny wśród polskiej kolonii w Paryżu, mógł budzić podziw i zazdrość, wspominała o tym zresztą Chełmońska[20]. Spadek sprzedaży obrazów po zmianach w amerykańskich przepisach celnych szybko odbił się na kondycji finansowej rodziny artysty, która powiększyła się do tego czasu o kolejne troje dzieci. Już w 1882 roku Chełmoński donosił matce o doznawanej biedzie[21]. Mogło to być określenie nieco przesadzone, ale na pewno świadczyło o problemach. Starał się wówczas zarabiać robieniem ilustracji do pism francuskich, nadsyłał je także do polskich wydawnictw. Odbiło się to na twórczości malarskiej, co szybko zauważyli krytycy i przyjaciele. Sam artysta mógł tę sytuację odbierać jako osobistą porażkę, jego ambicja została zapewne mocno

dotknięta. Powrót do kraju musiał to jeszcze pogłębić, przecież mimo negatywnej opinii o Paryżu jako o mieście uobecniającym wszystkie mankamenty nowoczesnej cywilizacji, uważał, że jest to miejsce właściwe dla artystów chcących odnieść sukces. W latach powodzenia pisał do Stanisława Witkiewicza: „trzeba Ci malować w Paryżu, żebyś miał tę chwilę, która Ci się należy”[22]. Zagraniczne sukcesy, jak wiadomo, były zawsze postrzegane w Polsce jako coś szczególnie nobilitującego. W tej sytuacji powrót stawał się przyznaniem do porażki, dlatego narracja o tęsknocie za ziemią ojczystą stawała się bardzo wygodna i wręcz pożądana. Konstatacja ta nie wyklucza rzecz oczywista faktycznych, głęboko pozytywnych uczuć artysty wobec rodzimego krajobrazu. Dawał im wyraz w listach do Gersona, Witkiewicza i rodziny.

Stanisław Masłowski we wspomnieniach wyraził pogląd, że Paryż Chełmońskiemu zaszkodził, że negatywnie wpłynął na jego sztukę[23]. Słychać w tych słowach echo opinii głoszonych przez Witkiewicza i dość bezrefleksyjnie powtarzanych przez kolejne pokolenia artystów, krytyków i historyków sztuki. Zmiana, jaka zaszła w malarstwie Chełmońskiego wkrótce po powrocie do kraju, nie może być jedynie odczytywana jako efekt anteuszowego dotknięcia ojczystej ziemi. Została przygotowana przez lata obserwowania sztuki w centrum artystycznego świata – jakim był Paryż. Wynikała z wytężonych studiów, o czym wspominała Chełmońska. Była wypracowana. Gdy wrócił i posłał swe nowe obrazy na wystawę w TZSP, wystawił swój autorytet na próbę, zaryzykował, jak za młodych lat. Teraz była to na pewno decyzja trudniejsza. Artysta dobiegał 40 lat życia, na pewno zdawał sobie sprawę, że musi wszystko postawić na jedną kartę, jeśli chce pozostać w polu sztuki jako znaczący gracz. Całe jego dalsze życie było tego konsekwencją, stopniowo odsuwał się od rodziny, a właściwie po prostu się jej pozbył, rozstał się z żoną, a córki wysłał do szkoły w

Zakopanem. Stał się samotnikiem całkowicie pochłoniętym sztuką, konsekwentnie budującym swoją legendę. Talent, pozwalający mu od najwcześniejszych lat na malowanie w różnych konwencjach, sprawił, że zadawała szerokie spektrum odbiorców, od zwolenników wyrazistego realizmu, po wielbicieli intymnych krajobrazów. Najbardziej wyrafinowani znawcy malarstwa i wnikliwi jego krytycy wyrażali najwyższe zachwyty. Stanisław Wyspiański pisał w 1897 roku do Lucjana Rydla o przygotowywanej w Krakowie wystawie: „Świeci temu wszystkiemu obraz Chełmońskiego[24], wieśniak o świtaniu orzący pługiem pole, woły dwa ciągną żelazo i czarne skiby odwalają, wrony przeskakują i wybierają dziobami pędraki, skowronek podfrunął i śpiewa... Jest w tym obrazie rzecz, którą zauważyłem pierwszy raz, zgrzyt żeliwa w pługu, stąpanie ciężkich wolicz łap, świergotanie, ciurkanie skowronka... chłód ranny świeży, który słońce rozwieje... róż silny, róż mocny jutrzany...”[25]

W słowach tych zamyka się w zasadzie wszystko, co możemy powiedzieć o malarstwie Chełmońskiego jako o doskonałym przykładzie realizmu z silnym wychyleniem w kierunku naturalizmu, z jego sensualistycznym obrazowaniem istniejącego świata odbieranego wszystkimi zmysłami. W drugiej połowie twórczego życia Chełmoński stał się artystą całkowicie panującym nad swą sztuką, co najlepiej można scharakteryzować, przywołując słowa Pierre’a Bourdieu: „Sprawienie, że sposób wypowiedzania się triumfuje nad rzeczą wypowiedzaną, poświęcenie »tematu«, tylekroć wprost podporządkowanego prawom popytu, na rzecz sposobu traktowania tego tematu, czystej gry kolorów, walorów i form, narzucenie językowi rygorów po to, by zmusić do zainteresowania językiem – wszystko to sprowadza się ostatecznie – wskutek akcentowania najbardziej specyficznego, najbardziej niepowtarzalnego aspektu aktu produkcji -- do potwierdzenia tego, że wytwór i jego twórca odznaczają się

charakterem specyficznym i są nie do zastąpienia. Artysta odrzuca wszystkie więzy i żądania pochodzące od zewnątrz, potwierdza swe panowanie nad tym, co jest jego własne, co go określa, to znaczy nad manierą, formą, stylem, jednym słowem - sztuką, ustanowioną tym sposobem jako wyłączny cel sztuki”[26].

W tym właśnie kontekście należałoby zobaczyć [...] usiłowania Chełmońskiego i jego samego jako artystę *par excellence*. Był malarzem i tylko malarzem.

Pierwodruk: J. M. Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, PAN, Warszawa 2021, s. 7-13 i 149-153.

Przypisy:

[1] Józef Chełmoński do żony, lipiec 1889, zob. A. Biliński, *Dwa listy Józefa Chełmońskiego*, „Odra” 1978, nr 2, s. 81.

[2] J. Starzyński, *Sztuka polska od wygaśnięcia Jagiellonów aż do dni dzisiejszych* [w:] R. Hamann, *Historja sztuki*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1934, s. 1144.

[3] M. Wróblewska, Józef Chełmoński, „*Babie lato*”,
<https://culture.pl/pl/dzielo/jozef-chelmonski-babie-lato> [dostęp:
30.04.2021].

[4] M. Porębski, *Polska romantyczna* [w:] Tenże, *Pożegnanie z krytyką*,
WL, Kraków 1983, s. 227.

[5] W. Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, WAiF, Warszawa 1977,
s. 66.

[6] W. Okoń, *Chełmoński i socrealizm*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014,
nr 4, s. 698

[7] K. Czarnocka, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa
1957, s. 64.

[8] Wspomnienia i zapiski Marii Chełmońskiej, k. 6-7.

[9] A. Biliński, *Dwa listy Józefa Chełmońskiego*, „Odra” 1978, nr 2, s. 81-
82.

[10] A. Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie z 3 portretami i 27
reprodukcjami jego dzieł*, Nakładem J. Czerneckiego Kraków [1925], s.
18; *Józef Chełmoński. W świetle korespondencji*, J. Wegner (oprac.),
Ossolineum – PAN, Wrocław 1953, s. 72.

[11] Wspomnienia i zapiski Marii Chełmońskiej, k. 2-3.

[12] S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1903, s. 120.

[13] K. Czarnocka, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1957, s. 53.

[14] H. Piątkowski, *Józef Chełmoński* [w:] Tenże, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, K. Grendyszyński, Petersburg 1895, s. 77.

[15] *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice*, Z. Fałtynowicz, E. Ptaszyńska (red.), Muzeum Okręgowe, Suwałki 2007; E. Ptaszyńska, *Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915)*, Bosz, Warszawa 2011; *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie*, E. Ptaszyńska (red.), Muzeum Okręgowe, Suwałki 2012.

[16] *Józef Chełmoński (1849-1914). Wystawa monograficzna*, T. Matuszczak (oprac.), MNP, Poznań 1987, t. I, s. 14.

[17] A. Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie z 3 portretami i 27 reprodukcjami jego dzieł*, Nakładem J. Czerneckiego Kraków [1925].

[18] *Wojciech Kossak o Chełmońskim* [w:] *Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka. Kwiecień 1934 roku*, J. Wegner (red.), Jan Czarnowski, Łowicz 1934, s. 4-6; K. Czarnocka, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1957.

[19] *Wspomnienia Marii Chełmońskiej*, k. 43; *Wspomnienia i zapiski Marii Chełmońskiej*, k. 3.

[20] *Wspomnienia Marii Chełmońskiej*, k. 44.

[21] *Józef Chełmoński. W świetle korespondencji*, Wegner (oprac.), Ossolineum – PAN, Wrocław 1953, s. 47.

[22] A. Biliński, *Dwa listy Józefa Chełmońskiego*, „Odra” 1978, nr 2, s. 81.

[23] S. Masłowski, *Wspomnienie o Józefie Chełmońskim* [w:] M. Masłowski, *Stanisław Masłowski. Materiały do życiorysu i twórczości*, Ossolineum, Wrocław 1957, s. 73-74.

[24] *Orka*, 1896, olej/płótno, 144,5 x 217 cm, MNP.

[25] S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1979, t. I, s. 469.

[26] P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. W Suchacki, Universitas, Kraków 2007, s. 455.