

Święta praca malarza. Rozmowa z Ewą Micke-Broniarek

Chełmoński doskonale znał realia wiejskiego życia, bo też stykał się z nimi od dziecka, miał ponadto świetny zmysł obserwacji i fenomenalną pamięć wzrokową. Potrafił odtwarzać tamten świat nawet po latach. Trudno powiedzieć, żeby się angażował społecznie czy opowiadał po którejś ze stron – mówię tutaj o zróżnicowaniu klasowym wsi – na jego obrazach równorzędnymi bohaterami są chłopci, Żydzi czy nawet przedstawiciele ziemiaństwa, tak jak to chociażby widzimy na obrazie *Sprawa u wójta* – mówi Ewa Micke-Broniarek dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Chełmoński. (Nie)uchwytny idiom polskości”.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Długo dopatrywano się w płótnach Chełmońskiego fascynacji polskim pejzażem tęsknoty za szeroko rozumianą „polskością” czy wręcz widziano w niej treści patriotyczne. Wystawa w Muzeum Narodowym stroni jednak od tego typu ujęć. Skąd takie podejście?

Ewa Micke-Broniarek (Muzeum Narodowe w Warszawie):

Odwołania do historii – owszem – pojawiają się w takich obrazach, jak *Pułaski pod Częstochową*, którego akurat nie ma na wystawie, czy *Modlitwa przed bitwą pod Racławicami*, ale nie był to główny temat tego malarstwa. Interpretacje według klucza patriotycznego pojawiały się już u krytyków współczesnych Chełmońskiemu, jak chociażby w recenzjach z jego retrospektywy w 1907 roku. Padają tam stwierdzenia,

że te płótna to kwintesencja polskości, że do dziś postrzegamy rodzimy krajobraz oczyma Chełmońskiego. Przygotowując wystawę, staraliśmy się odejść od tych schematów myślowych, według których Chełmoński był romantykiem, tworzącym intuicyjnie i impulsywnie, owładniętym ideą „polskości”, którą chciał wyrazić w obrazie.

Nie jest to jednak zupełnie anonimowa wieś...

Oczywiście, można powiedzieć, że idea „polskości” była obecna w jego twórczości, lecz w tym sensie, że pokazywał polską wieś i jej mieszkańców. Odtwarzał specyfikę obyczajów, stroju i krajobrazu, ale nie wydaje mi się, aby była to kwestia programowa, tak jak u Matejki, który realizował historyzoficzny program rozrachunku z historią Polski. Chełmoński po prostu oddawał na płótnie to, co mógł zaobserwować i co wywoływało u niego zachwyt, stąd na przykład liczne rozpędzone zaprzęgi – owe słynne czwórki i trójki.

Fascynacja nie przeradza się tu w idealizację. Wieś Chełmońskiego czasem bywa też nieprzyjemna, a jej mieszkańcy odpychający. Czy malarz, mówiąc dzisiejszym językiem, miał słuch społeczny?

W pewnym sensie tak. Chełmoński doskonale znał realia wiejskiego życia, bo też stykał się z nimi od dziecka, miał ponadto świetny zmysł obserwacji i fenomenalną pamięć wzrokową. Potrafił odtwarzać tamten świat nawet po latach. Trudno powiedzieć, żeby się angażował społecznie czy opowiadał po którejś ze stron – mówię tutaj o różnicowaniu klasowym wsi – na jego obrazach równorzędnymi

bohaterami są chłopi, Żydzi czy nawet przedstawiciele ziemiaństwa, tak jak to chociażby widzimy na obrazie *Sprawa u wójta*. Chełmoński nigdy nie tworzył „moralitetów”, w których by piętnował wyzysk czy unaocznił niski poziom oświaty i zgrzebność chłopskiej egzystencji. Częściej niż przy pracy pokazywał wieśniaków w chwilach beztrudnej zabawy i odpoczynku, na przykład w obrazach *Przed karczmą* lub *Oberek*. Wydaje mi się, że interesowało go ukazanie życia ludu, ale bez żadnego moralno-dydaktycznego zacięcia.

Czy był to tylko refleks też zainteresowań epoki?

Istotnie, twórczość Chełmońskiego przypada na epokę pozytywizmu. Idee pracy u podstaw czy w ogóle podniesienia poziomu życia ludu na pewno były mu bliskie. Na tych płótnach można rozpoznać rys sympatii do świata, który przedstawia. Ale jak mówiłam wcześniej, nie był jednak zaangażowany osobiście w kwestie społeczne.

Na wystawie – obok wizerunków życia wsi – można tak zobaczyć szereg płócien o tematyce powstańczej. Czy można z tego zestawienia wyczytać jakiś ślad poglądów artysty w stosunku do kwestii historycznych?

Chełmoński był synem wójta gminy Boczki, więc żył w biedzie... Tym, co wyróżniało jego rodzinę od mieszkańców okolicznych wsi była przynależność do zdeklasowanej szlachty. Ojciec artysty, też imieniem Józef, podobnie jak inni przedstawiciele tej warstwy społecznej, miał świadomość, że należy dzieci wychowywać w kulcie idei patriotycznych oraz zapewnić im wykształcenie. Innymi słowy, od chłopów odróżniały

ich aspiracje. Malarz, gdy miał kilkanaście lat, był świadkiem wydarzeń lat 1863-1864, a jego ojciec udzielał pomocy powstańcom. Na pewno zapadło to chłopcu w pamięć. Niemniej te doświadczenia wykorzystał dopiero po latach, w okresie paryskim. Wydaje się, że impuls płynął od Maksymiliana Gierymskiego, którego Chełmoński poznał jeszcze podczas studiów w Monachium. A przynajmniej sposób przedstawiania rzeczywistości powstańczej u obu artystów był bardzo podobny. Nie ma tu heroizmu, bitew czy nawet mniejszych potyczek zbrojnych. Nie znajdziemy na tych obrazach zaangażowania w sprawy polityczne, lecz codzienny trud życia w oddziałach powstańczych: niekończące się patrole, przemarsze, leśne obozowiska... Znamienne jest także to, że Chełmoński równie często, jeżeli nie częściej, maluje oddziały kozackie, które przecież uczestniczyły w tłumieniu zrywu powstańczego. Autor *Babiego lata* pokazuje je jednak podobnie jak polskich powstańców, a więc eksponując element znoju życia w niesprzyjających warunkach jesiennej czy zimowej aury.

Ale tę „sympatię do świata”, wrażliwość na blaski i cienie codzienności widać także w przedstawieniach natury. Można powiedzieć, że pejzaże Chełmońskiego są „zaludnione” przez zwierzęta. Czy to jest kwestia naturalistycznej stylistyki, czy też wyraz przekonania o jedności świata, „panpsychizmie przyrody” zwiastujące wrażliwość symbolizmu?

Niestety, artysta bardzo niechętnie wypowiadał się o własnej twórczości. A z zachowanych świadectw nie sposób wywnioskować, czy było mu bliskie myślenie w kategoriach panpsychizmu. Pozostaje nam jedynie interpretacja obrazów. Za pomoc mogą służyć wspomnienia Pii Górskiej, nieformalnej uczennicy Chełmońskiego, która miała z nim bardzo bliskie kontakty. Nawiasem mówiąc malarz był tak

zaprzyjaźniony z całą rodziną Górskich, że czasami spędzał po kilka miesięcy w ich domu w Woli Pękoszewskiej, położonym nieopodal Kukłówki. Z notatek Pii można wnioskować, że Chełmońskiego charakteryzował pełen empatii stosunek do przyrody, do wszystkich roślin i zwierząt. Podczas szczególnie mroźnej zimy potrafił domagać się od Jana Górskiego, żeby w jego lasach wydłubywać dziuple w drzewach i sypać ziarno, aby ptaki mogły się tam chronić i pożywić. Przejmował się każdym chorym stworzeniem, na przykład ptakiem ze złamanym skrzydłem. Do pewnego stopnia jego postawa była zbliżona do idei franciszkańskiej mistyki przyrody. Chełmoński uważał, że malowanie przyrody, pejzażu to jest służba boża nie gorsza od innej. Towarzyszyło temu przekonanie o świecie natury jako doskonałym dziele Stwórcy, o sztuce będącej najwznieśliwszym powołaniem, rodzajem „świętej pracy” odrywającej człowieka od przyziemnych aspektów codziennej egzystencji.

Czy można powiedzieć, że jest to zapowiedź – podbudowanej duchowo – świadomości ekologicznej?

Na pewno był to wyraz szczególnej wrażliwości artysty na otaczający go świat, ale nie będzie wielką przesadą widzieć w jego postawie znamiona świadomości ekologicznej. Zresztą może to też pokazuje, że trafiliśmy z wystawą w dobry czas, że tak aktualne współcześnie ideały – postrzegania w każdej żywej istocie ważnego elementu kształtującego nasz świat, nasze życie – były bliskie także Chełmońskiemu. Niemniej była to wrażliwość ekologiczna ufundowana na wrażliwości. W jakimś sensie ekologia tak, ale też na wrażliwości i głębokiej wierze w Boga.

Zdaje się, że nie był to jednak Bóg zupełnie zgodny z wyobrażeniami chrześcijańskimi...

Chełmoński z pewnością był człowiekiem głęboko wierzącym, często czytał Biblię i pisma mistyków, przy czym nie interesowały go dyskusje teologiczne. Był uwrażliwiony na uroczystości religijne, takie jak procesja Bożego Ciała czy liturgia Wielkiego Piątku, które postrzegał przez pryzmat ludowej pobożności, ale też czysto malarskiej fascynacji malowniczością ludowych strojów i obrzędów Dla autora *Babiego lata* ważny był osobisty kontakt z Bogiem i cała sfera towarzyszących temu uczuć. Wiara artysty miała bardzo prosty wymiar, podobnie zresztą, jak u ówczesnego ludu. Nie było tam miejsca na analizowanie doktryny, dominowało głębokie, szczere uwielbienie Boga i przekonanie, że przyroda jest jednym z Jego najdoskonalszych dzieł.

Czy można zatem powiedzieć, że malarstwo Chełmońskiego było formą zaangażowania religijnego?

Twórca *Odlotu żurawi* nie traktował swojego dzieła jedynie w kategoriach religijnych. Natomiast Pia Górska odnotowała, że Chełmoński zastanawiał się, czy lepiej służy Bogu ten, kto się modli na klęczkach, czy ten, kto próbuje zobrazować tak nieuchwytną, tak trudną do namalowania rzecz, jak krople rosy na kłosach zboża. W pewnym sensie mówi to o jego stosunku do malarstwa.

Słowa Chełmońskiego skojarzyły mi się z nurtem w myśleniu teologicznym, gdzie ludzką twórczość, której elementem jest również sztuka, można postrzegać jako kontynuację dzieła stworzenia. Czy byłaby to intuicja bliska temu twórcy?

W jakimś sensie zapewne tak. Na ile widział swoje działania jako przedłużenie działania Boga tego stwierdzić nie sposób. Na pewno miał świadomość, że przenosząc na płótno swoje fascynacje i wrażenia dokonuje aktu kreacji.

Kilka lat temu można było zobaczyć w Muzeum Narodowym *Przesilenie*, które pokazywało sztukę krajów skandynawskich. Część z tych obrazów ewokuje płótna Chełmońskiego. Paralełę można znaleźć także w twórczości innych artystów europejskich tego czasu. Co wyróżnia Chełmońskiego na tle epoki, co odróżnia go od innych artystów?

Co wyróżnia? Łatwiej byłoby powiedzieć o podobieństwach. Jak to często bywa obrazy Chełmońskiego są podobne i niepodobne do innych dzieł swojego czasu. Autor *Bocianów* mieszkał dwanaście lat w Paryżu, w tym artystycznym tyglu, gdzie rodziły się rozmaite teorie i prądy współczesnej sztuki. Chociaż był przywiązany do własnej formuły malarstwa, przyswajał część z tego, co widział nad Sekwaną. Z listów i przywoływanych wcześniej wspomnień Pii Górskiej można wnioskować, że Chełmoński cenił zdobycze malarstwa plenerowego. I rzeczywiście, po powrocie do Polski wyszedł w plener ze sztalugami. Oczywiście, obrazy wielkoformatowe, w pełni opracowane, zawsze powstawały w pracowni, natomiast liczne szkice, malarskie „notatki”

tworzył poza jej ścianami . To w jakimś sensie go zbliżało do postawy ówczesnych malarzy francuskich. Szerzej tę kwestię omawia artykuł dr Agnieszki Bagińskiej w katalogu naszej wystawy.

Chełmoński przenosi się do Paryża w rok po pierwszej wystawie impresjonistów. Czy, a jeśli tak, to jak odnosił się do tego malarstwa?

Artysta zachowywał dystans do impresjonizmu. Dostrzegając jego wzrastającą popularność, rozumiał też założenia. Natomiast sam nie posiłkował się zdobyczami technicznymi ruchu. Nie znajdziemy u Chełmońskiego rozbicia barwnych refleksów na osobne plamy barwne, pomimo tego że relacja światła i barw była dla niego ważna. Wracając do pańskiego wcześniejszego pytania, w początkowym okresie, kiedy powstawały głównie sceny przed karczmami i rozpędzone końskie zaprzęgi, Chełmońskiego wyróżniała na tle malarstwa europejskiego głównie tematyka. W pewien sposób była ona egzotyczna dla Francuzów, a potem dla Amerykanów, którzy chętnie kupowali jego dzieła. Pokazywał zapadłe miasteczka, wioski gdzieś w Polsce czy częściej nawet na Ukrainie. Roztopy, brudny śnieg , błoto... To wszystko było zupełnie nieznaną społeczństwu Francji, gdzie poziom rozwoju cywilizacji był oczywiście dużo wyższy. Jednak w pewnym momencie rynek się nasycił, Stany Zjednoczone wprowadziły wysokie cła na import dzieł sztuki z Europy. Ostatecznie Chełmoński zdecydował się na powrót do Polski.

Czy była to jedynie kwestia braku popytu na obrazy?

Był to jeden z powodów. Chełmoński czuł, że nadchodzi jakiś kryzys w jego malarstwie, że wyczerpuje się formuła tematyki. Zarzucał mu to także Stanisław Witkiewicz, twierdząc, że popada w manierę, że zaczyna malować sceny, których nigdy nie widział i nie odczuł, które komponuje z wspomnień czy wrażeń z dawno minionych lat. Był to sygnał ostrzegawczy. Zapewne z tego powodu po powrocie do Polski Chełmoński zupełnie zmienił tak sposób malowania, jak i zainteresowania tematyczne. Stał się zupełnie innym artystą. Zafascynowała go natura i krajobraz.

Zanim jednak udał się do Paryża Chełmoński studiował w Monachium. Czy pobyt w stolicy Bawarii zostawił jakiś ślad w jego malarstwie?

Wspominałam już o Maksymilianie Gierymskim, którego dzieła na tym etapie były dla twórcy *Babięgo lata* źródłem inspiracji, nie tylko w sposobie opracowania tematyki powstańczej, ale też w zastosowaniu rozwiązań tzw. malarstwa stimmungowego, popularnego wówczas w Monachium, którego przedstawicielami, obok Gierymskiego, byli Eduard Schleich i Adolf Lier. Te nastrojowe obrazy operowały subtelnymi harmoniami kolorystycznymi, ściszoną skalą światła, zazwyczaj były dość ciemne. Pod wpływem malarstwa stimmungowego powstały takie kompozycje, jak *Wielki Piątek* czy *Przed deszczem*. Zresztą w twórczości Chełmońskiego można dopatrzeć się podobieństw do sztuki artystów z rozmaitych regionów geograficznych. Obrazy pokazujące życie ptaków, zwłaszcza słynne *Kuropatwy*, przywołują na myśl dzieła Bruno Liljeforsa, znanego animalisty skandynawskiego. Nie sposób powiedzieć, czy się nim inspirował, ale na pewno była to wspólnota myśli i wrażliwości. Chełmoński zachwycił się także

drzeworytem japońskim, o czym wspomina w swoich notatkach żona artysty. Był przekonany, że jest to sztuka absolutnie doskonała, a wzorujący się na niej malarze europejscy nie osiągnęli tej samej subtelności. Fascynację japonizmem, dostrzeżoną przez ówczesną krytykę, można odnaleźć choćby w Kuropatwach.

Fascynacje japońszczyzną charakterystyczne były także dla symbolizmu, który rozwijał się gdy Chełmoński był już dojrzałym artystą. Czy interesował się tym ruchem?

Po raz kolejny muszę powiedzieć: nie wiemy. Nie zachowały się żadne przekazy o takich inspiracjach. Można mówić o pewnej paraleli. Chełmoński próbował wyrażać samą esencję natury, jej zmienne „nastroje”. Fascynowała go także pierwotna moc żywiołów, uzewnętrzniająca się na przykład w czasie powodzi czy burzy. Natomiast nie było to programowo symbolistyczne malarstwo. Aczkolwiek późniejsi krytycy i badacze postrzegali obrazy takie jak Kuropatwy, Pod Twoją obronę czy Krzyż w zadymce jako przejaw malarstwa symbolistycznego.

Dlaczego na wystawie nie znalazły się obrazy innych polskich i europejskich artystów, skoro byli tak ważni dla Chełmońskiego?

Odpowiedź jest bardzo prosta: brak miejsca. Obrazy i tak czasami wiszą zbyt blisko siebie. Z tego względu musieliśmy zrezygnować z pokazania wszystkich dzieł Chełmońskiego, więc tym bardziej z prezentacji wybranych prac innych artystów. Niemniej, jak mówiłam wcześniej, w katalogu jest artykuł, który omawia tę kwestię.

Czy za jakiś czas można spodziewać się takiej „rozszerzonej” wystawy?

Cóż... Nie można tego wykluczyć. Byłoby to kuszące i bardzo interesujące przedsięwzięcie. Obecna wystawa będzie miała jeszcze dwie odsłony: w Muzeum Narodowym w Poznaniu i w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie potrwa aż do późnej jesieni 2025. W tej sytuacji nie wydaje mi się żeby szybko udało się ponownie wypożyczyć dzieła Chełmońskiego z kolekcji prywatnych czy muzealnych. Te płótna zazwyczaj są prezentowane w ekspozycjach stałych i ich pozyskanie na wystawę czasową stanowi dla muzeów duży problem. Kolekcjonerzy także nie lubią rozstawać się na długo ze swoimi ulubionymi obrazami. Powtórzenie takiego przedsięwzięcia byłoby zatem niezwykle trudne. Natomiast nie wykluczam, że koncepcja wystawy kontekstowej może zostać kiedyś zrealizowana, przy czym kwestią bardzo ważną byłby przemyślany wybór dzieł innych malarzy. Pozyskiwanie obrazów, zarówno pod względem logistycznym, finansowym jak i konserwatorskim, niejednokrotnie jest bardzo skomplikowane. Mówiąc inaczej, nie zawsze udaje się zdobyć te obiekty, na których nam najbardziej zależy.

Czy możemy się spodziewać w Muzeum Narodowym w Warszawie podobnych retrospektyw malarzy dziewiętnastowiecznych w najbliższym czasie?

Nieustannie staramy się przypominać wielkich artystów „wieku pary i elektryczności”. Były już monografie Józefa Pankiewicza, Olgi Boznańskiej Anny Bilińskiej, Józefa Brandta, Aleksandra Gierymskiego,

a w Krakowie jego brata Maksymiliana. Ale praca nad taką wystawą to wielkie przedsięwzięcie. Tylko przygotowanie katalogu zajmuje kilka lat. Odtworzenie historii poszczególnych obrazów, ich udziału w wystawach, zgromadzenie bibliografii wymaga czasu i ogromnego zaangażowania. W przypadku Chełmońskiego prace nad wystawą trwały około dwóch lat, a nad katalogiem około czterech – tak mniej więcej układają się proporcje przy tworzeniu wystaw monograficznych. Reasumując, na pewno można się spodziewać kolejnych takich prezentacji, lecz dziś trudno określić, który artysta będzie następny po Chełmońskim.

Z Ewą Micke-Broniarek rozmawiał Michał Strachowski.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
