

Violetta Khviatskovich: Józef Chełmoński i jego dotyk czerwieni – sztuka w najintensywniejszym odcieniu

W kompozycjach, w których czerwień występuje w postaci akcentów – krwawa symbolika zamiast dominować i budzić silne negatywne emocje komunikuje coś dokładnie odwrotnego, a mianowicie ironię. To z kolei tworzy bardziej wyszukane możliwości interpretacyjne – pisze Violetta Khviatskovich w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Chełmoński. (Nie)uchwytny idiom polskości”.

W twórczości Józefa Chełmońskiego, wybitnego polskiego malarza drugiej połowy XIX i początku XX wieku, czerwień odgrywa szczególną rolę jako środek wyrazu emocjonalnego oraz żywiołowej symboliki natury. Obrazy artysty, w których ten żywy kolor dominuje, nie tylko występują jako medium realistycznych scen z życia wiejskiego, lecz także ożywiają w odbiorcy głębokie uczucia i refleksje.

Czerwień, kolor namiętności i energii, od wieków fascynował artystów, przyciągając ich uwagę swoją intensywnością i różnorodnością odcieni; posiada bogatą i wieloaspektową historię, sięgającą tysiące lat wstecz, ewoluującą w czasie, łączącą różne aspekty ludzkich doświadczeń. W starożytnych cywilizacjach takich, jak Egipt i Mezopotamia, łączony był często z krwią, życiem i płodnością. W państwie faraonów czerwony pigment, uzyskiwany z minerałów (np. hematytu), wykorzystywano do malowania grobowców i podczas ceremonii religijnych. W starożytnej

Grecji czerwony symbolizował odwagę i miłość. W Rzymie czerwień była kolorem władzy: senatorowie i ważne osobistości nosili purpurowe szaty. Barwę tę uzyskiwano z rzadkich muszli, co jeszcze bardziej podkreślało status ich właścicieli. W średniowieczu czerwień często miała konotacje religijne – w ikonografii chrześcijańskiej symbolizowała krew Chrystusa. Kojarzono ją również z miłością. W renesansie i baroku kolor ten stał się popularny w malarstwie i modzie, symbolizując zarówno bogactwo, jak i pasję.

W XIX wieku pojawiły się nowe syntetyczne pigmenty, co sprawiło, że czerwień stała się bardziej dostępna. Współczesne jej odcienie, od ognistego karmazynu po subtelny róż, wciąż mienią się znaczeniami, wpływają na emocje towarzyszące odbiorowi sztuki. Głęboka czerwień, burgund, pudrowy róż – najczęściej używane kolory w marketingu – symbolizują uczucia, od miłości do agresji.

Ruber, caput martuum, haema, vermilion [1] dotyk czerwieni **Józefa Chełmońskiego**

Przyjrzymy się znaczeniu motywu czerwieni w twórczości Chełmońskiego oraz odkryjemy, jakie tajemnice skrywa jego paleta barw. Jakie emocje budzi czerwień w dziełach artysty? Jak kolor ten oddziałuje na odbiorcę? Czy wzywa go do zatrzymania się na chwilę i zanurzenia w świecie wybitnego malarza? Wyruszymy w tę podróż, aby zgłębić zjawiskową moc koloru, który zna tajemnice ziemi, nieba i ludzkich serc.

Wróćmy do momentu powstania tej zmysłowej, rozwibrowanej kolorystycznie palety. W latach 1861-1871 Józef Chełmoński intensywnie rozwijał swój artystyczny warsztat pod okiem Wojciecha Gersona, jednocześnie zmagając się z trudnościami, jakie niosło życie w skromnych warunkach. Ubóstwo to opisał we *Wspomnieniach* Antoni Piotrowski, który tak zapamiętał pierwsze spotkanie z artystą: „ubrany był [Chełmoński] bardzo biednie, w jakieś znoszone ubrania[2]”. Owa znajomość skłoniła ich zresztą do wspólnego mieszkania wraz z Wojciechem Piechowskim w małym pokoju z jednym oknem i widokiem na Wisłę.

Niewielkie mieszkanie, wyposażone jedynie w dwa drewniane łóżka, stolik, dwa stołki oraz zaśnieżone samowarek, stanowiło codzienną przestrzeń twórczą Chełmońskiego[3]. W tym ascetycznym otoczeniu, przez jedyne okno wpadało światło, które snuło się przez mrok, niczym płomień ognia, rozjaśniając skromne wnętrze i stwarzając intymną aurę. Właśnie przez to okno młody artysta mógł dostrzegać świat, a zarazem było to źródło inspiracji – oddawał się w najwyższym stopniu rysunkowi, na którym na razie dominowała monochromatyczna paleta ukrytych emocji.

W tej przestrzeni czerwony kolor – symbolizujący życie i pasję – zyskiwał na znaczeniu. Pobudzał zmysły i potęgował emocje, budząc w sercu tęsknotę i pragnienie. Ciepłe odcienie czerwieni, mogące przypominać ogień, były jakby odbiciem jego zapału twórczego, zarazem harmonizując z chłodnym światłem dnia. Czerwone tony mogły być także symbolem walki artysty o przetrwanie w trudnych czasach, kontrastując z jego skromnym życiem, którego sztuka i pragnienie artystycznej ekspresji stawało się motorem napędowym.

W takich warunkach powstawał obraz, będący wyrazem harmonii między ciemnością a światłem, ubóstwem a bogactwem emocji, zamkniętą przestrzenią małego mieszkania a wielką mocą natury. Niedługo po namalowaniu obraz był wystawiany – razem z *Odlotem żurawi* i *W wiejskim kościółku* – w Hotelu Europejskim na wystawie bieżącej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w maju 1871 roku[5].

Jakkolwiek młody Chełmoński nie był popularny wśród warszawskiej publiczności, ani doceniany przez krytykę, to *Matula są* spodobała się nie tylko Wojciechowi Gersonowi, ale również wzbudził zachwyt odbiorców i niedługo później został kupiony do prywatnej kolekcji, przechodząc z rąk do rąk[6].

Z jednej strony, w momencie, gdy Chełmoński malował rodzajową scenę, historyczne tematy były nadal popularne i doceniane w sztuce (prozaiczna scenka z wiejskiego życia uznawana była za zbyt słaby temat dla poważnej, wysokiej sztuki), lecz z drugiej strony w krytycznym tekście Wojciecha Gersona w „Tygodniku Ilustrowanym”[7], mówiącym o wspomnianej wystawie, autor jasno zaznaczył w kategorii „nowości pomysłu” trzy obrazki, wśród których znalazło się płótno *Matula są*[8].

Na łamach ówczesnej prasy można było spotkać i inne opinie na temat nietypowego, jak na te czasy, motywu użytego przez młodego artystę. „Tygodnik Mód i Powieści” zwrócił uwagę na narrację obrazu: „starszy więc chłopczyzna słysząc chrzest sierpów, wspina się na palce, wyciąga

szyje i rzucając spojrzenie przez ścianę zboża pyta się; a są tam matula? Po drugiej stronie zboża stoi żniwiarka, matka tchniętych za nią dzieciaków[9]”.

Matula są ilustruje, jak w latach siedemdziesiątych XIX wieku kształtował się zarówno realistyczny styl, jak i osobiste postrzeganie przyrody przez artystę. Jego pierwsza podróż na Ukrainę, obok rodzimego Mazowsza, stała się dla niego znaczącym źródłem inspiracji. Chełmoński z niezwykłą precyzją oddał grę światła występującą w naturze, która w *Matula są* staje się symbolem życiodajnej siły. W ten sposób obraz, oprócz uroczej sceny rodzajowej, staje się refleksją na temat współistnienia człowieka z naturą.

Należy podkreślić, że ówczesną publikę zachwycało jednak bezpośrednio doznanie natury płynące z jego obrazów, które docierały do sedna zjawisk przyrody. W „Kurjerze warszawskim” odnotowano: „Na swojskim tym obrazku oko z przyjemnością spoczywa. Wdzięczny on w pomyśle i wykonaniu”[10]. O zachwycie warszawiaków obrazem młodego malarza zaświadcza tytułowa strona czasopisma „Opiekun domowy”[11], gdzie zamieszczono reprodukcję *Matula są*. Doceniony został sposób przedstawienia łączności człowieka z naturą poprzez medium sztuki. Jak zaznaczył autor tekstu, „na twarzach tych dzieci malują się szczęście bezwiedne, harmonizujące zupełnie z rozkoszą rozlaną w naturze”[12], co nadaje obrazowi współczesnego charakteru. Dalej stwierdzał: „Prostota kompozycji, układ figur sympatyczny, traktowanie natury świadczące o głębokich studiach artysty – życie rozlane na wszystkich szczegółach – całość tchnąca rzewnością i wdziękiem, – oto przedmioty przemawiające do każdej duszy, która potrafi kochać i rozumieć sztukę”[13].

Ostatnie badania nad malarską techniką Chełmońskiego wskazały, że w swojej paletce miał około 26 kolorów[14], wśród których czerwień zajmują drugie miejsce, ustępując jedynie odcieniom bieli ołowiowej i cynkowej. Przez całą twórczość artysty można prześledzić ewolucję użycia czerwieni. Z początku były to ciepłe zestrojenia z ochrą, jak na wspomnianym *Matula są*, ale także w *Burzy*[15] czy *Wnętrzu chaty na Polesiu*[16], dające temu kolorowi więcej „przestrzeni”, ażeby mógł odbijać światło miłości i nadziei; stanowiąc przypomnienie owego małego okna w niewielkim mieszkaniu, w którym zaczynał swoją artystyczną podróż.

Ochra odgrywała kluczową rolę w kształtowaniu kolorystyki płócien Chełmońskiego, gdyż dodawała subtelności i równoważyła intensywne odcienie pozostałych barw. Jej ciepły ton wprowadzał także głębię do całej palety, dzięki czemu stała się uniwersalnym dodatkiem, łagodzącym i wzbogacającym całość kompozycji barwnej. Nie brakowało również subtelnych żółcieni (np. chromowej), nadających soczystości, sprawiających wrażenie „wyrrywającego” się ku widzowi ciepła i podkreślających żywiołową „moc” duktu pędzla; ożywiających krajobraz poprzez istotne detale, które znajdują się na pograniczu między światłością a ciemnością.

Zresztą w obrazach Józefa Chełmońskiego światło ma nie tylko własności iluminacyjne, ale również wydobywa stany emocjonalne. Gdy światło przenika przez okna, przypomina migotanie płomienia ognia, wnosząc – do często mrocznych i melancholijnych scen – odrobinę życia i ciepła. Dla przykładu, płótno *Przed karczmą*[17], które przedstawia, zdawałoby się, scenę z chłopskiej historii czy ludowy epizod „poszukiwania polskiej tożsamości”, można zobaczyć jako

„opowieść o świetle”, w której głównym aktorem jest intensywna, ciepła, wręcz ognista barwa. Owa płomienista czerwień rozświetla ciemności nocy otaczającej budynek, tworząc kontrast z chłodnymi, mrocznymi tonami tła. Postacie zgromadzone przed karczmą są delikatnie oświetlone, co dodaje im wyrazistości, a ich gestom emocjonalnego ładunku. Ich twarze i sylwetki nabierają żywych odcieni czerwieni i pomarańcza, co nasuwa nie tylko skojarzenia z gorącą atmosferą panującą w karczmie lub – w zależności od interpretacji – przytulnością wnętrza, ale także przemocą czy pokusami, kryjącymi się za niewyszukaną „estetyką” tego nieatrakcyjnego wiejskiego budynku położonego w anonimowej pustej przestrzeni, na skraju świata. Jakiegokolwiek są intencje bohaterów, panuje tu żywa atmosfera międzyludzkich interakcji, zachęcająca do wspólnego przeżywania danego momentu. Krajobraz zanurzony jest w ciemnej toni nocy, co jeszcze bardziej podkreśla centralne miejsce świetlnych punktów w kompozycji. Chełmoński w perfekcyjny sposób uchwycił tu dynamikę wiejskiego życia, ukazując zarówno jego trudną codzienność, jak i ludzkie ciepło (rozumiane dosłownie i przenośnie), jakie daje obcowanie z innymi ludźmi, emanujące z koloru barwy ognia, z żelazowej czerwieni zestawionej z ultramaryną.

Trzeba zauważyć, że owo światło jest dynamiczne, rzuca różnokształtne cienie, które tworzą iluzję ruchu, co sprawia, że widz odczuwa głębsze połączenie z przedstawianą chwilą. Można powiedzieć, że Chełmoński dokonuje tu translacji emocji na wizualny język. Dużo tu tęsknoty, nadziei, a czasem nawet widowiskowej dramatyczności w tych formach o niewielkiej różnorodności, charakteryzujących się dość jednorodnym natężeniem koloru, jak na przykład w strojach postaci [18]. I to właśnie czerwień żelazowej [19] staje się głównym elementem palety, która pojawia się w twórczości Chełmońskiego w czasach studiów w Monachium [20].

Artysta został wpisany w poczet studentów Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych 23 stycznia 1872 roku. Uczęszczał do tzw. „Naturklasse”, czyli pracowni rysunku z natury. Jego nauczycielami byli Herman Anschütz oraz Alexander Strähuber, a także miał styczność z pracownią Alexandra Wagnera. Mimo tych doświadczeń, z powodu braków finansowych oraz pewnych rozczarowań związanych z edukacją, Chełmoński postanowił opuścić akademię, koncentrując się na tworzeniu własnych obrazów. W liście do rodziny z 9 lutego 1873 roku, tak o tym pisze: „Otóż musiałem jakiś czas od moich odstąpić naukowych studiów i wziąć się do obrazów, które dzięki pomocy p. Brandta i Gierymskiego [Maksymiliana] kupili tutejsi obrazobiorcy (tj. handlarze obrazów), którzy tutaj wielkie mają sklepy tego towaru”[21].

Podczas pobytu w Monachium powstaje kolejny obraz, który odzwierciedla intensywną moc, którą daje wprowadzenie delikatnego czerwonego światła: *Wielki Piątek (Droga do kościoła)*[22]. Płótno, które wystawił na zbiorowej wystawie malarzy polskich w Österreichischer Kunstverein w Wiedniu, odbywającej się w lutym i marcu 1875 roku[23], tak opisywał w obszernym sprawozdaniu jeden z recenzentów:

„Chełmoński przedstawia ludzi w drodze do kościoła. Jest to smutny poranek w otwartym, płaskim krajobrazie. Po nocnych opadach deszczu niebo wisi ciężko, wypełnione szarymi chmurami. Wzdłuż błotnistej ścieżki wędrują różne grupy ludzi, kierując się ku oddalonemu kościołowi, z którego bije światło – jakby pociecha w ludzkim smutku. Cała scena zdaje się być w milczeniu, wszyscy

zmierzają ku temu blaskowi; na końcu drogi dostrzegamy mocno pochylonego starca z rękami założonymi na plecach – jego postać jest zarówno dramatyczna, jak i pełna smutku”[24].

Jak można przekonać się z przytoczonego fragmentu, ówczesna krytyka doceniła nie tylko temat obrazu, lecz także egzystencjalny, a nie „geopolityczny”, wymiar wędrówki poszczególnych postaci ku światłu. Warto w tym miejscu wspomnieć o technice, które podkreśla owe luministyczne efekty.

Ciepłe odcienie żółci i pomarańcza położone w kontraście do chłodnych, ciemnych tonów tła nadają przedstawieniu głębi. Z kolei dukt i struktura pociągnięć pędzla wprowadzają dodatkowe efekty ruchu, odzwierciedlając życie człowieka w jego otoczeniu, często w bliskości natury. Podkreśla to zaskakujący wybór zmierzchu ubożego przecież w naturalne światło. Nie ma tu miejsca na tak pożądane przez artystów tamtych czasów intensywne kolory dnia.

Zastanawiający jest także wybór długiego formatu płótna, w okresie, gdy dominującą konwencją były bardziej zrównoważone prostokąty. Na drodze do kościoła przyciąga uwagę intrygująca, nietypowa kompozycja. Główne tło stanowi ciemnoniebieskie, rozciągające się niebo, które wyraźnie kontrastuje z mokrą, ciężką ziemią. Przez krajobraz przebiega krzyżująca się grząska, błotnista droga, prowadząca w kierunku jasnego światła widocznego w oddali. Nawiasem mówiąc, nowatorskie jest obniżenie punktu widzenia, które tworzy monumentalne sylwetki trudzących się wieśniaków. Ich postacie wyraźnie rysują się na tle nieba.

Istotne jest bowiem znacznie światła jako „żywołu”. W *Drodze do kościoła* wewnątrz świątyni, o którym widz wie jedynie to, że wypełnione jest światłem świec i jest jedynym wyrazistym punktem w mrokach zewnętrznego świata, może stanowić metaforę nadziei i spokoju.

Chełmoński dał się poznać jako malarz niezwykle umiejętnie stosujący czerwień do wyrażenia dynamiki życia i ludzkich emocji. Dzięki punktowym zastosowaniom tej barwy, potrafił przyciągnąć wzrok widza, kierując go ku centralnym elementom kompozycji. W jego obrazach czerwień nie stała jedynie kolorem, ale także nośnikiem treści, symbolizującym życie, pasję oraz zmienność przyrody.

Owo znaczenie czerwonych akcentów, zharmonizowanych z innymi kolorami, tworzącymi spójną narrację, można dostrzec i w innych dziełach Chełmońskiego. *Postój kozaków liniowych*[25], *Kozacy w marszu*[26] czy *Próba czwórki*[27] pokazują, jak czerwień współbrzmi z zielenią, brązami i złotymi odcieniami, przydając im przestrzenności; a w zestawieniu głębokiej czerwieni żelaznej oraz ultramarynowych akcentów strojów postaci, np. pasów mundurów kozackich, układają się w mozaikowy niezwykle dynamiczny „taniec barw”. Z kolei w *Epizodzie z powstania 1863 roku*[28], *W podróży*[29], *Napadzie wilków*[30], szczególnie istotna dla interpretacji jest intensywność koloru podkreślająca emocje. Na różne sposoby istotny staje się „dotyk czerwieni”.

Kolor śmierci

Czerwony – często kojarzony z krwią, życiem i pasją – u Chełmońskiego może być odczytywany w zupełnie odmienny sposób. W wielu obrazach tego artysty kolor ten, pomimo swojej dynamicznej i emocjonalnej symboliki, zostaje umieszczony w zestawieniach, które przytłumiają te „pierwotne” znaczenia. Można to dostrzec w kompozycjach, w których czerwień występuje w postaci akcentów – krwawa symbolika zamiast dominować i budzić silne negatywne emocje komunikuje coś dokładnie odwrotnego, a mianowicie ironię. To z kolei tworzy bardziej wyszukane możliwości interpretacyjne. Zamiast wyrażać dramatyzm sytuacji na tradycyjną modłę, Chełmoński wprowadza do swoich obrazów dozę nostalgii, co sprawia, że czerwień, zamiast być znakiem intensywnie pulsującego życia, staje się subtelnym komentarzem na temat przemijania i ulotności świata i człowieka. Dzieło autora *Babiego lata* dostarcza w ten sposób bogatego materiału do analiz dotyczących znaczenia barw w wymiarze egzystencjalnym. Na przykładzie użycia czerwieni, można wskazać, że to, co w pierwszym odruchu kojarzy się jedynie z prostym symbolem intensywności i przemocy nabiera charakteru wanitatywnego. Technika staje się tu równoprawnym nośnikiem refleksji co temat przedstawienia. Albo jeszcze inaczej: niezwykle złożona i fascynująca artystów na przestrzeni dziejów tematyka śmierci znajduje tu nowy wyraz – przez kolor. Artysta, który pragnie uchwycić esencję tego zjawiska, mierzy się z dylematem: w jaki sposób oddać subtelność granicy między światłem a cieniem, czyli między życiem a śmiercią. Staje się zarazem, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało, prekursorem malarstwa bezprzedmiotowego, które pragnie komunikować się z odbiorcą za pomocą czystych środków plastycznych.

Wielu twórców świadomie unika intensywnej, jaskrawej kolorystyki, preferując stonowane barwy, które w bardziej zniuansowany sposób oddają tragedię i brutalność śmierci. Kolor krwi nie jest już tak

intensywny, przybiera formę matowej ochry, z dodatkiem delikatnych odcieni czerwieni. Takie zestawienie barw odzwierciedla nie tylko samo „zamieranie życia”, ale także emocje towarzyszących temu procesowi: smutek, poczucie utraty, odrętwienie, a także melancholię.

W sztuce Chełmońskiego znajdziemy wiele przykładów takiej redukcji intensywności czerwieni[31]. Może być ona wyrazem chęci pochwycenia owego poczucie utraty lub używając kolorystycznej metafory „szarości życia” bez drugiej osoby. Zamiast „udrapowania” emocji, wielkich gestów, próba skłonienia odbiorcy do medytacji nad naturą życia i śmierci. Obraz staje się tu medium, na które każdy może projektować własne odczucia, które może zinterpretować na nowo i bez końca.

Reasumując, sposoby reprezentacji motywu śmierci za pomocą koloru mogą stać się przedmiotem nie tylko artystycznej eksploracji, w której twórca zdaje się na swoje intuicje, ale także otwierać się na kontekst kulturowy i psychologiczny, w jakim funkcjonuje. A co więcej, staje się uniwersalnym, choć opartym na indywidualnym doświadczeniu, nośnikiem refleksji.

Prace Chełmońskiego zarazem oddają rzeczywistość – wpisując się przy tym w ówczesne prądy artystyczne – jak i pokazują autentycznej jej przeżywanie. Ów „dotyk czerwieni” to nie tylko technika malarska, ale także doświadczenie piękna (i Piękna) wiejskiego krajobrazu, jego niepowtarzalności w danej chwili.

Czerwień w twórczości Chełmońskiego to znacznie więcej niż kolor – to symbol, który ożywia jego obrazy i sprawia, że pozostają one w pamięci na długo; umiejętnie umiejscowione światło wzbogaca poszczególne kompozycje, tworząc wrażenie intymności i wzruszenia, zamieniając każdy obraz w opowieść.

Intensywny pigment czyni przedstawienie bogatszym, tak na poziomie formy, jak i przedstawianych treści – odzwierciedla pasję, dramaty i dynamikę przedstawianych scen[32]. Kolor czerwony – ze swoją intensywnością i energią – zajmuje szczególne miejsce w paletcie Chełmońskiego. Źródłem skojarzeń związanych z czerwonym jest jego wszechobecność w naturze – od kwiatów, przez niebo zachodzące słońcem, aż po owoce. Czerwony symbolizuje miłość i pasję, nawiązując do głębokich uczuć oraz związków międzyludzkich. Jednocześnie, ze względu na swoje konotacje z niebezpieczeństwem i agresją, wzbudza w widzu ambiwalentne emocje. Ta dwoistość czyni go narzędziem niezwykle potężnym, które może zarówno przyciągać, jak i odpychać.

Autor *Odlotu żurawi* w mistrzowski sposób wykorzystywał całą złożoność tych skojarzeń – od barw usystematyzowanych w pejzażu wiejskim, po dramatyczne akcenty w scenach z życia wsi, dzięki czemu prace te cieszą się popularnością do dziś. Innymi słowy: to sztuka w najintensywniejszym odcieniu – to kolor, który wzywa.

Violetta Khviatskovich

Przypisy:

[1] Czerwony, czerwony pigment mineralny, hematyt, cynober.

[2] Antoni Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie. Z 3 portretami i 27 reprodukcjami jego dzieł*, Kraków 1917/1918, s. 7

[3] Antoni Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie. Z 3 portretami i 27 reprodukcjami jego dzieł*, Kraków 1917/1918, s. 7

[4] Jan Chełmoński, *Matula są*, 1871 r., olej, płótno, 280 × 400 mm, własność prywatna.

[5] *Wystawa bieżąca*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, maj 1871; Zob.: *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1874*, Warszawa 1875, s. 68 (wzmiankowany obraz J. Chełmońskiego jako *Są matula* wystawiany w 1871 r.)/

https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/29825/edition/35722/content?format_id=2 dostęp [30.10.2024]

[6] Dzieło miało tajemniczą „zdolność” do znikania i gubienia się w rozmaitych zbiorach i kolekcjach. Oryginał obrazu został odnaleziony w 1944 r. w inwentarzu warszawskiego antykwariatu „Skarbiec”, następnie znów zniknął z rynku; obecnie można go zobaczyć na monograficznej wystawie *Józef Chełmoński* w Muzeum Narodowym w Warszawie.

[7] Wojciech Gerson, *Wystawa Towarzystwa zachęty sztuk pięknych w Warszawie*. (Lipiec 1871). (Dokończenie), „Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 188, s. 71;
<https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1558/edition/1215/content>
dostęp [30.10.2024]

[8] Kolejne dwa obrazki: Julian Maszyński *Słodkie marzenie*, Michał Dmochowski *Malowanie Sanki*.

[9] Obrazy na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, „Tygodnik Mód i Powieści” 1871, nr 35, s. 4 (jako *Są matula*)
<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/489988/edition/464323/content>
[dostęp 30. 10. 2024]

[10] S., *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych...*, „Kurier Warszawski” 1871, nr 113, s. 1

[11] *Kopia z obrazu Chełmońskiego*, „Opiekun Domowy” 1871, nr 28, il. okładkowa.

[12] *Kopia z obrazu Chełmońskiego, „Opiekun Domowy”* 1871, nr 28, s. 220.

[13] *Kopia z obrazu Chełmońskiego, „Opiekun Domowy”* 1871, nr 28, s. 220.

[14] *Kopia z obrazu Chełmońskiego, „Opiekun Domowy”* 1871, nr 28, s. 220.

[15] Józef Chełmoński, *Burza*, 1896 r., olej, płótno, 107x163, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-237.

[16] Józef Chełmoński, *Wnętrze chaty na Polesiu*, 1909 r., olej, płótno, 810 × 1160 mm, kolekcja Rytel.

[17] Józef Chełmoński, *Przed karczmą*, 1872 r., olej, płótno, 585 × 1165 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, nr inw. 233.B.

[18] Odróżniają się one od otoczenia, co sprawia, że działają niemal jak płaskie plamy. W całej kompozycji pełnią istotną rolę w budowaniu wzajemnych relacji i kształtów, tworząc harmonijną strukturę całego dzieła.

[19] Czerwień żelazowa – jest to sztuczny pigment wytwarzany z produktów odpadowych zawierających związki żelaza, który występuje w różnych odcieniach, od pomarańczowego do niebieskawoczerwonego. Znany jest pod różnymi nazwami, takimi jak czerwień angielska, praska, wenecka oraz *caput mortuum* (łac. martwa głowa). Jego ciężar właściwy mieści się w zakresie od 3,8 do 5 g/cm³, a liczba olejowa wynosi od 15 do 60. Ten pigment charakteryzuje się wyjątkowo wysoką siłą krycia oraz doskonałą odpornością na działanie światła, co czyni go popularnym wyborem wśród artystów.

[20] Dzięki wsparciu finansowemu Maksymiliana Gierymskiego oraz pomocy Józefa Brandta, pod koniec 1871 roku artysta wyrusza na długo wyczekiwane studia do Monachium.

[21] Józef Chełmoński. *W świetle korespondencji*, J. Wegner (oprac.), Ossolineum – PAN, Wrocław 1953, s. 39.

[22] Józef Chełmoński, *Wielki Piątek*, 1872 r., olej, płótno, 585 × 1253 mm, własność prywatna.

[23] Obrazy Chełmońskiego, które malował w Monachium, prezentowane były przede wszystkim w Kunstverein w Monachium oraz w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i w Kunstverein w Wiedniu.

[24] *Sammlungen und Ausstellungen. Österreichischer Kunstverein in Wien.* „Kunst-Chronik”. Beiblatt zur [Dodatek do] *Zeitschrift für Bildende Kunst* [Lipsk] 1875, nr 27 (16 IV) szp. 427-429. Za: Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe.* Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994, Kraków 2000, s. 216-217.

[25] Józef Chełmoński, *Postój kozaków liniowych*, 1880 r., olej, płótno, 730 × 1690 mm, własność prywatna.

[26] Józef Chełmoński, *Kozacy w marszu*, 1881 r., olej, płótno, 715 × 1735 mm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4129 MNW.

[27] Józef Chełmoński, *Próba czwórki*, 1878 r., olej, płótno, 702 × 1743 mm, kolekcja Wojciecha Pawłowskiego.

[28] Józef Chełmoński, *Epizod z powstania 1863 roku*, ok. 1884 – 1885 r., olej, płótno, 450 × 815 mm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4607 MNW.

[29] Józef Chełmoński, *W podróży*, 1878 r., olej, płótno, 960 × 1790 mm, kolekcja Wojciecha Pawłowskiego.

[30] Józef Chełmoński, *Napad wilków*, 1883 r., olej, płótno, 550 × 800 mm, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, nr inw. 54950.

[31] Warto byłoby tu również zastanowić się nad tym, jakie inne kolory mogły pełnić u Chełmońskiego funkcję wanitatywną. Czy poprzez chłodne odcienie niebieskiego i szarości można oddać uczucie dystansu i chłodu związane z odejściem? A może ziemiste brązy i zielenie mogą symbolizować cykl życia oraz odrodzenie?

[32] Kolor jest jednym z najważniejszych elementów w sztuce, wpływającym na percepcję i interpretację dzieła przez widza zanim ten podejmie świadomy proces interpretacyjny, na co wskazują współczesne neuronauki. Analiza kolorów w dziełach sztuki, którą zawdzięczamy narzędziom historii sztuki czy kulturoznawstwa pozwala z kolei zrozumieć, symboliczne uwarunkowania procesu odbioru. Badania psychologiczne nad wpływem kolorów na emocje i zachowania ludzi wskazują, że widzowie często reagują na kolory w sposób, który jest zbieżny z lokalnymi tradycjami interpretacyjnymi. Stąd też zrozumienie znaczenia różnych kolorów, takich jak czerwony, i ich zdolności do wywoływania emocji jest kluczowe dla interpretacji dzieł sztuki. Analizy te dotyczą nie tylko technicznych umiejętności artysty, ale również głębokiej interpersonalnej potrzeby do komunikowania i rozumienia emocji drugiego człowieka, która może być wyrażana poprzez obrazy.

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
