



Abstrakt: Punktem wyjścia do refleksji poświęconej zaginionym obrazom Józefa Chełmońskiego są szkice rysunkowe prezentowe na poznańskiej odsłonie wystawy malarza, przedstawiające dzieła o nieznanym miejscu przechowywania. Uwaga ta skłoniła mnie do krótkiego wyliczenia, dokonanego na podstawie katalogu prac artysty, które z kompozycji dziś nie są znane. W tej grupie znajduje się *Wielki Piątek* (1898) – obraz pochodzący z przedwojennej kolekcji Muzeum Wielkopolskiego i zrabowany w czasie II wojny światowej. Przypominając proveniencję i okoliczności utraty obrazu, skupiam się na jego opisie. Powstanie tego niezwykle płótna poprzedziły dwa inne dzieła: *W wiejskim kościółku* (1871) i *W wiejskim kościele* (1887) – również zaginione – które także przedstawiają wnętrza kościelne. Wykorzystując zachowane dobrej jakości przedwojenne zdjęcia, poddaję analizie wszystkie trzy obiekty. Swoje uwagi koncentruję na trzech głównych wątkach: przeobrażeniu struktur kompozycyjnych, budowaniu relacji między przestrzenią a bohaterami oraz między *sacrum* a człowiekiem.

Słowa kluczowe: Chełmoński, straty wojenne, malarstwo polskie, Muzeum Wielkopolskie, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Arkadiusz Krawczyk

Opowieść o świecie, który przeminął

Kilka uwag o zaginionym obrazie *Wielki Piątek* Józefa Chełmońskiego

Wystawy monograficzne pozwalają poznać dorobek twórczy artystów. Wśród wielu prac są także obrazy uznane za zaginione lub o nieznanym miejscu przechowywania. W twórczości Chełmońskiego jednym z takich dzieł jest *Wielki Piątek*, który przed II wojną światową znajdował się w zbiorach Muzeum Wielkopolskiego (dzisiejszego Muzeum Narodowego w Poznaniu).



43

PRZEKROCZYĆ GRANICĘ

W okresie 6 marca – 29 czerwca 2025 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu możliwe było obejrzenie drugiej odsłony wystawy Józefa Chełmońskiego. W kontekście prezentacji dorobku artysty oraz utraconych i zaginionych dzieł sztuki warto zwrócić uwagę na dwie kwestie. Oprócz obrazów na ekspozycji znajdowały się również rysunki poświęcone trzem głównym tematom – wsi, koniom, pejzażowi. Z racji obostrzeń konserwatorskich ekspozycja wyboru prac artysty dostępna była w trzech różnych odsłonach, zmieniających się sukcesywnie co miesiąc. Warto zauważyć, że zazwyczaj jest to ta część wystawy, której na ogół odwiedzający muzeum widz poświęca najmniej czasu, skupia się on bowiem przeważnie na wielkoformatowym i efektownym bądź nastrojowym malarstwie Chełmońskiego. Tymczasem eksponowane na wystawie szkice rysunkowe to nierzadko pomysły na przyszłe kompozycje, także na dzieła uznane za zaginione. W Muzeum Narodowym w Poznaniu można było zobaczyć obszerniejszą niż na pozostałych odsłonach prezentację prac na papierze. Przy każdym ze szkiców umieszczona została mniejsza reprodukcja obrazu z informacją o prawach własności. Na ekspozycji możliwe również było obejrzenie szkiców dzieł o nieznanym miejscu przechowywania i nieuregulowanym statusie własności, na przykład jednego z wielu

ujęć koni – *Próby zaprzęgu* z około 1879 roku, czy rodzajowej scenki z przedstawieniem chłopki ubranej w ludowy stój – *W ogródku* z 1901 roku. To wyraźny sygnał dla widza, że kuratorski wybór dzieł został zdeterminowany także przez burzliwą historię, a dostęp do obrazów artysty jest ograniczony.

O jakiej zatem części utraconej spuścizny malarskiej Chełmońskiego myślimy? Z pomocą przychodzi dwutomowy katalog towarzyszący wystawie¹. Pierwszy tom zawiera eseje o twórczości malarza, natomiast drugi to katalog *raisonné* dzieł wszystkich – podkreślmy: to najtrudniejsza i najbardziej wnikliwa forma opracowania znanych prac artysty. Łącznie wymieniono 581 dzieł. Wśród nich w katalogu znalazły się potwierdzone prace malarza i te odnotowane w zbiorach muzealnych (353 obiekty, pierwsza część drugiego tomu), jak i te obecne w aneksie, wzmiankowane, o trudnej do zweryfikowania autentyczności (228 prac, druga część drugiego tomu). Liczba dzieł o nieznanym miejscu przechowywania lub prawdopodobnie niezachowanych przekracza 100 prac – zostały one ujęte w pierwszej części drugiego tomu. Z kolei w drugiej części drugiego tomu wymieniono ich ponad 200. Należy jednak mieć na uwadze różne okoliczności, z których wynikają te dane. Tropy związane z miejscem przechowywania konkretnego dzieła czasami urywały się już w momencie zakupu. W innym przypadku historię proveniencji dało się prześledzić wyłącznie do pierwszych dwóch dekad XX wieku, choć zdarzały się również sytuacje, w których obiekt zaginął w czasie II wojny światowej. Nie każdy z utraconych obrazów ma status straty wojennej. Pula dzieł utraconych pozostaje zagadką, a z pewnością nie jest to lista zamknięta. Te zaokrąglone i dosyć obszerne wyliczenia pozwalają na smutną konstatację. Na pewno ponad 100 dzieł, czyli około jedna trzecia *oeuvre* Chełmońskiego wciąż czeka na swoje zlokalizowanie i potwierdzenie statusu autentyczności. Pozostałe obiekty musiałyby zostać poddane weryfikacji i ocenie w momencie odnalezienia. W tym kontekście warto dodać, że katalogi monograficzne są kluczowe dla rozpoznania spuścizn artystów. Od kilkudziesięciu lat obserwuje się tendencję do publikowania tekstów przybliżających kwestie związane z rysunkami i szkicami oraz poświęconych warsztatowi malarza. W związku z trwającym na Zachodzie zwrotem etycznym w muzeach i placówkach o charakterze prywatnym, ale także ze względu na coraz większą wiedzę o utraconych dziełach otwartym pozostaje pytanie, czy w tego typu opracowaniach nie powinien znajdować się esej poruszający temat dzieł utraconych? Jego obecność zależy oczywiście od skali problemu, który należy rozpatrywać indywidualnie. Tego typu tekst uwarściłby czytelnika na to, czego nie eksponuje się na wystawie. Wprowadziłby też do szerszego obiegu najważniejsze obrazy uznane za zaginione. Zasadniczy cel byłby jeden i wiązałby się z symbolicznym przekroczeniem granicy świadomości o obiektach. Za pożądane zatem można uznać działania zmierzające do tego, by dzieła nie tylko funkcjonowały w tekstach wąskiego grona specjalistów, lecz także trafiły do szerszej publiczności.

Zagubiona część spuścizny Chełmońskiego umożliwia dogłębniej-
sze rozpoznanie dorobku artysty. W tym kontekście szczególnie proble-
matyczne jest określenie miejsca i stanu zachowania dzieł malowanych
w Paryżu, a dziś znanych z reprodukcji i wzmianek prasowych. Trafiły
one głównie do prywatnych kolekcjonerów we Francji i w Stanach
Zjednoczonych, stąd w wielu przypadkach wiadomości o nich urywają
się w momencie ich nabycia przez właścicieli jeszcze w XIX wieku.

¹ E. Micke-Broniarek, W. Głowacki (red.),
Józef Chełmoński 1849–1914, t. 1–2, Muzeum
Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024.



Il. 1. Józef Chełmoński, *Wielki Piątek*, Biblioteka Narodowa, nr inw. F.13111/IVA, fot. autor nieznan

W twórczości Chełmońskiego znajdują się jednak także obrazy uznane za zaginione, wyraźnie odbiegające od dotychczasowego dorobku artysty, jak na przykład *Obłok* z 1889 roku, który prawdopodobnie spłonął podczas II wojny światowej. To studium chmur unoszących się nad prostym pejzażem z nisko utrzymaną linią horyzontu urasta do rangi samoistnego tematu dzieła sztuki. Do serii nie tak znowu licznie malowanych nokturnów zaliczyć można obrazy o niewiadomym miejscu przechowywania, takie jak *Stróż nocny* (1875), *Cicha noc* (1889) czy *Staw. Lilie wodne* (1890). Nieznane pozostaje także miejsce przechowywania słynnego *Powrotu z kościoła* z 1889 roku, za który artysta otrzymał grand prix na Wystawie Światowej. Podobne wyliczenia związane z utraconymi obiektami można by mnożyć. W ich kontekście *Wielki Piątek*, pochodzący z przedwojennej kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu, to obiekt wyjątkowy. Razem z obrazami *W wiejskim kościółku* (1871) oraz *W wiejskim kościele* (1887) tworzy grupę trzech zaginionych prac, których sceneria rozgrywa się we wnętrzu katolickiej świątyni. Warto zauważyć, że sceny we wnętrzach należą do rzadkości w twórczości Chełmońskiego, a do najbardziej znanych należą: *Wieczór letni – wspomnienie Ukrainy* (1875) i *Wnętrze chaty na Polesiu* (1909).

WOBEC MISTYCZNEJ TAJEMNICY ŚMIERCI I JEJ PRZEŻYWANIA

2 E. Micke-Broniarek, W. Głowacki (red.), op.
cit., t. 2, poz. 236, s. 283–284.

*Wielki Piątek*² z 1898 roku to dzieło powstałe, podobnie jak kilka innych obrazów artysty, w majątku Górskich w Woli Pękoszewskiej (il. 1). Rodzina ta była w zażyłych relacjach z Chełmońskim szczególnie w okresie, gdy malarz coraz bardziej stronił od kontaktów towarzyskich. W zbiorach Górskich do II wojny światowej pozostawały takie prace o nieznanym dziś miejscu przechowywania, jak: *Trójka* (1875), *Czwórka* (1879) czy *Stare sosny* (około 1896–1898). Obraz *Wielki Piątek* zamówiono u Chełmońskiego za pośrednictwem prof. Antoniego Górskiego dla nieznanego zleceniodawcy. Ostatecznie dzięki zabiegom Marii Górskiej malarz odsprzedał swoją pracę Ludwikowi Górskiemu, szwagrowi Marii. Pozostawające w rękach rodziny Górskich dzieło Antoni Górski, bratanek Ludwika, przekazał odpłatnie w 1934 roku Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu, gdzie nadano mu numer inwentarzowy MW 220/1934. Podczas okupacji obraz został zinwentaryzowany przez niemieckie władze w Kaiser Friedrich Museum pod numerem KFMP 5425. Obiekt przechowywano w składnicy dzieł sztuki, mieszczącej się w bliskim sąsiedztwie muzeum na plebanii kościoła św. Marcina, skąd został skradziony wraz z innymi obrazami w 1943 roku.

Chełmoński na temat swego dzieła wybrał jedno z najważniejszych świąt chrześcijańskich, należące do Triduum Paschalnego, którego istotą jest celebrowanie misterium paschalnego – męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Wielki Piątek w tradycji chrześcijańskiej wiąże się z postawą wyciszenia, postu, skupienia i ukierunkowania swoich myśli ku adoracji drzewa krzyża. Przedstawiona na obrazie scena to część liturgii Wielkiego Piątku – moment po odsłonięciu chusty i ukazaniu krzyża. Wówczas każdy z wiernych może podejść i pocałować stopy Chrystusa. W tym symbolicznym geście oddaje się cześć Synowi Bożemu, który poświęcił życie za człowieka. Liturgia Wielkiego Piątku aż do Wigilii Paschalnej jest najważniejszym punktem skupiającym chrześcijan w kościele.

Na obrazie Chełmońskiego krucyfiks pozostaje symbolicznym znakiem znajdującym się w centrum kompozycji. Leży w nawie głównej, przed ołtarzem, na materiale, wsparty dodatkowo o poduszkę. Obok niego znajduje się misa, na którą składane są datki. Wokół krucyfiksu licznie zgromadzą się wierni, całujący stopy Chrystusa „w przażeniu, zachwycie i wdzięczności za straszną mękę odkupienia”³. Po prawej stronie widać grupę ludzi, którzy wręcz w procesyjnym porządku czekają na swoją kolej, na różne sposoby przeżywając tajemnicę Męki Pańskiej. Na ich czele, przy samym krucyfiksie, Chełmoński namalował całą rodzinę. Postawa schylonego w pokorze chłopca, którego spracowane dłonie opierają się o dekoracyjny materiał, stała się wyrazem głębokiego przeżywania tej chwili. Ojcowski gest naśladujący znajdujący się tuż obok niego syn oraz pozostający w bliskim sąsiedztwie starszy brat chłopca, ukazany na obrazie z uniesionymi dłońmi. Obok nich matka i córka kierują podobne, przejmujące spojrzenia w stronę krucyfiksu. Za nimi stoją pozostali wierni w nabożnych pozach. Aury wyciszenia nie zakłóca spojrzenie dziewczyny widocznej po prawej stronie, za pierwszoplanową rodziną. Kieruje je ona na pogrążoną w modlitwie kobietę w centrum – sam kontakt jest chwilowy i przypomina obserwatorce o trwającej adoracji. Ta posągowo



3 S. Bohusz-Sięstrzeńciewicz, *Chełmoński*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie”, t. 6, 1915–1918, s. 157.

ujęta, klęcząca ze złożonymi dłońmi centralna postać była szczególnie komentowana przez krytykę. Doceniono fakt, że nie została ona przedstawiona w ekstатыcznym geście, a mimo to wyrażała bezgraniczną wiarę⁴. To jedno z indywidualnych studiów portretowych malowanych przez Chełmońskiego, które współtworzą obraz polskiego ludu. Artysta zawarł w nim niepoznaną, a wyrażoną w postawie chłopki tajemnicę wiary. Ciekawy jest też układ postaci po lewej stronie, których korzące się przed Chrystusem sylwetki zostały przedstawione w odważnych skrótach perspektywicznych. Wokół krucyfiksu gromadzą się zarówno młodzi, jak i starzy, kobiety i mężczyźni, jednak łączy ich jedno – pochodzenie. Dobrze pamiętająca ten obraz Pia Górka pisała, że to Księżacy łowiccy⁵. Warto jednak dodać, iż Chełmoński nie starał się odwzorować z dużą dokładnością strojów ludowych na swoich obrazach. Poprzez wybór bocznej perspektywy oraz umieszczenie potencjalnego widza na wysokości klęczącego ludu odbiorcy sami mogą doświadczyć rozgrywającego się misterium. Z tej pozycji w tle dostrzegalni są także wierni zwróceniu w kierunku ołtarza i przewodniczący liturgii kapłan.

Niezaprzeczalne walory dzieła, dziś znanego jedynie z reprodukcji, wynikają przede wszystkim z budowanej na różne sposoby nastrojowości. Wyrasta ona z rzeczywistego wydarzenia – jego przypadkowego i ulotnego charakteru, który stał się inspiracją dla artystycznej wizji przedstawionej na obrazie. Chełmoński skonstruował statyczną kompozycję centrum pola obrazowego z kłębiącym się wokół krucyfiksu tłumem. Co więcej, malarz zręcznie wykorzystał środki malarzskie współtworzące na obrazie efekty kolorystyczne i świetlne, o czym pisali współcześni mu krytycy. „Tłum ten jest znakomicie malowany, jaskrawe kolory niewieścich strojów rysują się na szarem tle kościelnych murów, doskonale zharmonizowane pomimo silnych tonów i gwałtownych kontrastów. Błade światło oblewa przedmioty, światło pochmurnego dnia, wypadające przez okna, ale przy grobie Pańskim płoną lampki, a blask ich, oświetlając z dołu pochylone koło grobu postaci, tworzy dziwne i trudne do pochwycenia efekta, które artysta brał z żywej natury”⁶. Inny ze współczesnych recenzentów prac artysty dodawał „przeprowadził oświetlenie świec, rzucające zielonawe cienie po twarzach i sukniach chłopów”⁷. Głosy te charakteryzowały tym samym styl Chełmońskiego. Ekspresyjny, śmiało zróżnicowany kolor współgra z efektem różnych walorów barwnych zależnych od źródła światła – wpadającego przez okno czy odbijającego się od świec, ustawionych przy krucyfiksie lub na ołtarzu. Ponadto, jak pisze Aleksandra Krypczyk-de Barra, „postulaty szczerości i prawdy w ujęciu tematu wzmacniał i uatrakcyjniał ekspresją malarskiego gestu”⁸. Pozornie statyczna kompozycja zdynamizowana poprzez rozmieszczenie, postawy i gesty ludu została dodatkowo podkreślona przez malarza śmiałymi kontrastami barwnych strojów. Także obrany punkt widzenia oraz wyraźny podział na pierwszy i drugi plan wzmagają dynamikę kompozycji. Spostrzeżenia formułowane na przełomie wieków są ciekawe także dlatego, że koncentrują się na ludowym potencjale dzieła. Z narracyjności sceny wykluczono jakiekolwiek elementy dźwiękowe, tak charakterystyczne dla nabożeństw, a także obrazów samego Chełmońskiego. Ta przepełniona tajemnicą cisza, związana z obecnością rozważającego Mękę Pańską ludu, również buduje mistyczny nastrój. W samym centrum pola obrazowego uwaga widza zostaje zawieszona – brak akcji sprawia, że śmierć i cud zmartwychwstania stają się i jego udziałem.

4 Ibidem, s. 157.

5 P. Górka, *Jeszcze ze wspomnień o Chełmońskim*, [w:] J. Wegner (red.), *Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka*, Jan Czarnowski w im. Komitetu Uczczenia 20 rocznicy śmierci J. Chełmońskiego, Łowicz 1934, s. 7.

6 W.M. [W. Marrene-Morzakowska], *Ze sztuki*, „Kurier Poranny”, nr 309, 1898, s. 7.

7 W. Witwicki, *Z wystawy obrazów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Słowo Polskie”, 1907, nr 329, s. 1.

8 A. Krypczyk-de Barra, *Chełmoński i chłopci. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, [w:] E. Micke-Broniarek, W. Głowacki (red.), op.cit., t. 1, s. 56.



9 P. Górka, *Paleta i pióro (Wspomnienia)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 63–64.

10 Z. Skorobohata-Stankiewicz, *Wystawa obrazów Józefa Chelmońskiego*, „Bluszcz”, nr 13, 1907, s. 139.

11 S. Bohusz-Sięstrzeńcewicz, op. cit., s. 158.

12 K. Baranowski, *Wystawa Chelmońskiego*, „Gazeta Narodowa”, nr 153, 1907, s. 3.

13 W. Witwicki, op. cit., s. 1.

Badacze twórczości Chelmońskiego komentowali, że religijność malarza pogłębiła się w okresie pracy w Kuklówce (1888–1914). Uwagi te formułowali zapewne pod wpływem namalowanych dzieł, takich jak: *Orka* (1896), *Przed figurą* (1905), *Pod Twoją obronę* (1906), *Krzyż w zadyńce* (1907), oraz wspomnień o artyście. Górka, opisując swoje pierwsze spotkanie z Chelmońskim w 1894 roku, a więc na kilka lat przed powstaniem *Wielkiego Piątku*, zwróciła uwagę na moment, kiedy przebywający w kościele malarz wzruszył się, usłyszawszy pieśń śpiewaną przez lud⁹. Zdaje się, że to prostota, szczerść i czytelność zachowań ujmowała artystę. Tym samym obraz pochodzący z poznańskich zbiorów był jednym z wielu, który współtworzył mit Chelmońskiego jako piewcy polskości. Zofia Skorobohata-Stankiewicz, zestawiając *Wielki Piątek z Bocianami*, pisała, że „zna on do gruntu duszę chłopca naszego”¹⁰. Z kolei Stanisław Bohusz-Sięstrzeńcewicz w kontekście klęczącej koło krucyfiksu dziewczyny dodawał, że „całą wiarę, całe oddanie ludu polskiego dla swego kościoła, całą niczem niespożytą siłę tej wiary daje w ty-

pie spżowej młodej dziewczyny wiejskiej”¹¹. Zresztą nawet wyposażenie kościoła było dziełem ludowego artysty. Jeden z krytyków pisał, że „kiedy w kościółku wiejskim przed krzyżem, na którym nieudolna dłoń rzeźbiarza, pewno samouka, rozpięła postać Zbawiciela, korzy się gromada wieśniacza o nabożnych, rozmodlonych twarzach i ekstatycznej wprost pokorze”¹². Spostrzeżenia te prowadzą do postawienia pytania o główny temat tego dzieła – czy jest nim mistyczna tajemnica śmierci, czy człowiek ją przeżywający? Do kwestii tej przyjdzie nam jeszcze powrócić w kontekście pozostałych obrazów przedstawiających sceny, które rozgrywają się we wnętrzach kościołów.

CZŁOWIEK WOBEC SACRUM. PRÓBA OKREŚLENIA RELACJI

Wielki Piątek to obraz interesujący w twórczości Chelmońskiego również dlatego, że powstał w okresie, gdy przede wszystkim natura była przedmiotem jego fascynacji i artystycznych poszukiwań. Zainteresowanie pejzażem jako autonomicznym dziełem sztuki szczególnie nasiliło się po 1888 roku, kiedy malarz osiadł w Kuklówce. Niektórzy z krytyków pisali nawet śmiało w kontekście obrazu pochodzącego z poznańskich zbiorów, że „jest to rzecz tak odmienna przedmiotem przedstawionym i wykonaniem od jego współczesnych prac, że trudno się zrazu domyśleć, że to też jest Chelmoński”¹³. Należy jednak pamiętać, że *Wielki Piątek* – na tle całej twórczości ar-

tysty – to jedna z wielu zbiorowych scen przedstawiających polski lud. Wyjątkowość tego ujęcia polega na tym, że malarz tylko jeszcze dwukrotnie sięgnął po motywy ludu we wnętrzu katolickiej świątyni. Warto



Il. 2. Józef Chelmoński, *W wiejskim kościółku*, reprodukcja obrazu, 1871, drzeworyt sztorcowy, ryt. J. Schübeler, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 197, 1871, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 69901/1 MNW



Il. 3. Józef Chetmoński, *W wiejskim kościółku*, 1886, tempera, gwasz, akwarela, papier nakładany na tekturę, zbiory prywatne

przy tym dodać, że dzieła te Chełmoński malował najpierw w Warszawie w wieku 22 lat, a później w Paryżu w 38. roku życia. Ostatni jego obraz z tym motywem zaś powstał w Kuklówce, gdy artysta miał już 50 lat. To zatem temat, do którego malarz powracał na różnych etapach swojej twórczości.

Najwcześniejsza praca zatytułowana *W wiejskim kościółku* (121 × 90 cm) z 1871 roku¹⁴ to rodzajowa scena przedstawiająca matkę z dzieckiem na ręku, która jednocześnie podnosi drugą dziewczynkę całującą stopy Chrystusa na krucyfiksie (il. 2). Za nimi klęczy ojciec wraz z synem. Towarzyszą im inni wierni i kościelny, dzwoniący na rozpoczęcie się nabożeństwo. Obraz Chełmońskiego ma zatem charakter wspomnieniowej i reporterskiej notatki, której celem jest uchwycenie rozgrywającej się we wnętrzu kościelnym chwili. Portrety wiernych nie zdradzają jeszcze takiego indywidualizmu i pogłębionego rysu psychologicznego jak późniejsze prace tego artysty. Pozornie statyczna kompozycja została zdynamizowana przez boczne kadrowanie, dwuplanową

14 E. Micke-Broniarek, W. Głowacki (red.), op. cit., t. 2., poz. 16, s. 25–27.



Il. 4. Józef Chełmoński, *W wiejskim kościele*, 1907(?), fotografia, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI neg.66284 MNW

kompozycję, zaaranżowane wnętrze – sztandary procesyjne, fragment belki tęczowej i barokowego ołtarza. Jednolite i proste w wyrazie światło pada prawdopodobnie z boku – z okien i świec – sugerując naturalne oświetlenie. Warto podkreślić także wertykalny format obrazu jako rzadko stosowany przez Chełmońskiego.

Pomimo że obecne miejsce przechowywania pracy pozostaje nieznane, zachował się szkic, który daje pewne wyobrażenie o prawdopodobnej kolorystyce dzieła (il. 3). Na jego podstawie uprawomocnione wydają się uwagi o śmiałym kolorze, wyrażnie kontrastowanym, akcentującym główne postaci matki i dziecka, co można traktować jako zapowiedź przyszłych dzieł malarza. Porównanie dwóch wersji – akwareli i obrazu – pozwala dostrzec pogłębienie perspektywy przez Chełmońskiego, dodanie postaci klęczącej dziewczynki oraz bogatsze zaaranżowanie wnętrza kościoła.

Drugi obraz *W kościele* (81 × 104 cm), powstały w 1887 roku¹⁵, jest jednym z ostatnich dzieł malowanych jeszcze w Paryżu – w czasie, kiedy zainteresowanie pracami Chełmońskiego praktycznie wygasło (il. 4). Tym razem nie jesteśmy świadkami początku nabożeństwa, a jego końca, na co wskazuje gest celebransa błogosławiącego wiernych. Przez welon trzyma on znajdujące się w monstrancji Ciało Chrystusa. Skupiony wzrok księdza pogrążonego w modlitwie w otoczeniu świec i dymu współtworzy nastrój obrazu. Za duchownym znajduje się ołtarz z wizerunkiem Marii z Dzieciątkiem, a pod nim – otwarte tabernakulum zwieńczone figurą *Agnus Dei*. Religijny charakter dzieła dopełnia postawa wiernych, którzy klęczą, oddając cześć Najświętszemu Sakramentowi. Nie widać ich twarzy, a tylko korpusy ciał. Nie ujmuje to wiernym ich prosty i pełnej oddania postawy, mimo że na obrazie wyrażona zostaje ona głównie przez gesty. W opozycji do modlących dorosłych interpretować można postaci dzieci, zupełnie nieświadomych swojego uczestnictwa w nabożeństwie. Uwaga widza skierowana zostaje na ukazaną w centrum kompozycji dziewczynkę zwróconą plecami do celebransa. To jedyne dziecko pozostałe w tak wyraźnej opozycji do reszty wiernych. Jej ujmujące studium portretowe, wyrażone także poprzez zapatrzenie w znajdujący się poza obrazem punkt, wzmacnia efekt pozornej przypadkowości i chwilowości ujęcia. Ze względu na swoją bliskość w stosunku do widza i wyróżniającą się postawę staje się ona pierwszoplanową bohaterką dzieła. Dopiero w tle dostrzegamy górującego nad wiernymi kapłana błogosławiącego lud. Zaskakujący efekt całej sceny podkreśla gest uniesienia zakrytej welonem monstrancji skonstrastowany z postawą nieświadomej dziewczynki wyłączonej z obrzędu. To także dwa mocne wertykalne elementy dzieła – po stronie celebransa wzmocnione pionowym ołtarzem, po stronie dziecka ławkami i sztandarami procesyjnymi.

¹⁵ Ibidem, poz. 144, s. 181–183.



KU ŹRÓDŁOM FENOMENU CHEŁMOŃSKIEGO

Pomimo że wszystkie trzy obrazy na czele z *Wielkim Piątkiem* powstały w różnych okresach twórczości artysty, to zauważyć można pewne analogie. Chełmoński wyraźnie kontrastuje pierwszoplanowe wydarzenie z drugim planem, który uzupełnia kompozycję i dopowiada kontekst narracji całej sceny. Nierzadko pełni on funkcję tła dla głównego tematu przedstawienia. We wszystkich trzech dziełach rozgrywające się wydarzenia odbiorca ogląda z lewej strony pola obrazowego i na

16 A. Krypczyk-de Barra, op. cit., s. 56.

wysokości wzroku głównych postaci. Z czasem artysta niweluje realistyczny dystans i obiektywizm na rzecz emocjonalnego zaangażowania¹⁶. Pozorna przypadkowość ujęć wynika nie tylko z wyboru perspektywy, lecz także z próby uchwycenia chwili, wyrażonej między innymi w postawach i gestach dzieci, z założenia spontanicznych i autentycznych. Wzmoczona malowniczość scen rozgrywających się we wnętrzach świątyni, swoiste *horror vacui*, jest efektem bogatej dekoracyjności, tworzonej przez natłok wiernych i ich stroje, fragmenty ołtarzy i sztandarów procesyjnych. Podsumowując fragment poświęcony stylowi artysty, warto zwrócić uwagę, że mamy tu do czynienia z pewnym przeobrażeniem struktur kompozycyjnych, do których malarz będzie się odwoływał na przestrzeni lat. Zabieg ten jest charakterystyczny także dla innych dzieł Chełmońskiego – zwłaszcza w scenach przedstawiających karczmy, konie, targi, a często także ludzi na tle pejzażu.

Powrócić jednak należy do sygnalizowanego wyżej pytania o główny temat *Wielkiego Piątku* – czy jest nim mistyczna tajemnica śmierci, czy człowiek ją przeżywający? Pomocna okazuje się w tym kontekście analiza pozostałych dwóch prac Chełmońskiego. Wszystkie trzy obrazy pozostają świadectwem zmagania się artysty z próbą określenia i zbudowania relacji między postaciami a wnętrzem. Dzieje się to w szczególnych okolicznościach, ponieważ mamy do czynienia ze sferą *sacrum*. Chełmońskiego nie interesuje skrupulatne nakreślenie topografii miejsca, ale wrażenie, jakie ono wywołuje. Kreowaniu tej aury sprzyja coraz większa podmiotowość ludu, na jego płótnach wyrażająca się poprzez pogłębioną indywidualizację różnych przedstawicieli tego stanu. Owa kluczowa dla tych obrazów relacja między postaciami a wnętrzem budowana jest głównie przez nastrojowość. W *W wiejskim kościółku* artysta wciąż wyraźnie skupia się na wiernym oddaniu sceny, uchwyceniu momentu, na potencjale związanym z rodzajowym charakterem mimo pewnej nieporadności formy. We *W kościele*, a więc obrazie będącym dojrzałym dziełem artysty, ta relacja zostaje pogłębiona. Nastrojowość wynika z obrzędu i szczególnego momentu błogosławieństwa. Uwaga odbiorcy zostaje jednak odciągnięta przez figurę zwróconego w naszym kierunku dziecka. Najpóźniejszym obrazem jest *Wielki Piątek*, w którym nastrojowość wiąże się z ważkim momentem liturgii. Tym razem cały lud skupiony jest wokół krzyżu. Sugeruje to także efekt przybliżonego kadru oraz ukierunkowanie uwagi widza na określony punkt. Relacja między osobami a miejscem winna być komplementarna, a jednocześnie pozwalająca skupić na tym, co w danym momencie najistotniejsze. Najpełniej została ona oddana na zaginionym obrazie z poznańskich zbiorów – w tym przypadku uwaga widza koncentruje się na krzyżu, a więc dokonującej się tajemnicy misterium Męki Pańskiej.

Na koniec – w kontekście omawianych wyżej obrazów i w nawiązaniu do otwierających ten tekst początkowych spostrzeżeń – warto dodać jeszcze jedną uwagę. Olbrzymi sukces pierwszej odsłony wystawy Chełmońskiego stał się wyrazem także i naszej tęsknoty za tym, co znane i utracone. Agnieszka Skalska podkreślała, że tradycja ludowa, ściśle związana z religijnością, była elementarnym wyrazem narodowej tożsamości¹⁷. Polska wieś, przedstawiona wielokrotnie przez artystę już po uwłaszczeniu chłopów w zaborze rosyjskim w latach 60. XIX wieku, jest tego dobrym przykładem. Staralem się zaprezentować tylko wycinek tego świata, który na zasadzie *par pro toto* pozwala pisać i o całej twórczości artysty. Skupiając się na dosyć rzadkich w *oeuvre* malarza

17 A. Skalska, „A living matter”. On tradition and religion in the paintings of the Young Poland Movement, [w:] R. Diederer, A. Godetzky, N. Santorius (red.), *Silent rebels. Polish symbolism around 1900*, Hirmer Verlag GmbH, München 2022, s. 155.

przedstawieniach ludu we wnętrzach kościelnych, można stwierdzić, że istnieje jakiś rodzaj przedziwnej tęsknoty za polską religijnością. Za autentycznością i spontanicznością zachowań, ściśle jednak warunkowanych przez miejsce oraz wynikających z artystycznej wizji. Za ludowym strojem, za jego kolorem i prostotą. Za małą ojczyzną, gdzie ludzie nie są dla siebie obcy, lecz pozostają w bliskich kontaktach. I wreszcie – za życiem płynącym w określonym rytmie, bez pośpiechu, w którym jest miejsce i czas na celebrację wielowiekowej tradycji. W tym kontekście twórczość Chełmońskiego pozostaje swoistym dokumentem epoki, a także opowieścią o minionym świecie.

dr Arkadiusz Krawczyk – absolwent historii sztuki i filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Adiunkt w Galerii Sztuki Polskiej od XVIII wieku do 1945 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Redaktor naukowy książek: *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, Wolsztyn 2016 (współ z K. Janicką); *Oddźwięki, odbicia, odcienie. Wiek XIX wobec sztuk*, Poznań 2020 (współ z A. Borkowską-Rychlewską, R. Okulicz-Kozarynem, K. Karpińską). Autor książek: *Portret sztuki. Teofil Lenartowicz wobec kultury renesansu*, Poznań 2021 oraz *Katalogu rzeźby polskiej od XIX wieku do 1945 roku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2025 (w druku).



Bibliografia

- Baranowski K., *Wystawa Chełmońskiego*, „Gazeta Narodowa”, nr 153, 1907, s. 3.
- Bohusz-Sięstrzeńciewicz S., *Chełmoński*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie”, t. 6, 1915–1918, s. 147–168.
- Górska P., *Jeszcze ze wspomnień o Chełmońskim*, [w:] J. Wegner (red.), *Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka*, Jan Czarnowski w im. Komitetu Uczczenia 20 rocznicy śmierci J. Chełmońskiego, Łowicz 1934, s. 7–8.
- Górska P., *Paleta i pióro (Wspomnienia)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Krypczyk-de Barra A., *Chełmoński i chłopci. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, [w:] E. Micke-Broniarek, W. Głowacki (red.), *Józef Chełmoński 1849–1914*, t. 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 48–61.
- Micke-Broniarek E., Głowacki W. (red.), *Józef Chełmoński 1849–1914*, t. 1–2, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024.
- Skalska A., „A living matter”. On tradition and religion in the paintings of the Young Poland Movement, [w:] R. Diederer, A. Godertzky, N. Santorius (red.), *Silent rebels. Polish symbolism around 1900*, Hirmer Verlag GmbH, München 2022, s. 153–161.
- Skorobohata-Stankiewicz Z., *Wystawa obrazów Józefa Chełmońskiego*, „Bluszcz”, nr 13, 1907, s. 139.
- Witwicki W., *Z wystawy obrazów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Słowo Polskie”, nr 329, 1907, s. 1–2.
- W.M. [W. Marrene-Morzakowska], *Ze sztuki*, „Kurier Poranny”, nr 309, 1898, s. 7.