

Aneta
Pawłowska

STUDIA
O SZTUCE
POLSKIEJ
XIX I XX
WIEKU

STUDIA
O SZTUCE
POLSKIEJ
XIX I XX
WIEKU



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

**Aneta
Pawłowska**

**STUDIA
O SZTUCE
POLSKIEJ
XIX I XX
WIEKU**

Aneta Pawłowska
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Sztuki
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENT
Lechosław Lameński

REDAKTOR INICJUJĄCY
Iwona Gos

REDAKCJA I KOREKTA
Elwira Olejniczak

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Wojciechowska

PROJEKT TYPOGRAFICZNY I SKŁAD
Tomasz Pietras

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Na okładce: Jerzy Gelbard, *Pneumatyk Tow. Akc. Przemysł – Polski Poznań*
1923, sygn. Pl.1703/1, Muzeum Narodowe w Warszawie

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2017
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08239.17.0.M
Ark. druk. 14,0

ISBN 978-83-8088-883-8
e-ISBN 978-83-8088-884-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

<i>Słowo wstępne</i>	7
ROZDZIAŁ I	
<i>O zapomnianej postaci i tekstach Henryka Piątkowskiego</i>	13
ROZDZIAŁ II	
<i>Pejzaże poleskie Henryka Weysenhoffa na tle malarstwa epoki</i>	35
ROZDZIAŁ III	
<i>Klasycyzm w rzeźbie polskiej okresu międzywojennego</i>	67
ROZDZIAŁ IV	
<i>Czy Łódź zasługuje na miano „złego miasta” w kontekście sztuk wizualnych w latach 1880–1939?</i>	91
ROZDZIAŁ V	
<i>Propagandowy charakter sztuki polskiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego</i>	123
ROZDZIAŁ VI	
<i>Witkacy i dadaizm</i>	153
ROZDZIAŁ VII	
<i>Polskie pomniki pamięci w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku</i>	179
<i>Bibliografia</i>	203
<i>Spis ilustracji</i>	219

SŁOWO WSTĘPNE

Celem niniejszej publikacji jest prezentacja wybranych aspektów twórczości artystów polskich działających od schyłku XIX w. do początku XXI w. Tak obrane ramy czasowe pozwalają na ustosunkowanie się do zmian zachodzących w sztuce polskiej w omawianym okresie. Jest to bowiem czas głębokich przemian stylistycznych jakim podlega malarstwo od estetyki realizmu, poprzez modernizm, okres wolnej Polski dwudziestolecia międzywojennego, trudne lata II wojny światowej i PRL-u, aż po dzień dzisiejszy. Sztuka polska w owym okresie podlegała uwarunkowaniom związanym ze specyficzną historią kraju, który w 1918 r. po 123 latach niewoli odzyskał niepodległość, by powtórnie utracić ją podczas II wojny światowej i w nieco okrojonej formie odzyskać w ramach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Dlatego zapewne bliższe są poglądom, sercom i umysłom Polaków działania artystyczne kontynuujące narodowe mity i dziedzictwo „wielkich kwestii”, niż dyskurs utopii początku XX w. czy sztuka krytyczna z jego schyłku. W większości przypadków teksty zaprezentowane w tomie przedstawią napięcie jakie wytwarza się w odbiorze dzieł sztuki uwikłanych w relacje pomiędzy silnym, patriotycznym etosem walki narodowo-wyzwoleńczej i apologią narodu polskiego a wzmiankowanym przez Józefa Ignacego Kraszewskiego *sentiment del'art*¹. W Polsce bowiem, dyskurs o sztuce odbiegał bardzo często od niej samej i przenosił się w sferę powinności patriotycznych i społecznych.

Niniejsza publikacja jest też próbą dialogu z książką Juliusza Starzyńskiego (1906–1974) pt. *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Starzyński, dziś nieco zapomniany a niezwykle uznany w swoim czasie historyk sztuki, uwikłany w brzemienne w skutki flirt z doktryną socrealistyczną, był zdania, iż sztuka funkcjonuje w przestrzeni społecznej jako funkcja polityki

¹ J.I. Kraszewski, *Gawędki o sztuce*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, t. 1, Warszawa 1961, s. 98.

historycznej². Zdaniem Marty Leśniakowskiej obecna analiza dorobku badawczego Starzyńskiego, przeprowadzona w ramach badań nad dziejami historii sztuki jako dyscypliny akademickiej,

koncentruje się szczególnie na (...) problemie «używania» historii sztuki za pomocą odpowiednio zaprogramowanej «nowej pamięci» w ramach (...) doktryny «zarządzania tradycją» oraz w celu wypełnienia spowodowanej wojną pustki³.

Zaangażowanie Starzyńskiego w struktury partii komunistycznej i – w konsekwencji – programowanie przez niego nowej wizji historii sztuki jako „wielkiej narracji” socjalistycznej kultury (radykałnie opozycyjnej czy antagonistycznej wobec kultury zachodniej) odbywało się rzecz jasna ze świadomością, że o tożsamości odbiorców decyduje w tym samym stopniu proces zapisywania, jak wymazywania⁴. Starzyński poszukiwał zatem potwierdzonego naukowo, estetycznego i semantycznego modelu przydatnego do realizacji propagandowych aspektów sztuki. Koncept takiego utylitarne go modelu wykorzystania sztuki nie jedynie jako źródła przeżyć estetycznych, ale raczej jako sposobu na manipulację odbiorem współczesnego świata i historią, jest bliski odczuciom współczesnego słoweńskiego filozofa Slavoj a Žižka. Zastanawiał się on nad „rzeczywistością symboliczną i tym co «realne»”. W jego koncepcji obiekt to przyczyna pragnienia, jest on uchwyt ny jedynie dla spojrzenia zniekształconego:

Obiekt «a» zawsze, z definicji jest postrzegany w sposób zniekształcony, ponieważ poza tym zniekształceniem, «sam w sobie» nie istnieje, jako że jest tylko i wyłącznie ucieleśnieniem, materializacją samego zniekształcenia, tego naddatkowego zamętu i niepokoju, jakie pragnienie wprowadza do tak zwanej «obiektywnej» rzeczywistością Obiekt «a» jest w «obiektywnym» sensie niczym, dopiero postrzegany w pewnej perspektywie przybiera kształt «czegoś»⁵.

Powyższe stwierdzenia obu badaczy, których dzieli nieomal pół wieku i zupełnie inny stosunek do komunizmu, łączy teza o nieobiektywności narracji sztuki, a jednocześnie nieobiektywności sposobów, w jaki mówimy

² Szerzej: M. Leśniakowska, *Władza Spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2013, t. XII–XIII, s. 27–52.

³ Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, bowiem Starzyński z międzywojennego zadeklarowanego frankofila przekształcił się po II wojnie światowej we wroga kultury zachodniej, zajmując radykałnie krytyczne stanowisko. Por.: M. Leśniakowska, *op. cit.*, s. 28.

⁴ Szerzej: J.E. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i opracowanie R. Nycz, Kraków 1997, s. 62.

⁵ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Warszawa 2001, s. 205.

o sztuce i jak odbieramy rzeczywistość, której dotyczy sztuka. Ten rodzaj namysłu nad manipulacjami strategiami odbioru rzeczywistości i towarzyszącej jej sztuki jest bliski poglądom autorki. W związku z tym w książce pojawiają się przykłady twórców dziewiętnastowiecznych zdyskredytowanych i zapomnianych przez nowoczesność lat PRL, takich jak Henryk Piątkowski, Henryk Wyssenhoff. Wskazuje się też na tradycyjną, klasycyzującą proveniencję licznych polskich rzeźb okresu międzywojennego oraz omawia zagadnienia związane z plastyką łódzką, począwszy od przełomu wieków XIX i XX aż po lata trzydzieste. Równocześnie zasygnalizowane są nowoczesne sposoby kreowania wizerunku odrodzonego państwa polskiego obecne w II Rzeczypospolitej, czy istnienie elementów dadaistycznych w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz próby prezentacji narodowych mitów obecne w pomnikach III (a nawet IV) RP.

Sztuka nowoczesna od schyłku wieku XIX podejmowała rozmaite zadania dotyczące jej własnej emancypacji, która była postrzegana w kategoriach narodowych, społecznych, jak też indywidualnych. To poszukiwanie formuły emancypacyjnej jest widoczne w tekstach Henryka Piątkowskiego przytoczonych w książce, ale też w obrazoburczych działaniach Witkacego czy próbach zamknięcia traumy II wojny światowej w pomnikach ofiar faszyzmu. Procesy te pojawiały się bowiem zarówno w obszarze podejmowanej przez sztukę problematyki, jak również w jej formułach obrazowania. W każdym przypadku ruchy te widziane są w dialogu z procesami politycznymi. W dialogu lub też we wzajemnej interakcji z procesami odbudowy państwa polskiego po okresie rozbiorów, po II wojnie światowej czy rzeczywistości PRL-u. Sztuka bowiem, jako aktywność publiczna, co doskonale ujawniają rzeźby pomnikowe, niejako ze swej natury jest działaniem politycznym w szerokim tego słowa znaczeniu. Przestrzeń jej oddziaływania definiują napięcia pomiędzy różnymi grupami interesu różniącymi się społecznym pochodzeniem, czynnikami ekonomicznymi oraz wyznawanymi systemami ideologicznymi. W sztukę wpisany jest też konflikt między tendencjami emancypacyjnymi (jak twórczość Witkacego) a konserwującymi tradycyjny porządek społeczny, obyczajowy, polityczny (jak malarstwo Weysenhoffa). Sztuka jest wyrazem tych wszystkich procesów, ich ilustracją oraz aktywnym uczestnikiem codzienności w przestrzeni publicznej (poprzez np. rzeźbę, plakaty czy design codziennych przedmiotów).

Książka oddawana do rąk Czytelników to wybór siedmiu esejów pochodzących z ostatnich lat, esejów na temat sztuki polskiej schyłku XIX oraz XX w. Nie jest to jednak systematyczny wykład, lecz raczej kilka studiów szczegółowych, konkretnych przypadków będących mozaikową, choć jednocześnie chronologiczną opowieścią o sztuce współczesnej w Polsce. Pewne fragmenty czy zasadnicze tezy prezentowane były przez autorkę

podczas konferencji naukowych lub w periodykach dotyczących spraw sztuki i kultury, co każdorazowo jest sygnalizowane w przypisach. Głównym tematem tego wyboru artykułów jest zatem różnorodna w swoim wyrazie aktywność artystyczna, przemawiająca poprzez dzieła artystów polskich począwszy od końca XIX do schyłku XX w. oraz prezentacja okoliczności w jakich owa twórczość powstała. Genezy były niekiedy dramatyczne, innym razem znacznie bardziej prozaiczne, w każdym jednak przypadku artyści starali się, tak jak umieli, sprostać wyzwaniom, jakie niosła im rzeczywistość w kontekście niejednoznacznej sytuacji politycznej ich kraju.

ROZDZIAŁ I

O ZAPOMNIANEJ POSTACI I TEKSTACH HENRYKA PIĄTKOWSKIEGO

Członek *high life clubu*, elegancki estetyk, *Unsergot*, amator sztuki, zbieracz tanio kupowanych obrazów, a przy tym w wolnych chwilach „sojalista” – w takich słowach Henryk Piątkowski kreślił postać jednego z bohaterów swojej powieści satyrycznej z roku 1910 pt. *Mistrz Kłębek*¹. Opis ten jednak doskonale oddaje sylwetkę samego twórcy. Jego barwna postać, zarówno jako malarza, jak i krytyka, wymyka się wszelkim uogólnieniom. Należał bowiem w swoim czasie do teoretyków sztuki najbardziej płodnych i zaangażowanych w upowszechnianie modernistycznych idei². To o nim pisał Eligiusz Niewiadomski w retrospektywie polskiego malarstwa wieku XIX i XX:

*Był [Piątkowski A.P.] żywą kroniką swojej epoki, ruchliwy i towarzyski – w Monachium, Paryżu, czy gdziekolwiek indziej porobił znajomości z mnóstwem artystów i gromadził o nich wiadomości. Od lat wielu jest niewyczerpanym dostawcą życiorysów zmarłych artystów dla czasopism warszawskich*³.

Niestety dziś postać Piątkowskiego jest nieomal zupełnie zapomniana.

Biografia twórcy⁴

Henryk Piątkowski urodził się roku 1853 w Kijowie. Był jedynym synem z sześciorga dzieci Pelagii z Kondrackich i Leonarda, właściciela mająt-

¹ H. Piątkowski, *Mistrz Kłębek*, Warszawa 1910, s. 120. [Pisownia oryginalnych tekstów dziewiętnastowiecznych została uwspółcześniona we wszystkich cytatach].

² Opinię taką wyraził np. Wiesław Juszcak, który do najbardziej znaczących krytyków przełomu wieków zaliczył: Przesmyckiego, Jellentę, Niewiadomskiego, Mintarskiego, Wankiego, Piątkowskiego, Kleczyńskiego, Jasieńskiego, Ładę-Cybulskiego, Potockiego, Gawińskiego, Lacka, Olszewskiego, Daniłowicza, Chołoniewskiego. Zob.: W. Juszcak, *Teksty o malarzach*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 10.

³ E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 201.

⁴ Podstawowe źródła dotyczące biografii Piątkowskiego to: J. Kleczyński, *Śp. Henryk Piątkowski*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 155, s. 8–9; A. Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy*

ku Ochmatów w guberni kijowskiej, marszałka szlachty powiatu humańskiego. Otrzymał staranne wykształcenie domowe pod kierunkiem prywatnych nauczycieli. Jego pierwszym nauczycielem rysunku był Ludwik Letronne⁵. W wieku 15 lat Piątkowski wyjechał do Warszawy. W latach 1868–1869 kształcił się na Wydziale Filologiczno-Historycznym Szkoły Głównej, a po zamknięciu tej uczelni studiował przez rok na rosyjskim Uniwersytecie Warszawskim. Jednocześnie w latach 1868–1869 uczył się w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona pod kierunkiem Rafała Hadziewicza. Tam zaprzyjaźnił się m.in. z Józefem Chełmońskim, Wilhelmem Kotarbińskim, Alfredem Wierusz-Kowalskim i rzeźbiarzem Piusem Welońskim. W latach 1871–1872, po ustąpieniu Hadziewicza, Piątkowski uczył się prywatnie rysunku i malarstwa u Alfreda Rurawskiego, Aleksandra Lessera, Józefa Buchbindera, Michała Elwiro Andriollego i Leona Biedrońskiego. Lekcje akwareli udzielał mu Władysław Dmochowski. Pod koniec roku 1872, po tej wszechstronnej czteroletniej nauce w Warszawie, Piątkowski wyjechał przez Kraków do Monachium. Przed wyjazdem zgłosił do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP) w Warszawie dwie pierwsze prace: *Druciarz* i *Poufna rozmowa*. W Monachium został przyjęty do pracowni Aleksandra Wagnera, w której uczył się do roku 1875. W roku 1873 otrzymał list pochwalny, rok później dwa medale brązowe, a w 1875 r. medal srebrny. Następnie kształcił się przez pół roku w szkole kompozycyjnej Karla Pillotiego. W czasie pobytu w stolicy Bawarii brał udział w życiu ówczesnej kolonii artystycznej liczącej około 40 młodych malarzy (m.in.: Wojciecha Kossaka, Józefa Brandta, Władysława Czachórskiego i Wierusza-Kowalskiego). Z Wieruszem-Kowalskim zaprzyjaźnił się, dzieląc z nim mieszkanie i pracownię. Z Bawarii od roku 1872 artysta nadsyłał prace do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) we Lwowie, a od 1873 r. do Krakowa oraz do TZSP w Warszawie. Niektóre z nich (jak np. *Neron i Aktea*) spotkały się później z surowym przyjęciem, inne z obojętnym (jak reprodukowane w „Kłosach” w roku 1871 *Droga do wsi*, *Powrót z chrzcin* (ok. 1880) oraz *Szczęśliwy połów*⁶), nieliczne zaś (jak obraz *Chłopy w bodiakach* – również reprodukowany w „Kłosach” w 1873 r.) zostały powitane przez krytykę z uznaniem⁷.

warszawskich artystów 1922–1932, Warszawa 2006, s. 125–127; oraz M. Zakrzewska, *Henryk Piątkowski*, [w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/henryk-piatkowski> [24.07.2017].

⁵ Ludwik Letronne (1790–1842) – malarz, rysownik, litograf, właściciel szkoły rysunkowej i zakładu litograficznego w Warszawie w latach 1820–1828. Zakład artysty działał przy „Biurze Sztuk Pięknych” prowadzącym handel rycinami i obrazami. Autor portretów m.in.: T. Kościuszki, M. Kopernika, S. Mokronowskiego, ks. J. Poniatowskiego. Współpracował m.in. z Z. Vogelem, S. Oleszczyńskim, J.F. Piwarskim. Jego litografie odznaczały się wysokim poziomem artystycznym. W 1829 r. wyjechał do Francji.

⁶ „Kłosa” 1874, R. XIX, s. 136, 392.

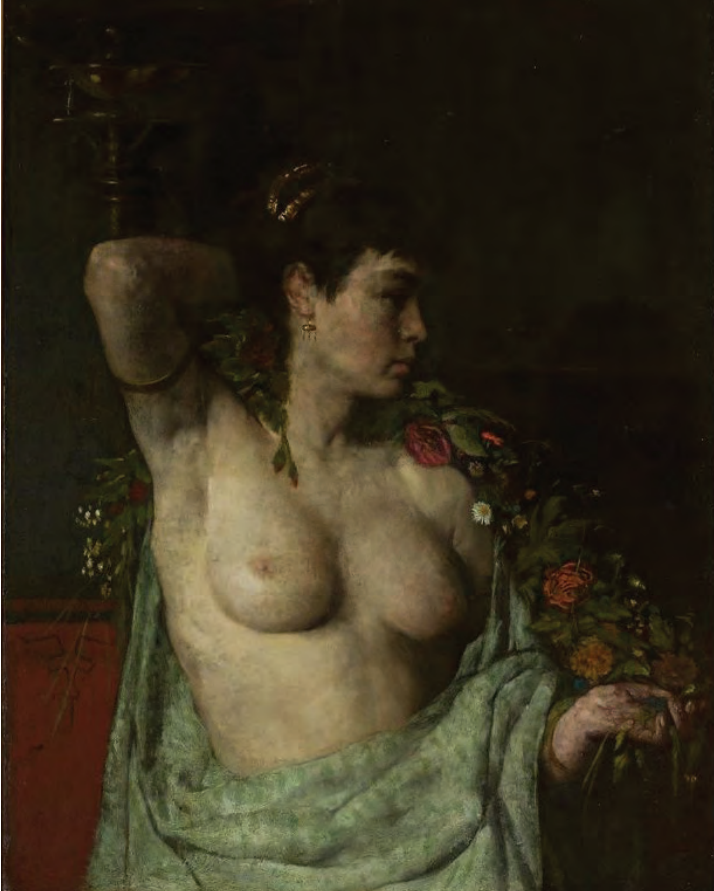
⁷ Patrz: M. Zakrzewska, *op. cit.*



1. Henryk Piątkowski, *Powrót z chrzcin*, ok. 1880 r., ol./pł.
Muzeum Narodowe w Warszawie

Wróżono młodemu artyście przyszłość jako malarzowi rodzajowemu. W roku 1875 Piątkowski, po krótkim pobycie na Ukrainie, przyjechał do Warszawy. Na wystawie w Zachęcie pojawiło się znowu kilka jego obrazów, m.in. *Pieśń o Filonie* (zakupiony przez Helenę Modrzejewską), *Kobieta z papugą* (zakupiony przez Cypriana Godebskiego) oraz naturalistyczna kompozycja rodzajowa *Dwie śmierci*, która spowodowała ostrą polemikę prasową ze względu na drastyczność tematu i jego ujęcie.

Malarstwo Piątkowskiego znalazło uznanie w oczach bawiącego w Warszawie Cypriana Godebskiego, który z końcem roku 1875 zabrał młodego artystę (oraz Józefa Chełmońskiego i rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego) do Francji. Artyści zamieszkali w posiadłości Godebskich w Neuilly pod Paryżem. Tam powstało wiele prac Piątkowskiego w bliskim kontakcie ze sztuką Chełmońskiego, we wspólnym atelier. Prace te były od roku 1876 wystawiane w Salonie Paryskim. Są to m.in. *Bachantka*, *Pasterka ukraińska* i *Portret Armanda Gouzien*. Na uwagę zasługuje zwłaszcza *Portret*, który sądząc z recenzji w prasie, był doskonały. Dzięki niemu artysta zyskał w Paryżu powodzenie. Studia, takie jak *Herodiada* i historyczny *Portret obywatelki Tallien*, a także dużych rozmiarów kompozycja o tematyce ukraińskiej



2. Henryk Piątkowski, *Bachantka – półakt kobiecy*, ok. 1876 r., ol./pt.
Muzeum Narodowe w Warszawie

Ukaranie cudzołożnicy, spotkały się z uznaniem krytyki. Wiele prac z tego najlepszego okresu twórczości Piątkowskiego zostało zakupionych przez amerykańskich marszandów bezpośrednio z pracowni, nierzadko przed całkowitym wyschnięciem płótna. W późniejszym okresie artysta chętnie tworzył portrety znanych osobistości, np.: *Wojciecha Gersona*, (4. ćw. XIX w.), *Adama Mickiewicza* (1898), *Maksymiliana Gierymskiego* (przed 1906) oraz własne, np. *Autoportret* (1924)⁸.

Ważnym momentem w artystycznym życiu Piątkowskiego było zetknięcie się ze sztuką francuskich impresjonistów, co wydarzyło się prawdopodobnie w Paryżu wiosną 1876 r. Wpłynęło to na jego sposób postrzegania natury malarstwa. W końcu roku 1879 artysta powrócił na Ukrainę i za-

⁸ *Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1938, s. 21 i *passim*.



3. Henryk Piątkowski, *Portret Wojciecha Gersona*, 4. ćw. XIX w., ol./pł.
Muzeum Narodowe w Warszawie

mieszkał w rodzinnym Ochmatowie, w którym urządził pracownię malarzką. Powstało wtedy wiele portretów okolicznych ziemian i sceny rodzajowe na tematy ukraińskie, np. obraz *Powrót z chrzcin*, który w 1880 r. Piątkowski posłał do Salonu Krywulca. Dziś to jedna z nielicznych prac artysty znajdujących się w kolekcjach muzealnych. Trzeba dodać iż największy zbiór dzieł malarza posiada Muzeum Narodowe w Warszawie – 14 obrazów i 37 rysunków. W roku 1882 Piątkowski urządził własną wystawę prac malarskich w Kijowie. Pod koniec lat osiemdziesiątych XIX w. artysta przebywał dwa lata w Odessie, gdzie powstały liczne widoki morskie. W roku 1889 Piątkowski sprzedał Ochmatów i przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie w Alejach Jerozolimskich zajął pracownię po Aleksandrze Gierymskim. Działalność w Warszawie rozpoczął w roku 1890 od wystawienia w Salonie Krywulca dużych rozmiarów wielopostaciowej kompozycji *Dramat w hotelu*, której

sensacyjny temat i naturalistyczne ujęcie wywołały ożywioną polemikę prasową. Obraz wystawiano później w Rosji, we Francji i w Anglii. Artysta był popularną i wpływową postacią warszawskiego środowiska artystycznego. Swoje spostrzeżenia dotyczące jego funkcjonowania zawarł w dwu publikacjach: fabule – *Mistrz Kłębek* oraz satyrycznych wspomnieniach pt. *Szary śmiech: (Z teki Zgrzyta)*.

Piątkowski zasiadał w licznych sądach konkursowych i w jury wystaw. Był członkiem rzeczywistym, jednym z założycieli Stowarzyszenia Artystów Pro Arte⁹, współzałożycielem powstałego w roku 1899 warszawskiego Towarzystwa Artystycznego. Zasiadał też w komitecie redakcyjnym (od roku 1900) poświęconego sztukom plastycznym dwutygodnika „Świat Artystyczny”, ponadto uczestniczył we wszystkich niemal wystawach obrazów w Warszawie. Godne podkreślenia (wśród wystaw krajowych) są jego ekspozycje w Salonie Krywulta w Wystawie Jednobarwnej (1902) oraz indywidualna wystawa ponad 90 płócien i kilku rzeźb w 1903 r. W TZSP, gdzie wystawiał corocznie, przedstawił w roku 1906 wystawę indywidualną obejmującą 45 prac, przeważnie o tematyce rodzajowej. Ponadto miał wystawę indywidualną w Salonie Kulikowskiego. W roku 1907, w związku z obchodami rocznicy Konstytucji 3 Maja, wykonał pięć kompozycji (tusze, sepia, biały gwasz) przeznaczonych do rozpowszechniania w formie pocztówek. Uczestniczył także w roku 1891 w *Międzynarodowej Wystawie Powszechnej* w Berlinie. Ważnym wyróżnieniem były medale uzyskane przez Piątkowskiego: medal złoty¹⁰ w San Francisco w roku 1894 oraz medal brązowy¹¹ na *Powszechnej Wystawie Światowej* w Paryżu w roku 1900. Wystawiał również w Wiedniu, Monachium (1892, 1912), Londynie, w Wilnie i w Paryżu. Był czynny jako ilustrator w takich czasopismach jak: „Biesiada Literacka”, „Kłosa”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Wędrowiec”. W roku 1893 został stałym rysownikiem „Kurierza Codziennego”. Z powodu choroby oczu przez ostatnich kilkanaście lat życia zaniechał rysunku i malowania.

Znaczną część działalności zawodowej Piątkowski poświęcił publicystyce. W pośmiertnych wspomnieniach kreślił sylwetki artystów, z których wielu było jego kolegami. Napisał około 40 życiorysów artystów polskich dla *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej*¹². Jego fenomenalna pamięć, niezwykle bogate materiały (które zbierał przez przeszło pół wieku z zamiarem opublikowania historii malarstwa polskiego) oraz znajomość prawie wszystkich malarzy z tego czasu uczyniły z niego wybitnego znaw-

⁹ A. Pawłowska, *op. cit.*, s. 32–34.

¹⁰ *Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 69–70.

¹¹ E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, s. 198–199.

¹² M. Zakrzewska, *op. cit.*

cę malarstwa oraz biografa artystów drugiej połowy XIX wieku. W ostatnich latach życia był również ekspertem sądowym w zakresie polskiego malarstwa.

Większość pism Piątkowskiego dotyczących malarstwa jest rozproszona w periodykach. W formie książkowej ukazało się zaledwie sześć jego prac (najistotniejsze to *Polskie malarstwo współczesne* i *Album Sztuki Polskiej*).

Piątkowski zasłynął także jako kolekcjoner. Do roku 1912 zebrał obfitującą w szereg cennych dzieł kolekcję obrazów (ponad 100 prac) i rysunków najwybitniejszych malarzy polskich XIX i początków XX w. Nie dysponując większymi środkami finansowymi, formował zbiór dzięki darom kolegów, tanim zakupom z pracowni młodych i mało znanych artystów oraz wymianom. W latach dwudziestych stary, a obciążony liczną rodziną artysta, zmuszony był sprzedać obrazy ze swojej galerii. Cenniejsze zakupiło Muzeum Narodowe w Warszawie. Artysta i krytyk po długiej chorobie zmarł w Warszawie 3 kwietnia 1932 r. Został pochowany w grobie rodzinnym na cmentarzu Powązkowskim w kwaterze nr 218.

Piątkowski jako krytyk

Okres schyłku XIX w. to moment modernistycznej nobilitacji zawodu krytyka. O tym znamienym fakcie zadecydowała w niemałym stopniu, właściwa czasom owego przełomu, dążność do przewyciężenia cywilizacyjnego kryzysu. Znalazła ona wyraz w konfrontacjach, wzajemnej wymianie i sumowaniu rozmaitych doświadczeń światopoglądowych, filozoficznych i estetycznych. Poszukiwano wtedy syntetycznej wizji świata, konstruowanej poprzez przełamywanie tradycyjnych barier, jakie istnieją pomiędzy dyscyplinami naukowymi i kręgiem sztuk pięknych. Interdyscyplinarna aktywność uczestników epokowych przemian utwierdzała ówczesnych intelektualistów w przeświadczeniu, iż różnica między artystą a krytykiem jest zwyczajnym przesądem, że krytyka literacka i artystyczna jest sztuką w tym samym, jeśli nie wyższym stopniu, co poezja, malarstwo i rzeźba. Ów kreacyjno-estetyczny charakter i cel krytycznoliterackiej aktywności w różnorodny sposób podkreślany jest w wypowiedziach Johna Ruskina, Oli Hanssona i Oscara Wilde'a. Stąd zapewne wielu czynnych artystów plastyków, podobnie jak Henryk Piątkowski, chętnie chwyciło za pióro, by opisać doznania jakie budziło w nich obcowanie z dziełem sztuki. Inni warszawscy wyznawcy indywidualizmu i subiektywizmu w sztuce z tych lat – Ignacy Matuszewski, Antoni Lange, Zenon Przesmycki i Cezary Jellenta – głosili konieczność emocjonalnego zespolenia się z dziełem sztuki, polegającego na intuicyjnym przenikaniu tajemnic twórczości. Podejmowali oni próby (podobnie jak Piątkowski – choć ten ostatni utrzymywał że jest „jednym

z niewielu przedstawicieli pozytywizmu warszawskiego sprzed 10 lat¹³) stworzenia nowych gatunków krytycznoliterackiej wypowiedzi, nasycając je dialogiem, elementami fabuły, lirycznym zwierzeniem itp. Wreszcie sygnalizowali nowy i kreacyjny, a nie sprawozdawczo-opisowy aspekt swej pracy, nadając jej wybitnie postulatyczny, zdecydowanie programotwórczy charakter. Usiłowali sztukę opisać i zamknąć w ezoterycznych formułach. W 1895 r. Jellenta doszedł do przekonania, że:

(...) w miarę zbliżania się do naszego wieku rozumowa estetyka i twórczość bratały się. Sztuka nowoczesna, bardziej świadoma siebie, niż dawna żywiotowa, zastanawia się nad sobą sama. Zaczyna pojmować, że oderwane mędrkowanie na jej temat osłabia poczucie życia i namiętności, a co najważniejsza, grzeszy nałogową skłonnością do nakładania pęt¹⁴.

Można chyba zaryzykować stwierdzenie, iż taka postawa jednocząca działania twórcze i artystyczne była niezwykle bliska stanowisku Piątkowskiego. Żartobliwie opisywał to w autobiograficznych notatkach pt. *Szary śmiech: (Z teki Zgrzyta)*:

Wtedy, z wrodzoną mojemu usposobieniu elastycznością przerzuciłem się do sztuki. Zapragnąłem na chwilę przeżyć wrażenia artysty, nie odczutego przez ogół; postanowiłem zostać „talentem złamanym”. W tym celu sprawiłem sobie długą pelerynę, wysoki krawat atlasowy, zapuściłem aż do ramion kędziory i w cukierni przesiadywałem godzinami nad nierozciętą „Chimerą”¹⁵.

Do najważniejszych dokonań w dorobku pisarskim Piątkowskiego należą dwie pozycje – *Album Sztuki Polskiej*¹⁶ (jeden z pierwszych zarysów historii malarstwa polskiego) oraz zbiór artykułów zatytułowany *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, wydany w roku 1895 w Petersburgu. *Album* uzupełniał retrospektywną wystawę malarstwa polskiego zorganizowaną w salach Zachęty¹⁷. Ujęcie tematu było w nim o tyle niezwykle, iż autor nie prezentował dzieł w porządku chronologicznym, aczkolwiek poczynił kilka uwag natury ogólnej w odniesieniu do historii polskiej sztuki. Piątkowski określił na przykład zaranie sztuki w Polsce jako okres estetycznej zależności, braku swoistości, odrębności, poddania obcym wpływom: „u nas malarstwo początków nie ma, tworzą je sztucznie mistrzowie zagraniczni”¹⁸. W tej

¹³ H. Piątkowski, *Szary śmiech: (Z teki Zgrzyta)*, Warszawa 1911, s. 18.

¹⁴ C. Jellenta, *Estetyka*, „Przegląd Pedagogiczny” 1895, nr 7, s. 54.

¹⁵ H. Piątkowski, *Szary śmiech...*, s. 41.

¹⁶ Idem, *Album Sztuki Polskiej. Wystawa retrospektywna*, Warszawa 1901.

¹⁷ *Wystawa Retrospektywna w Warszawie*, 1898.

¹⁸ H. Piątkowski, *Album Sztuki Polskiej...*, s. 1.