

# Wizualne (i nie tylko) konsekwencje pewnej łązy

O Śmierci Barbary Radziwiłłówny Józefa Simmlera słów kilka\*

Jakub Zarzycki

Uniwersytet Wrocławski; Sapienza – Università di Roma

## Zamiast wstępu

Pokaz obrazu *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera [il. 1], najpierw w Warszawie (pod koniec 1860 r.), wkrótce potem w Krakowie, przyniósł twórcy ogromny sukces. Umiejętne zastosowanie w dziele pewnych chwytów artystycznych wzbudziło wśród publiczności zainteresowanie, którego skala była wówczas niespotykana<sup>1</sup>. Ponadto, Simmlerowi udało się potwierdzić określony sposób przedstawiania, ale i postrzegania danego motywu oraz epizodu z historii Polski<sup>2</sup>. To jeszcze nie wszystko. Pokaz obrazu miał niebagatelny wpływ na instytucjonalne praktyki życia artystycznego – zorganizowano (po raz pierwszy w historii Polski) publiczną zbiórkę pieniędzy na jego wykupienie z rąk prywatnego kolekcjonera oraz ponowne wzbudzenie zainteresowania ideą wystaw sztuki w Warszawie<sup>3</sup>.

Możemy więc śmiało stwierdzić: to był modelowy przykład artystycznego sukcesu, przynajmniej na gruncie polskim. Co więcej, choćby tylko pobieżna znajomość ówczesnego (i nie tylko) świata artystycznego sprawia, że historię i konsekwencje pokazu dzieła Simmlera możemy uznać za wpisujące się w typowy schemat: doskonale użycie środków formalnych – zdominowanie sposobu przedstawiania motywu/postaci w kręgu kulturowym – wpływ na praktyki nie tylko twórców, lecz także odbiorców sztuki<sup>4</sup>.

Zwróćmy jednak uwagę na jedną kwestię. Choć pokazanie obrazu było wielkim sukcesem, wywierającym wpływ na kolejne pokolenia (zarówno malarzy, jak i publiczności), a także stało się ważnym, jeśli nie najważniejszym, ogniwem w postrzeganiu historii Barbary Radziwiłłówny, to dzieło chyba nie zajmuje odpowiedniego dla niego miejsca w polskiej historii sztuki. Innymi słowy, wyżej zarysowany schemat nie jest jednak do końca adekwatny dla *Barbary*.



\* Niniejszy tekst powstał podczas mojego pobytu w Imre Kertész Kolleg (Friedrich-Schiller-Universität, Jena) w ramach Stypendium im. Bronisława Geremka (X 2014 – III 2016).

<sup>1</sup> L. Buszar, *Zgon Barbary Radziwiłłówny, obraz pana Simmlera, i powrot po napa-dzie Tatarów, obraz pana Loefflera, oce-nione przez Ludwika Buszara*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 4, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=81036> (data dostępu: 26 I 2015); E. Charazińska, *Józef Simmler, czyli dobry smak miesz-czaństwa*, [w:] *Józef Simmler (1823-1868)* [katalog wystawy], Warszawa 1993, s. 40; M. Poprzęcka, *Historyczny melodram*, [w:] *eadem*, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004. W tekstach źródłowych uwspółcześniono ortografię oraz interpunkcję.

<sup>2</sup> Z. Kuchowicz, *Barbara Radziwiłłówna*, Łódź 1989, s. 258; E. Charazińska, *op. cit.*, s. 48.

<sup>3</sup> L. Buszar, *op. cit.*, s. 650-651; J. Wier-cińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięk-nych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 25; E. Charazińska, *op. cit.*, s. 40.

<sup>4</sup> Dla przykładu: Maria Poprzęcka kon-frontuje pokaz obrazu Simmlera z wysta-wieniem *Kazania Skargi* Jana Matejki w Pa-ryżu. Jej zdaniem sukces krakowskiego mistrza przyćmił wrażenie, jakie wywarła *Barbara*. Zob. M. Poprzęcka, *Józef Sim-mler – romantyczny akademik*, [w:] *Józef Simmler (1823-1868)* [katalog wystawy monograficznej], Warszawa 1979, s. 26.



il. 1 Józef Simmler, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, olej na płótnie, 1860, 205 × 234 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie;  
za: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simmler\\_Death\\_of\\_Barbara\\_Radziwi%C5%82%C5%82.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simmler_Death_of_Barbara_Radziwi%C5%82%C5%82.jpg)



<sup>5</sup> Bibliografię związaną z obrazem (do 1979 r.) zbiera katalog wystawy z tamtego roku: *ibidem*, s. 52. Później o obrazie pisała też jeszcze dwukrotnie **M. Poprzęcka**: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, *passim* (zwłaszcza: s. 123–126); *eadem*, *Historyczny melodram...* Należy też wspomnieć o tekście **E. Charazińskiej** (*op. cit.*). Najnowszą pracą poświęconą obrazowi jest esej **J. M. Sosnowskiej** (*Fetysz*, [w:] *eadem*, *Ukryte w obrazach*, Warszawa 2012), gdzie autorka, wychodząc od szczegółu na obrazie (nagich stóp Barbary), przedstawia własną interpretację. Do ustaleń wszystkich wspomnianych badaczy będę się odwoływał w dalszych częściach artykułu.

<sup>6</sup> **W. Gombrowicz**, *Dzieła*, t. 2: *Ferdydurke*, Kraków–Wrocław 1986, s. 43.

<sup>7</sup> Historię związku Barbary Radziwiłłówny i Zygmunta Augusta streszczam za **Z. Kuchowiczem** (*op. cit.*), zwłaszcza za rozdziałami *Romans i małżeństwo* oraz *Opozycja przeciwko małżeństwu*. Autor na podstawie tekstów źródłowych oraz prac innych historyków referuje tam szczegółowo etapy tej znajomości, problemy, jakie napotkała, a także szkicuje jej szerszy kontekst.

Co więcej, pomimo sporej liczby prac poświęconych obrazowi ciągle nie wiadomo, co tak naprawdę spowodowało sukces Simmlera<sup>5</sup>. Dzieło pozostaje więc otwarte na interpretację.

Stąd też w niniejszym szkicu, wychodząc od dostrzeżenia pewnego drobnego szczegółu na obrazie, chciałbym odpowiedzieć na wyżej postawione pytania, a następnie wskazać wpływ, jaki wywierał – zarówno detal, jak i dzieło oraz jego twórca – na historię polskiej kultury wizualnej od ok. 1860 roku. Dodajmy, że praca Simmlera koncentruje wokół siebie tyle istotnych kwestii badawczych, że można ją traktować jako swoiste dzieło-manifest (chyba jednak niezamierzony i raczej odosobniony w sztuce polskiej), ale i *pars pro toto* zjawisk, jakie miały miejsce w warszawskim, a także polskim, środowisku artystycznym owego czasu. Kilka z nich również chciałbym tutaj omówić.

Spójrzmy więc raz jeszcze na ten obraz, na jego historię, na poświęcone mu badania i – parafrazując nieco Gombrowicza – zadajmy mu, oraz sobie, pytanie: dlaczego zachwyca(ł), skoro (nie)zachwyca?<sup>6</sup>

## Pomiędzy historią a legendą – skutki królewskiego romansu (i nie tylko)

*Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Simmlera przedstawia epizod z historii Barbary Radziwiłłówny i Zygmunta Augusta – wieloznacznej, a także pełnej wątków sensacyjnych i romansowych<sup>7</sup>.

Uczucie to rozkwitło w październiku 1543 r., gdy Zygmunt przebywał na Litwie. Król był wtedy żonaty z Elżbietą Austriaczką, zaś Barbara została wdową po Stanisławie Gasztołdzie. Na początku zostali kochankami, przy czym, jeszcze za życia Elżbiety, ów romans powoli przeradzał się w wielką miłość. W 1545 r. nagle umarła żona Zygmunta (miała zaledwie 19 lat), zaś w 1547 r. król poślubił potajemnie Barbarę.

Gdy fakt ten ujawniono, szlachta polska zaprotestowała. Twierdzono, że król nie powinien żenić się z własną poddaną, obawiano się również wzrostu znaczenia rodu Radziwiłłów, który uchodził wówczas za litewskich nuworyszy. Kwestionowano w ówczesnych paszkwilach moralne predyspozycje Barbary. Uważano ją za rozwiązłą, a także pomawiano o czary i trucicielstwo. Sugerowano, że uwiodła Zygmunta Augusta – możliwe, że dzięki diabelskim sztuczkom – w celu zdobycia władzy. Małżeństwu byli przeciwni również rodzice Zygmunta Augusta, a zwłaszcza królowa Bona. Główny powód protestów stanowiła jednak obawa polskich rodów (przede wszystkim małopolskich) przed powstaniem zbyt silnej dynastii jagiellońsko-radziwiłłowskiej.

Ostatecznie niezgoda szlachty została przewyciężona, małżeństwo uznane, zaś Zygmunt August doprowadził do koronacji Bar-

bary (7 XII 1550). Radziwiłłówna jednak wkrótce umarła (8 V 1551). Przyczyną najprawdopodobniej był nowotwór, który od dłuższego czasu powodował u niej bóleści oraz stany znacznego osłabienia<sup>8</sup>. Przebieg jej choroby oraz charakter zgonu wywoływały różne spekulacje. Sugerowano, że winne jej śmierci były choroby weneryczne lub też otrucie przez Bonę. Zygmunt pogrążył się w głębokiej żałobie.

Historia tej miłości przeszła do legendy, a właściwie była źródłem dwóch opowieści: dobrej i złej<sup>9</sup>. Zaczęły one powstawać niemalże w chwili zgonu Barbary. Wedle pierwszej z nich, znajomość tej pary miała na początku bezsprzecznie erotyczny charakter. Pikanterii dodawało pochodzenie króla, który był w połowie Włochem, co stereotypowo łączyło go z upodobaniem do wielkich namiętności i swawoli obyczajowej, a także plotki o wybitnej biegłości Barbary w *ars amandi*. Jednak z czasem ich uczucie przerodziło się w gorącą i prawdziwą miłość, uwikłaną w intrygi wielkiej polityki. Przysporzyło to kochankom wielu cierpień oraz, być może, doprowadziło do otrucia Barbary, a przez to do rozpaczki Zygmunta, która ponoć trwała do jego śmierci. Jak można się domyślać, w tej wersji legendy sprawy związane z alkową, choć ważne, zeszyły na dalszy plan, gdyż najbardziej uwypuklano tragiczne dzieje tych dwojga.

Tymczasem druga legenda w dużej mierze powtarzała niechętnie królowej opinii o tym, że była rozpustnicą o niepoohamowanej żądzy władzy. Barbara, używając czarów, intryg i sztuczek miłosnych, uwiodła Zygmunta. Możliwe nawet, że nigdy go nie kochała. Dodawano także, że zaraziła go chorobami wenerycznymi, co wywołało u niego bezpłodność.

Wyżej zarysowane legendy na przestrzeni wieków inspirowały polską kulturę. Poszczególne teksty były wariacjami na ich temat, zaś autorzy wybierali z nich poszczególne elementy, czy też bronili jednej bądź drugiej wersji<sup>10</sup>. Dla naszych rozważań istotne jest to, że w XIX w. znano tę opowieść w obydwu wariantach<sup>11</sup>. W dodatku zawierała ona nie tylko wątki budzące emocje (gorący romans, miłość, wielka polityka, konflikty rodzinne, istic kryminalne szczegóły), lecz także była osadzona w okresie uznawanym za jeden ze wspanialszych w dziejach Polski<sup>12</sup>. Innymi słowy: idealny (wówczas i dziś) temat na powieść, film czy choćby obraz, jak np. ten, który stanowi przedmiot naszych rozważań<sup>13</sup>.

Simmler z całej historii wybrał fragment najbardziej emocjonalny, streszczający w sobie dzieje tej miłości. Jest zgodny z zasadami malarstwa historycznego, czyli przedstawieniem sceny (anegdoty) z dziejów powszechnie znanych, a dokładniej momentu, który da się zrekonstruować „czasoprzestrzennie” (czyli na podstawie jednego kadru dopowiedzieć sobie początek i koniec), oraz ukazało go w chwili największego napięcia emocjonalnego („najbardziej owocny moment”)<sup>14</sup>. Przez to widz, oglądający wszak tylko swoistą migawkę, jest w stanie pojąć zawarte na płótnie uczucia i za ich



<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>9</sup> Zarys ich kształtowania się i trwania aż po XIX w. znajdziemy u **Z. Kuchowicza** (op. cit.) w rozdziałach: *Barbara Radziwiłłówna w kulturze staropolskiej*; *Barbara w historiografii i publicystyce XIX-XX w.*; *Radziwiłłówna w dramacie polskim XIX-XX stulecia*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> **W. Nowakowska**, *Renesansowe echa w twórczości malarzy polskich XIX i początku XX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. **M. Wróblewska-Markiewicz**, Łódź 2003, s. 148.

<sup>13</sup> **M. Poprzeczka**, *Historyczny melodram...*, s. 114.

<sup>14</sup> **Eadem**, *Czas wyobrażony...*, s. 90, 123-126.





<sup>15</sup> W. Gerson, *Józef Simmler i jego dzieła*, „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 2, s. 516, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=91273> (data dostępu: 26 I 2015).

<sup>16</sup> T. Jaroszyński, *Józef Simmler*, Warszawa 1915, s. 10, <http://polona.pl/item/10886834> (data dostępu: 26 I 2015).

<sup>17</sup> M. Kociatkiewiczówna, *Józef Simmler*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34–35, R. 4, t. 3, s. 48, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=27496> (data dostępu: 26 I 2015).

<sup>18</sup> M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 90.

<sup>19</sup> T. S. Jaroszewski, *Wiadomości o życiu i twórczości Józefa Simmlera*, [w:] *Józef Simmler (1823–1868). Katalog wystawy monograficznej...*, s. 20; E. Charazińska, *op. cit.*, s. 47; M. Poprzęcka, *Historyczny melodram...*, s. 112.

<sup>20</sup> M. Kociatkiewiczówna, *op. cit.*, s. 48 (o pozowaniu żony); E. Charazińska, *op. cit.*, s. 44 (o szkicach); J. M. Sosnowska, *op. cit.*, s. 81–82 (o uczucia, jakie artysta żywił do żony).

<sup>21</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony...*, s. 126.

<sup>22</sup> *Eadem*, *Józef Simmler...*, s. 29.

pomocą zrekonstruować całą opowieść, a następnie wydobyć z niej sens. Kwestia ta pojawia się, choć z pewnymi różnicami, w opisach obrazu poczynionych przez ówczesnych krytyków oraz badaczy. Przytoczmy kilka przykładów.

Wojciech Gerson w artykule napisanym po śmierci Simmlera, komentując układ i kompozycję obrazu, zwrócił uwagę, że odznaczał się on:

akcją skończoną, spokojną, niewzbudzającą wprawdzie w widzach gwałtownego wzruszenia, ale za to **zniewalającą do głębokiej zadumy** [wszystkie podkr. – J. Z.] i zostawiającą w duszy wrażenie trwalsze<sup>15</sup>.

Tadeusz Jaroszyński twierdził:

[*Śmierć Barbary Radziwiłłówny*] jest dziełem rzeczywiście doskonałym – **silnym w nastroju dramatycznego napięcia**, naturalnym w inscenizacji, bogatym w układzie figur i akcesoriów i w ogóle niezmiernie harmonijnym w całości kształcie kompozycji malarskiej<sup>16</sup>.

Z kolei Maria Kociatkiewiczówna, omawiając poszczególne elementy dzieła, pisała: „dopiero razem wszystkie te czynniki wywołały stan **niezwykle wysokiego napięcia uczuciowego, który silnie przejawiał się w obrazie**”<sup>17</sup>.

Cała koncepcja obrazu opierała się, jak widać, na wywoływaniu emocji za pomocą odpowiednich chwytów i konwencji artystycznych. Wychodząc od tego, krytycy i badacze dokonywali omówień *Barbary*, koncentrując się na różnych kwestiach, które można zrekapitulować w następujący sposób:

1. Wskazywano na chwyt artystyczne akademickiego malarstwa historycznego użyte przez Simmlera: „najbardziej owocny moment”, powszechnie znana historia oraz ukazanie emocjonalnej chwili, w której skupia się cała akcja obrazu<sup>18</sup>.
2. Wskazywano na historyczne i literackie konteksty powstania dzieła<sup>19</sup>.
3. Omawiano też sam proces powstawania dzieła, podkreślając rolę kolejnych szkiców (zarówno detali, jak i całej kompozycji); zwrócono też uwagę, że malarzowi pozowała żona, a nawet wskazywano na jej kluczową rolę, nie tylko jako modelki, lecz także muzy artysty<sup>20</sup>.
4. Podkreślano, że artysta koncentrował się na jak najbardziej precyzyjnym oddaniu detali, dzięki czemu miał się zbliżyć do szczytu *mimesis*<sup>21</sup>.
5. Nadano mu określenie „romantycznego akademika”, co miało wskazywać na dwa najważniejsze stylistyczne wektory jego twórczości<sup>22</sup>.
6. Ze względu na sam sposób tworzenia dzieła – w zakresie doboru tematu, kompozycji, roli rysunki i koloru, wykończenia – trak-

towano go jako przykład twórczości określanej mianem *juste milieu*<sup>23</sup>.

7. Wychodząc od problematyki *juste milieu*, wskazywano na kręgi artystyczne, w których ten prąd był najsilniejszy oraz omawiano etapy artystycznego kształcenia Simmlera<sup>24</sup>.
8. Zestawiano *Barbarę* z innymi dziełami artysty<sup>25</sup>.
9. Wychodząc od obrazu, omawiano jego działalność jako uznanego warszawskiego portrecisty<sup>26</sup>.
10. Opisywano recepcję dzieła, podkreślając zachowania publiczności<sup>27</sup>.
11. Podkreślano ogromny sukces płótna<sup>28</sup>.
12. Porównywano obraz z innymi dziełami sztuki polskiej czy europejskiej<sup>29</sup>.
13. Zwracano uwagę na przeoczone wcześniej szczegóły (obnażone stopy Barbary, mające erotyczny i intymny charakter), które zmieniają dotychczasowe znaczenie obrazu wynikające z powszechnie przyjętych interpretacji<sup>30</sup>.

Powyższy przegląd stanu badań pokazuje, że nasza wiedza na temat dzieła jest kompletna na niemalże wszystkich poziomach, więc właściwie nie można już nic dodać. Jednak, czytając kolejne opisy, nie sposób nie zadać pytania: ale co tak naprawdę kumulowało w sobie całą historię zawartą na płótnie, wywołało owo napięcie emocjonalne na obrazie, które koncentrowało uwagę publiczności, a następnie spowodowało sukces dzieła oraz zapewniło mu naśladowców? W stosunku do reszty ustaleń badaczy – pełna zgoda, ale (chyba) nadal nie wiemy, co było tym najważniejszym elementem.

### „A dusza skupiona w łzawym oku”

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, musimy raz jeszcze przyjrzeć się obrazowi [il.1, 2], a dokładnie pewnemu jego szczegółowi, który został dostrzeżony przez ówczesną krytykę.

Zacytujmy Ludwika Buszara:

Zaczynamy od opisu. [...] Król Zygmunt siedzi na łóżku, załamał ręce, śmierć ukochanej żony boleśnie zmarszczyła jego wyniosłe czoło, **a dusza skupiona w łzawym oku** utonęła całkiem w zagasłym jej obliczu i wśród uroczystej ciszy duma ze śmiercią<sup>31</sup>.

Nieznany z imienia J. Kossowicz pisał:

Jedno kolano zgięte i **wyrywająca się iza z oka** zdaje się zapowiadać, iż lada chwila nie powstrzyma gwałtownej boleści, że rzuci się na kolana i całym wylewem długo tamowanego żalu usta przycisnie do zimnej ręki, obleje ją gorącymi łzami<sup>32</sup>.



<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 30, 33–34.

<sup>24</sup> W. Gerson, *op. cit.*, s. 509–522 (o poszczególnych etapach twórczości Simmlera); T. S. Jaroszewski, *op. cit.*, s. 11–13 (o edukacji artysty); M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 27–30 (o *juste milieu*).

<sup>25</sup> W. Gerson, *op. cit.*, s. 509–522, T. S. Jaroszewski, *op. cit.*, s. 13–25.

<sup>26</sup> E. Charazińska, *op. cit.*, s. 46–47.

<sup>27</sup> M. Poprzęcka, *Historyczny melodram...*, s. 112, 114–116.

<sup>28</sup> E. Charazińska, *op. cit.*, s. 40.

<sup>29</sup> J. M. Sosnowska, *op. cit.*, s. 72 i 76.

<sup>30</sup> *Ibidem*, *passim* (zwłaszcza s. 82–83).

<sup>31</sup> L. Buszar, *op. cit.*, s. 651.

<sup>32</sup> J. Kossowicz, *Kronika sztuk pięknych. Malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, t. 2, nr 64, <http://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/docmetadata?id=1169> (data dostępu: 26 I 2015).



<sup>33</sup> L. Buszar, *op. cit.*, s. 653.

<sup>34</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony...*, s. 123–126; *eadem*, *Historyczny melodram...*, s. 114–116.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Dowodem na to, a także na możliwą wieloznaczność obrazu jest tekst J. M. Sosnowskiej, która również, przypominamy, wychodzi od szczegółu do tworzenia zupełnie nowej interpretacji (*op. cit.*, *passim*).

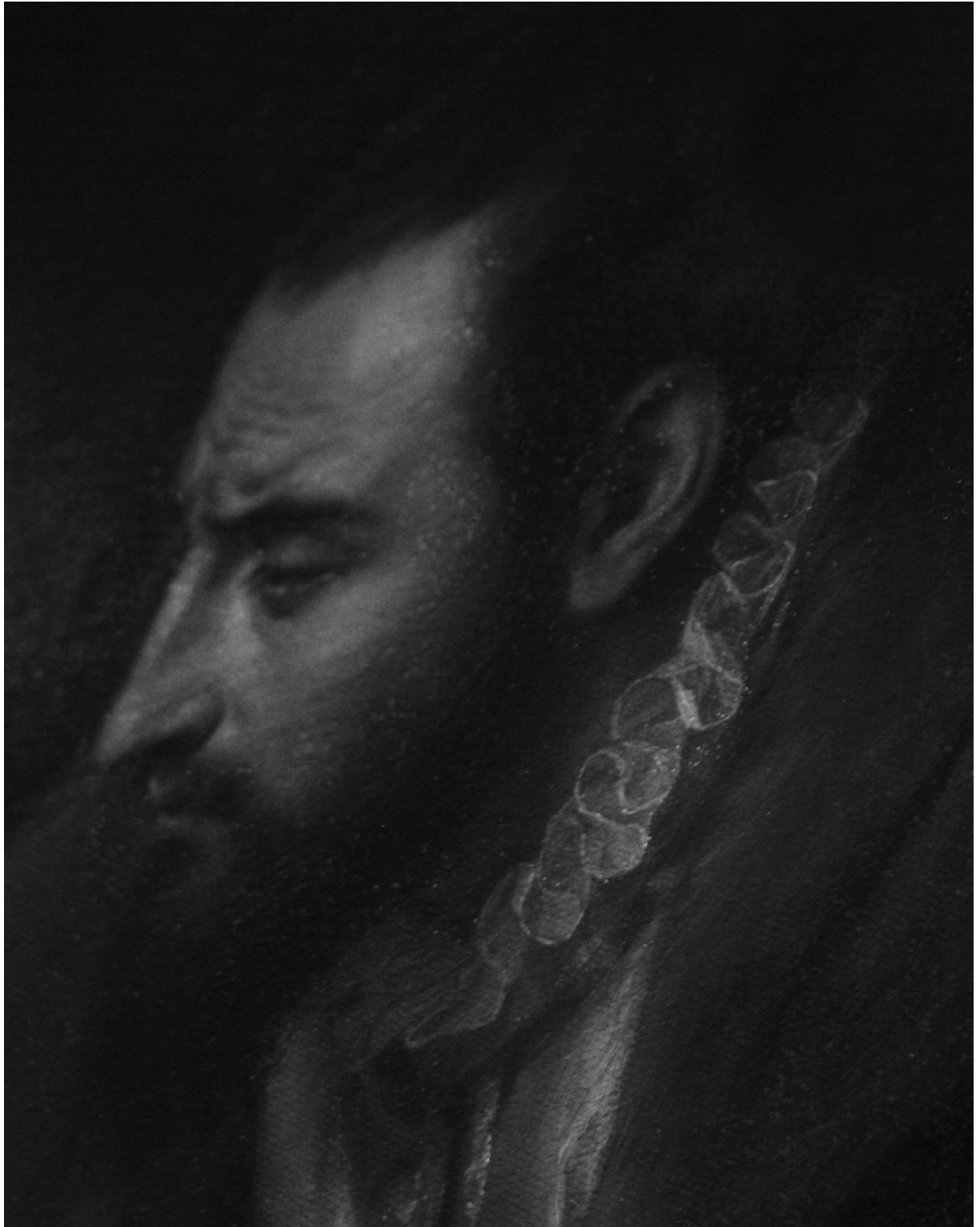
Dochodzimy tutaj do zasadniczej części niniejszego artykułu. Stan emocjonalny tak poruszający odbiorców to chwila napięcia oparta na ułamku sekundy, w którym Iza pojawia się przy królewskiej źrenicy. Jeśli obraz streszcza w sobie całą historię tej miłości, to ten detal kumuluje w sobie całą scenę. Zygmunt, a wraz z nim publiczność, zastyga w chwili pomiędzy zgonem ukochanej a reakcją na to. Pomiedzy utratą ukochanej a momentem uświadomienia sobie tego. Pomiedzy oczekiwaniem na nadchodzącą śmierć a świadomością, że już przybyła. Wizualną reprezentację tego stanu stanowi właśnie Iza. Dostrzeżenie jej, nie tylko z pozycji widza, lecz także badacza, pozwala zrozumieć całą przemyślność obrazu. Stąd też oglądający, jeśli jej nie zauważy, nie jest w stanie pojąć, dlaczego dzieło zachwycało. Dodajmy, że twarz Zygmunta, pomijając zmarszczone czoło, które wyraża przede wszystkim zdziwienie, może sprawiać wrażenie zupełnego braku reakcji na śmierć ukochanej. Podkreślił to Buszar, pisząc, że usta króla nie mają wręcz emocji<sup>33</sup>. Oczywiście, są także pozostałe szczegóły, np. jego mocno splecione ręce, ale siłą rzeczy to twarz koncentruje uwagę widza, to w niej trzeba szukać najważniejszego detalu.

Tę kwestię pośrednio wskazała Maria Poprzęcka, która w swoich pracach cytowała wyżej wspomnianych krytyków<sup>34</sup>. Cytaty te w jej opracowaniach służyły jednak egzemplifikacji szerszego zagadnienia, jakim była problematyka „wyboru owocnego momentu”, co najprawdopodobniej spowodowało, że badaczka nie poświęciła im więcej miejsca i nie podkreśliła znaczenia Izy<sup>35</sup>. Stąd też, zgadzając się z Poprzęcką w całej rozciągłości tej kwestii, należy jednak uwypuklić detal z Simmlerowskiego obrazu, gdyż bez niego trudno wskazać wizualny element, koncentrujący uwagę widza, następnie zaś go poruszający. Jak się można domyślić, bez tego nie sposób nieźbiecie dowieść, co było przyczyną sukcesu obrazu, a co za tym idzie – konsekwencji, które z niego wynikły.

Podsumowując, publiczność bywająca wówczas na pokazach obrazu skupiała się na przeżywaniu historii na nim opowiedzianej. Oś tego procesu stanowiła rekonstrukcja emocji, które określały sens tej pracy i wywoływały planowany przez autora odbiór. Aby wzbudzić te uczucia, Simmler wytworzył napięcie kumulujące się wokół Izy wypływającej właśnie z królewskiego oka. Naturalnie pozostałe elementy obrazu też były ważne, ale ten detal – najistotniejszy<sup>36</sup>. To on stanowi punkt wyjścia do właściwego postrzegania dzieła, a następnie zrozumienia sukcesu artystycznego oraz powodu, dla którego wywołało ono takie poruszenie publiczności. Na tym jednak znaczenie Simmlerowskiej *Barbary* się nie kończy.

## Sukces i jego konsekwencje

Tak sukces krakowskiego pokazu obrazu Simmlera komentował Lucjan Siemieński:



— il.2 Józef Simmler, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny...*, detal. Fot. Karolina Dzimira





<sup>37</sup> L. Siemieński, *Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 140, t. 5, s. 219, <http://bcu.lodlibra.pl/dlibra/docmetadata?id=1171> (data dostępu: 26 I 2015).

<sup>38</sup> L. Buszar, *op. cit.*, s. 650–651.

<sup>39</sup> T. S. Jaroszewski, *op. cit.*, s. 20 (o kolekcjonerze); E. Charazińska, *op. cit.*, s. 40–41 (o zakupie inicjującym zbiory).

<sup>40</sup> J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 25.

*Zgon królowej Barbary Simmlera*, o ile podniósł tegoroczną wystawę krakowską, o tyle zaszkodził kolegom, bo cały interes publiczności skupiał koło siebie; wszystkie inne [a było ich 116 – przyp. J. Z.] bez wyjątku obok niego zmałyły i zbladły<sup>37</sup>.

Jednak znaczenie wystawienia *Barbary* nie ograniczało się tylko do wywarcia wrażenia, czy to w Krakowie, czy w Warszawie. Było ono również istotne z punktu widzenia kolejnych działań środowiska artystycznego. Po pierwsze, właściwie przekonało warszawską publiczność do samej instytucji wystaw. Przypomnijmy opinię Buszara:

Kilka lat temu, gdy wystawa krajowa otworzoną została, publiczność odwiedzała ją tłumnie, witając ten nowy [...] objaw wewnętrznego życia [...]. Niebawem jednak ogólne zajęcie zmniejszać się zaczęło, opustoszały sale wystawy [...]; obraz p. Simmlera, dopiero potrącając strunę uczucia rodzinnego i narodowego, wywołał głębsze i już bardziej obiecujące zajęcie. Nie tylko wystawa tłumnie jest odwiedzana, ale nadto obraz wywołuje ścieranie się zdań [...]. Obraz więc pana Simmlera musi mieć w sobie wysokie zalety artystyczne, skoro wywołuje ruch i życie umysłowe w sferę sztuki skierowane<sup>38</sup>.

Nie chcąc nadmiernie spekulować, można nieco retorycznie zapytać: co by się stało, gdyby obraz nie odniósł aż takiego sukcesu? Może trzeba by znów czekać na kolejne dzieło, które poruszyłoby aż tak odbiorców. Nie pozostałoby to bez konsekwencji dla rodzącego się wówczas kolejnego pokolenia warszawskich artystów.

Po drugie, pierwszy raz w dziejach zorganizowano zbiórkę pieniędzy, żeby nabyć dzieło do zbiorów publicznych, choć pierwotnie miało ono być własnością osoby prywatnej, Leopolda Burczak-Abramowicza, który obraz zamówił<sup>39</sup>. Stąd też można mówić o rozszerzeniu ówczesnych praktyk zakupu dzieła – z działań indywidualnych, kolekcjonerskich na swoisty mecenat publiczny. Było to bardzo ważne w sytuacji braku polskiej państwowości, oznaczającej brak instytucjonalizowanych działań na rzecz artystów.

Po trzecie, sukces obrazu stał się jednym z istotnych czynników, które spowodowały powołanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych<sup>40</sup>. Stąd też poruszenie, jakie wywołał obraz Simmlera, ma istotne znaczenie dla kształtowania się ówczesnych zjawisk towarzyszących sztuce, jak krytyka artystyczna, wystawy, tworzenie publicznych kolekcji czy zajmujących się tym instytucji.

### Simmler a inni – *Mistrz Twardowski*

*Barbara Simmlera* ukonstytuowała także sposób przedstawiania tej historii – skupiony od tego momentu na pokazywaniu wielkiej miłości, jej smutnego końca oraz żałoby Zygmunta. Jak pisała Elżbieta Charazińska:

[Choć] podjęty temat był spopularyzowany w XIX stuleciu przez liczne utwory poetyckie i dramatyczne (Alojzego Felińskiego, Franciszka Wężyka, Antoniego Edwarda Odyńca), to jednak Simmlerowi udało się zapanować nad zbiorową wyobraźnią i narzucić swoją wizję wielu pokoleniom. Dzieło, powszechnie dostępne dzięki wykonanym w technice litografii odbitkom, znane było niemal w każdym domu. I dziś także, myśląc o smutnych losach królowej Barbary, widzimy ją – oczyma Józefa Simmlera<sup>41</sup>.

Oczywiście przypomnienie tej historii nie jest zasługą malarza. Możemy wskazać dzieła Władysława Łuszczkiewicza, Artura Grottgera i Jana Matejki [il. 3], na których pojawia się ta para kochanków w miłosnym uścisku, a chronologicznie wyprzedzają one obraz Simmlera<sup>42</sup>. Da się znaleźć w polskiej kulturze wizualnej sceny przedstawiające sam moment zgonu Barbary, a zaprezentowane przed dziełem Simmlera (malował ją np. Aleksander Lesser [il. 4])<sup>43</sup>. Jak już wiemy, bezdyskusyjna jest też rola literatury pięknej, która na pewno wpłynęła na artystę. Wynikało to z symbiozy łączącej wówczas sztukę i literaturę polską, przede wszystkim w zakresie wspólnoty tematów, jakie miały wywoływać określone postawy estetyczne i aksjologiczne – z patriotyzmem jako najważniejszym ich wektorem<sup>44</sup>.

Pomimo powyższych zastrzeżeń obraz Simmlera zajmuje najprawdopodobniej najważniejsze miejsce wśród ówczesnych dzieł traktujących o miłości Radziwiłłówny i Zygmunta Augusta. Zwróćmy jednak uwagę, że żaden z wymienionych poprzedników Simmlera nie przedarł się aż tak do świadomości ówczesnej publiczności. Przyczyną tego sukcesu było umiejętne przedstawienie całej historii w jednym obrazie. Można zaobserwować, że historia ta posiada trzy najważniejsze wątki: wielka miłość, śmierć Barbary, żałoba Zygmunta. Artyści koncentrowali się z reguły na pokazywaniu jednego z nich, zaś Simmler w swoim dziele pokazał je razem. Naturalnie, jak już wspomniano, sama scena śmierci pojawiała się już wcześniej, jednak artysta potrafił opracować ją zupełnie na nowo, co zapewniło mu szczególną pozycję.

Przechodzimy tutaj do kolejnej kwestii, czyli próby udzielenia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób obraz Simmlera stał się inspiracją dla kolejnych artystów, zapewne chcących jego sukces powtórzyć. Przypomnijmy fragment wspomnianej już recenzji Siemieńskiego, który pisał (choć o innym obrazie):

Ilekróć dzieło sztuki, czy to pisane, malowane, rzeźbione lub muzyczne, wywoła entuzjazm, można być pewnym, że znajdzie naśladowców, jednych wyżej uzdolnionych i rozumnych, co wezmą tylko temat, drugich niewolniczymiennych, co rzucą się do przedrzeźniania przymiotów i sposobów mistrza<sup>45</sup>.



<sup>41</sup> E. Charazińska, *op. cit.*, s. 48.

<sup>42</sup> Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 254–257.

<sup>43</sup> [http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=16142&show\\_nav=true](http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=16142&show_nav=true) (data dostępu: 26 I 2015).

<sup>44</sup> W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992; *idem*, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nienapisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego*, [w:] *idem*, *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 27–37.

<sup>45</sup> L. Siemieński, *op. cit.*, s. 219.



il.3 Jan Matejko, *Zygmunt August z Barbarą na dworze radziwiłłowskim w Wilnie*, olej na płótnie, 1867, 127 × 107 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie; za: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=3615>



<sup>46</sup> Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 254.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 259.

il.4 Aleksander Lesser, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, olej na płótnie, 1859, 42 × 52 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie; za: [http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=16142&show\\_nav=true](http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=16142&show_nav=true)

Jak pisał Zbigniew Kuchowicz:

na podstawie istniejącego materiału można wyróżnić trzy odmiany tematyczne: 1) Barbara i Zygmunt August, przedstawiani na ogół jako para kochanków, 2) Śmierć Barbary, 3) Wywoływanie ducha Barbary przez Twardowskiego<sup>46</sup>.

Uzupełniając stwierdzenia badacza, można zauważyć, że podział ten jest w swojej istocie związany z trzema wskazanymi wyżej wątkami niosącymi za sobą różne typy uczuć (stanów emocjonalnych), na których została osadzona ta historia. Przywołajmy też opinię cytowanego już Kuchowicza:

najpopularniejszy bodaj temat stanowiło wszakże wywoływanie widma Barbary przez mistrza Twardowskiego. Pociągał on tak twórców, jak odbiorców, łączył bowiem w sobie elementy niezwykłości, nawet niesamowitości, z pięknem i łagodnością, które symbolizowała przedwcześnie zmarła królowa<sup>47</sup> [il. 5, 6].

Spróbujmy zastanowić się nad ewentualnymi przyczynami wyboru akurat tego motywu. Pamiętając o ustaleniach badaczy, można stwierdzić, że artyści zapewne chcieli odnieść taki sam sukces. Były zatem dwie drogi, co zresztą poniekąd poświadczają ustalenia Kuchowicza. Pierwsza – oczywista, ale chyba bez większych szans





il. 5 Jan Matejko, *Twardowski wywołujący ducha Barbary przed Zygmuntem Augustem*, szkic, olej na desce, 1884, 26 × 40 cm [64 × 92 × 9], Muzeum Narodowe w Warszawie; za: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?showContent=true&id=3056>

powodzenia: własne powtórzenie Simmlerowskiej sceny. Druga – bardziej skomplikowana, ale z większym potencjałem: zastanowienie się nad powodem sukcesu Simmlera, co prowadziło do konstatacji, że należy swoje dzieło nasycić jeszcze mocniej emocjami.

Pytanie – jakie uczucie może być silniejsze niż przeżywanie śmierci ukochanej? Reakcja na przywrócenie jej do świata żywych. Dokładnie taki pretekst stanowiła legenda funkcjonująca w polskiej kulturze już od XVII wieku<sup>48</sup>. Wedle niej Twardowski miał wywołać ducha Barbary, ale pod warunkiem, że Zygmunt August nie wstanie z krzesła, na którym siedział – groziłoby to niebezpieczeństwem dla jego ciała i duszy. Jak można się domyślić, Zygmunt oczywiście nie usłuchał i, gdy zobaczył ducha Barbary, poderwał się, żeby ją uściskać. W tym momencie zjawa zniknęła, król zaś pozostał jeszcze bardziej zbolęły.

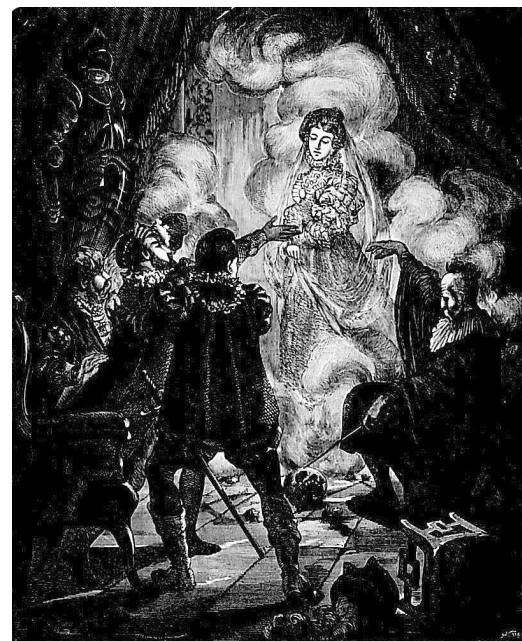
Malarze sięgali po tę legendę, czego przykładami są wzmiankowane przez Kuchowicza obrazy i grafiki<sup>49</sup>. Jak można zauważyć, koncentrowały się na kulminacyjnym momencie, czyli chwili pomiędzy poderwaniem się Zygmunta a zniknięciem zjawy. Rzecz jasna malarze, zgodnie z opowieścią, dawali do zrozumienia – czy poprzez sam modelunek postaci Barbary (widać, że to zjawa, a nie osoba z krwi i kości), czy reakcje towarzyszących władcy osób – że król ma do czynienia z duchem oraz właściwie jest oszukiwany. Niewątpliwie pomimo swoistego emocjonalnego przelicytowania Simmlera, żaden z tych obrazów nie powtórzył już sukcesu artysty.

### Simmler a inni – *Lutniści królewscy*

Zwróćmy jednak uwagę na ciekawy wyjątek. Pewien autor podjął bowiem próbę przekroczenia rysujących się wówczas wizualnych schematów, w których została ostatecznie zamknięta opowieść o Barbarze i Zygmuncie. Przypomnijmy historię dwóch obrazów Gersona o tym samym tytule, podobnej tematyce, ale zupełnie innym znaczeniu. *Lutniści królewscy* (1855 r.) [il. 7] oraz *Lutniści królewscy. Zygmunt August wdowcem* (1866 r.) [il. 8] to prace, na przykładzie których możemy zobaczyć oddziaływanie Simmlera, choć nie sprowadza się ono do prostych repetycji<sup>50</sup>.

W 1857 r. Władysław Syrokomla opublikował poemat zatytułowany *Królewscy lutniści. Obrazek z przeszłości*. Tak pisał we wstępie do niego:

Treść do tego utworu podał nam obrazek znanego w kraju malarza, P. Wojciecha Gersona, który w rachunkach królewskich Zygmunta Augusta znalazłszy gdzieś kwotę pieniężną wypłaconą przez Króla litewskiemu grajkowi, powziął myśl przedstawienia w obrazku kontrastu uczonej włoskiej muzyki z prostą rzewną muzyką siół rodzinnych. Obecnie w Warszawie, z wielkim interesem oglądając ten obraz w pracowni artysty, osnuliśmy na



il.6 Juliusz Kossak, *Wywoływanie ducha Barbary Radziwiłłówny*, drzeworyt, za: „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 170, t. 4, s. 257, <http://www.bilp.uw.edu.pl/ti/1862/foto/nn257.htm>



<sup>48</sup> Omawia ją Z. Kuchowicz, podając także źródła (*op. cit.*, s. 207). Na podstawie jego ustaleń powyższa jej rekonstrukcja.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 259–262.

<sup>50</sup> P. Kopszak, *Wojciech Gerson [1831–1901]*, Warszawa 2007, s. 47.





il.7 Maksymilian Fajans, *Lutniści królewscy*, litografia wg obrazu Wojciecha Gersona, 1857;  
za: W. Syrokomla, *Królewscy lutniści. Obrazek z przeszłości*, Wilno 1857, <http://polona.pl/item/10932825/3>





il. 8 Wojciech Gerson, *Lutniści królewscy. Zygmunt August wdowcem*, olej na płótnie, 1866; za: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gerson/Images/Zygmunt\\_August.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gerson/Images/Zygmunt_August.jpg)



<sup>51</sup> W. Syrokomla, *Królewscy lutniści. Obrazek z przeszłości*, Wilno 1857, <http://polska.pl/item/10932825> (data dostępu: 26 I 2015).

jego kanwie treść obecnego utworu. Pan Gerson uprzejmie podarował nam na własność wspomniany obraz, który wierny przerys podajemy<sup>51</sup>.

Nie miejsce na omawianie całego poematu Syrokomli, ale można go streścić w następujący sposób: Zygmunt August, udręczony żalobą po Barbarze, przebywa na dworze Mikołaja Radziwiłła. Ten sugeruje, że może muzycy przyniosą królowi ulgę w strapieniu. Następuje *agon* poetycki, w którym dwóch włoskich artystów zostaje pokonanych przez wiejskiego grajka litewskiego. Pierwszy z synów Italii, Kalbon, prezentuje stylizowaną antycznie pieśń o bitwie. Drugi, Bekwark, w swoim utworze przedstawia miłosną schadzke. Występy te nie podobają się królowi, budzą nawet jego irytację. Jako ostatni daje popis wiejski grajek. Utwór opowiada o rozmowie orła z młodym rycerzem, który rozpacza po śmierci wybranki. Ptak zwraca uwagę, że z powodu żaloby mężczyzna trwa bezczynnie, kiedy jego okolicy grozi niebezpieczeństwo. Jego ukochana jest szczęśliwa w niebie i modli się za niego (więc rozpacz po niej nie ma sensu), dlatego powinien się już otrząsnąć i zająć tym, do czego go powoła-



no, czyli obroną uciśnionych. Pieśń ta koi królewskie serce. Według poematu Syrokomli po jej wysłuchaniu Zygmunt August stwierdza, że nie ma prawa siedzieć bezczynnie, wstaje i energicznie zamierza zabrać się za sprawy królestwa, zaś jego oblicze znów robi się jasne.

Poematowi, jak już wiemy, towarzyszyła grafika (autorstwa Maksymiliana Fajansa) wykonana na podstawie obrazu Gersona [il. 7]. Możemy ją opisać w następujący sposób: Zygmunt August wsłuchuje się w śpiew litewskiego grajka, zaś na twarzach dwóch Włochów widać zazdrość. Nie ma więc wątpliwości: to ta muzyka pokonała królewski smutek.

Drugi obraz, powstały blisko 10 lat po pierwszym, pomimo tego samego tytułu ma zupełnie inną wymowę [il. 8]. Oglądamy scenę, która jednoznacznie potwierdza, że nic nie jest w stanie pocieszyć króla. Zygmunt August wpatruje się w powleczone kirem portret żony, umieszczony na krześle naprzeciwko niego, jakby chciał z nią rozmawiać. Być może płacze lub płakał – świadczy o tym chustka trzymana w dłoni. Postaci na obrazie pokazują swoim zachowaniem, że króla interesuje tylko rozpamiętywanie straty. Sprawia on wrażenie, że nie słyszy pełnego zaangażowania muzyka (o czym świadczy ekspresyjnie podniesiona ręka używana do gry na instrumencie). Nie dostrzega też poufałości czy też czułości przyjaciela, czyli Mikołaja „Rudego” Radziwiłła (*notabene* brata zmarłej Barbary), który opiera rękę o jego krzesło. Dopowiedzeniem są gesty pozostałych postaci występujących w tej scenie – sługi, z rezygnacją wskazującego na jedzenie, widocznie niebudzące w Zygmuncie Auguście zainteresowania, czy też dwóch chłopców o smutnym wyrazie twarzy (zapewne śpiewaków), czujących smutek króla.

Druga wersja *Lutnistów królewskich* Gersona, uważanego wówczas za ważnego malarza warszawskiego, a dokładnie ewolucja, jaka nastąpiła w postrzeganiu tej samej sceny, jest jednym z lepszych dowodów oddziaływania obrazu Simmlera na sztukę polską. Zupełna zmiana wymowy ideowej obrazu (jednoznacznie poświadczona przez poemat Syrokomli) – z opowieści o obowiązku względem własnego kraju, o którym przypomniał prosty grajek, na zademonstrowanie, że król już nigdy nie przeboleje straty Barbary – wynika z charakteru obrazu Simmlera, ustanawiającego wręcz paradygmatyczny charakter postrzegania tej historii.

### ***Pars pro toto*, czyli o niedydaktyczności najpiękniejszej miłości w Królestwie**

Wychodząc od omówionego wyżej obrazu Gersona, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię badawczą, jaką niesie za sobą interpretowanie *Barbary*. Pisała już o tym Poprzęcka, stwierdzając, że na tle ówczesnej sztuki polskiej Simmler, bardzo mocno związany z francuskimi koncepcjami malarstwa historycznego nurtu

*juste milieu*, był postacią nieco wyjątkową<sup>52</sup>. Interesowała go przede wszystkim anegdota, uczuciowość oraz poszukiwania kompozycyjno-rysunkowe. To te elementy miały tworzyć doskonale dzieło sztuki, to znaczy takie, które tak dalece imituje rzeczywistość, że widz zapomina o tym, że stoi przed płótnem, a nie grupą prawdziwych postaci<sup>53</sup>. Innymi słowy, malarza interesowała przede wszystkim wynikająca z przyjętych zasad gatunkowych forma, traktowana jako wyzwanie podejmowane w każdej kolejnej pracy. Joanna Sosnowska w swojej interpretacji zwróciła zaś uwagę, że obraz Simmlera w pewien sposób zawłaszczono – z dzieła opowiadającego o miłości, także w jej erotycznym wymiarze, stał się elementem polityki kulturalnej ówczesnych elit warszawskich<sup>54</sup>.

Stąd też twórczość Simmlera, choć bardzo mocno powiązaną z ówczesnymi polskimi praktykami artystycznymi, trudno byłoby stawiać za przykład podręcznikowej odpowiedzi na rodzące się wtedy oczekiwania dotyczące sztuki, która miała zadania wręcz polityczne – służyć wzmocnieniu narodowej tożsamości w sytuacji utraty bytu państwowego. W tamtym czasie był to najważniejszy paradygmat twórczy. Nie wpłynął on chyba decydująco na malarstwo Simmlera.

Oczywiście zarzucanie Simmlerowi braku patriotyzmu, czy nawet sugerowanie tego, byłoby dużym nieporozumieniem, gdyż malarz angażował się w tworzenie ówczesnych instytucji powiązanych z kultywowaniem życia narodowego, np. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych<sup>55</sup>. Co więcej, pod wpływem wydarzeń powstania styczniowego przemałował portret ukochanej żony, na którym została przedstawiona w czarnej żałobnej sukni na tle wzburzonego pejzażu, a nie antykizująco upozowana na poetkę Safonę, co artysta początkowo zamierzał<sup>56</sup>. Nie zmienia to faktu, że najważniejszy wektor jego twórczości jako malarza historycznego stanowiło pokazywanie indywidualnych, choć uwikłanych w wielką historię, dramatów ludzkich poprzez skupienie się na psychologii postaci. Nie bez znaczenia była jego praktyka malarza-portrecisty, która osobę ludzką czyniła centrum zainteresowań artystycznych.

W świetle tych ustaleń można zarysować nie-patriotyczne znaczenie *Barbary*, na które naprowadza także tekst Sosnowskiej. Jak się zdaje, obraz ten jest jedną z lepszych – jeśli nie najlepszą – w ówczesnej sztuce polskiej wizualną opowieścią o tragicznej miłości, stającej się najważniejszym elementem kształtującym ludzkie życie. Pomimo że krytyka widziała w tym dziele swoistą alegorię odchodzącej dynastii Jagiellonów, obraz Simmlera dotyka przede wszystkim sfery uniwersalnych uczuć i działań ludzkich<sup>57</sup>.

Mamy więc do czynienia z dwoma, paradoksalnie sprzecznymi, znaczeniami obrazu. Z jednej strony był on istotną odpowiedzią sztuki polskiej na formułowane przez społeczeństwo oczekiwania patriotyczne, czy to w zakresie tematyki, czy wpływu na kształtowanie się związanych z nimi instytucji. Z drugiej zaś postrzeganie



<sup>52</sup> M. Poprzeczka, *Józef Simmler...*, s. 30–31; *eadem*, *Historycznymelodram...*, s. 114–115.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>54</sup> J. M. Sosnowska, *op. cit.*, s. 77, 82–83.

<sup>55</sup> J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 152–153.

<sup>56</sup> E. Charazińska, *op. cit.*, s. 47.

<sup>57</sup> L. Buszar, *op. cit.*, s. 651. Por. także: J. M. Sosnowska, *op. cit.*, s. 72, 77.



<sup>58</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

*Barbary Simmlera*, choć stanowiła ona duży sukces artystyczny, nie mieści się tylko w kategoriach „pokrzepienia serc”. Stąd też, pomimo że zasugerowaliśmy, iż może być czymś w rodzaju jednego z pierwszych arcydzieł ówczesnego malarstwa polskiego, pozostaje obrazem osobnym, które nadal budzi zastanowienie i wymyka się schematom.

### Śmierć autora a potęga obrazu – zamiast zakończenia

Zamykając nasze rozważania na temat obrazu Simmlera, warto zapytać, czym jeszcze jest to dzieło? Stanowi ono jeden z lepszych przykładów „potęgi wizerunków”, żeby posłużyć się terminem ukułym przez Davida Freedberga w książce o takim samym tytule<sup>58</sup>. Zarysowana powyżej interpretacja uświadamia nam bowiem, że doskonale przygotowane dzieło sztuki (pod każdym względem – doboru tematu, techniki wykonania, mechanizmów narracyjnych, często oparte na bardzo drobnym szczególe) potrafi wywołać emocje, które utrwalały postrzeganie ważnej dla naszej tożsamości historii, oraz wpłynąć na dzieje praktyk artystycznych. Nawet pomimo tego, że sam artysta pozostaje nieco zapomniany.

Kończąc, wypada jeszcze zapytać o dwie rzeczy przychodzące na myśl podczas oglądania obrazu Simmlera. Czy ta pełna miłości królewska Iza, wywołana śmiercią ukochanej, wystarcza, żeby uczynić w naszych oczach Barbarę Radziwiłłównę pozytywną bohaterką? Chyba tak. Czy to ta Iza, niemalże niedostrzegalna, na której opiera się cały koncept obrazu powodujący jego sukces, może uchodzić za kontrpunktowy i nieoczywisty początek polskiego malarstwa historycznego? Dlaczego nie.

---

#### Słowa kluczowe / Keywords

sztuka polska w XIX wieku, polskie malarstwo akademickie, Barbara Radziwiłłówna w polskiej kulturze, Józef Simmler, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* / 19<sup>th</sup> Polish art, Polish academic painting, Barbara Radziwiłłówna in Polish culture, Józef Simmler, *Death of Barbara Radziwiłłówna*

---

#### Bibliografia / References

1. **Charazińska Elżbieta**, *Józef Simmler, czyli dobry smak mieszczaństwa*, [w:] *Józef Simmler (1823–1868)* [katalog wystawy], Warszawa 1993.
2. **Kuchowicz Zbigniew**, *Barbara Radziwiłłówna*, Łódź 1989.
3. **Poprzącka Maria**, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
4. **Poprzącka Maria**, *Historyczny melodram*, [w:] **eadem**, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004.
5. **Sosnowska Joanna M.**, *Fetysz*, [w:] **eadem**, *Ukryte w obrazach*, Warszawa 2012.

---

**mgr Jakub Zarzycki**

Historyk sztuki i filolog polski. Doktorant w Instytucie Historii Sztuki UWr i w Instytucie Studiów Europejskich, Amerykańskich i Międzykulturowych Uniwersytetu „La Sapienza” (Rzym). Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na sztuce polskiej w latach 1861–1918 oraz metodologii historii sztuki. Otrzymał m.in. stypendia im. Fritza Sterna (Berlin) i Bronisława Geremka (Jena). Jest także kuratorem wystaw sztuki współczesnej (malarstwa i fotografii) oraz jej krytykiem – publikował w „Obiegu” i „Odrze”.

**Summary**

**JAKUB ZARZYCKI (University of Wrocław) / Not only visual consequences of a certain tear. A few words about *Death of Barbara Radziwiłł* by Józef Simmler**

The article is an attempt to answer the question, what were the consequences of the show of Józef Simmler's *Death of Barbara Radziwiłł* in 1860. Starting here the author presents the nine most important consequences, which appeared in Polish visual culture in the second part of the nineteenth century following the appearance of Simmler's image.

In the first part the three announced consequences have been pointed out: an interest of the audience, establishing the form of Barbara Radziwiłł perception in Polish culture, which resulted in a public fund-raiser to purchase the work. The second part summarises history of Barbara Radziwiłł, her legend, and its influence on literature and art. In the third part Simmler's painting is introduced, and the state of research related to it is also discussed. The fourth part indicates a tiny detail not perceived yet by the researchers – namely a tear in the royal eye. It is the most important detail of the image as it focuses all the emotions of the painting. In the fifth section the importance of Simmler's composition for exhibition practices in his time has been discussed. In the sixth section the influence of Simmler's painting on other artists has been indicated. The seventh section highlights particular examples of Simmler's image's reception: two versions of Wojciech Gerson's painting – *King's Lutenists*. The eighth part is a comparison of Simmler's ideas with Polish art of that time. The ninth and the last part is an attempt to indicate the value of Józef Simmler's image.