



**W** 1868 roku Aleksander Gierymski wyjechał do Monachium, aby, za przykładem starszego brata Maksymiliana (1846–1874), kształcić się w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Studia odbył pod kierunkiem profesorów – Johanna Georga Hiltenspergera (1806–1890) w zakresie rysunku z gipsowych odlewów rzeźb antycznych, Aleksandra Strahübera (1814–1888) i Carla von Piloty (1826–1886) w klasie kompozycji.

W 1869 roku w Glaspalast w Monachium odbyła się międzynarodowa wystawa malarstwa, na której zaprezentowano m.in. prace Jean-Louis-Ernesta Meissoniera (1815–1891). Inspiracje twórczością tego francuskiego artysty Aleksander wykorzystał w obrazach *Rozmowa* i *W pracowni malarza*. Ten ostatni jest swobodną kopią kompozycji *Artysta pokazujący swoje dzieło* ze zbiorów Wallace Collection w Londynie. Po zakończeniu pierwszego etapu studiów, razem z Maksymilianem wynajęli pracownię w atelier Franza Adama (1815–1886). Malowali razem, korzystając z tych samych kostiumów oraz rekwizytów. W obrazach *Postój kawalerii*, *Wnętrze* oraz *Przed pojedynkiem* najwyraźniej ujawnia się wpływ tematyki wojskowej i scen rodzajowych z czasów rokoko charakterystycznych dla twórczości Maksa.

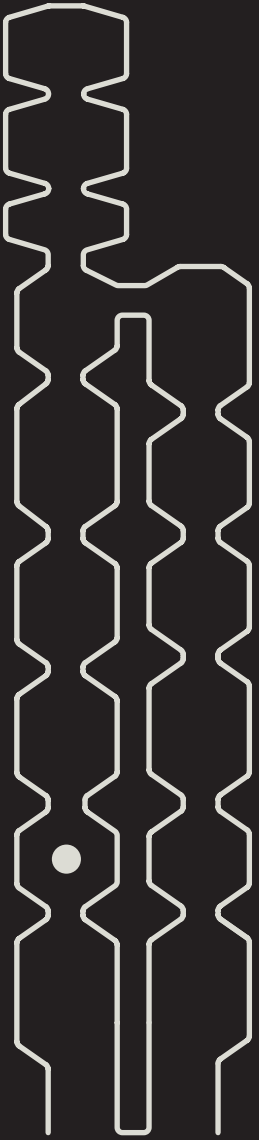
Śmierć brata w 1874 roku zmieniła radykalnie sytuację Aleksandra i wpłynęła na jego artystyczne usamodzielnienie. Zamieszkał w Rzymie. W efekcie wnikliwych obserwacji codziennego życia jego mieszkańców namalował *Grę w mora*, która jest realistycznie ujętą sceną rodzajową ukazującą wnętrze rzymskiej tawerny. Obraz ukazuje popularną wówczas zabawę polegającą na jednoczesnym pokazywaniu palców dłoni w różnej liczbie i jednoczesnym jej wymawianiu. *Gra w mora*, pomimo nowatorstwa tematu malowana jest jeszcze według zasad warsztatu akademickiego. Przy konstruowaniu sceny Gierymski posługiwał się fotografiami odpowiednio ubranych i upozowanych modeli. Obraz ten charakteryzuje się starannie przemyślanym, niemal teatralnym układem kompozycji i rozłożeniem akcentów światła oraz precyzyjnym opracowaniem detali.



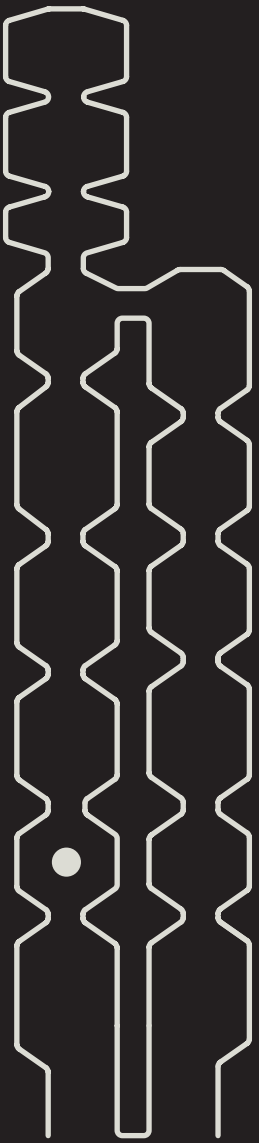
In 1868, Aleksander Gierymski left for Munich and – following in the footsteps of his brother, Maksymilian (1846–1874) – enrolled at the city’s Academy of Fine Arts. He studied drawing on the basis of plaster casts of ancient sculptures under Prof. Johann Georg Hiltensperger (1806–1890) and composition under Prof. Alexander Strahüber (1814–1888) and Prof. Carl von Piloty (1826–1886).

In 1869, the Glaspalast in Munich became the venue of an international painting exhibition presenting works by, among other artists, Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891). Aleksander Gierymski channelled the inspiration derived from this French artist into his execution of *Conversation* and *In the Painter’s Studio*, the latter being a free copy of *Artist Showing His Work* at the Wallace Collection in London. After Aleksander completed the first stage of his studies, the two brothers rented a studio at the atelier of Franz Adam (1815–1886), where they worked together, using the same costumes and props. The paintings *Cavalry Resting*, *Interior*, and *Before the Duel* display a clear influence of Maks, with his penchant for military subjects and rococo genre scenes.

The untimely death of Maksymilian in 1874 radically changed Aleksander’s situation and precipitated his artistic independence. He took up residence in Rome, and his close observation of its inhabitants and their daily lives provided the subject matter for *Playing Morra*, a realistic genre scene set in the interior of a Roman tavern. The titular game was a popular pastime in which the players extended their fingers and called out the corresponding numbers. Despite its innovative subject matter, in its technical aspect *Playing Morra* hews to the academic line. In his work on the painting, Gierymski relied on photographs of appropriately dressed and posed models, and the final work is characterised by a well-planned, almost theatrical compositional arrangement and lighting as well as by precise rendering of details.

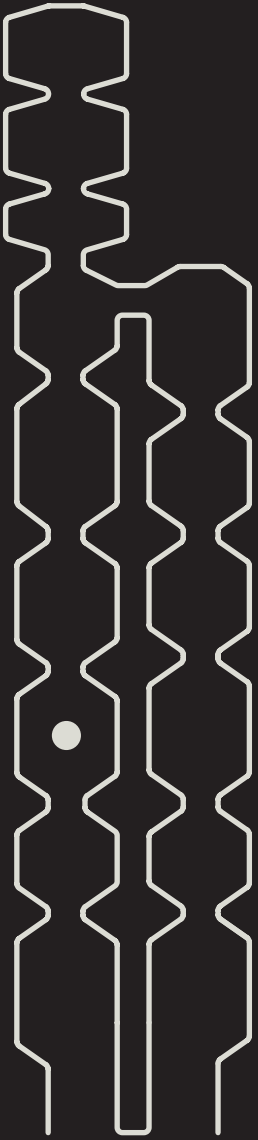


**P**odczas pobytu w Warszawie na początku 1875 roku Gierymski poznał Helenę Modrzejewską, pod której urokiem pozostawał jeszcze przez wiele miesięcy po opuszczeniu rodzinnego miasta. Zabarwione uczuciem młodszej miłości wspomnienia kontaktów z wybitną aktorką zainspirowały artystę do namalowania obrazu *Sjesta włoska*, przedstawiającego scenę koncertu na tarasie pałacu z udziałem patrycjusza w strojach renesansowych. W stojącej postaci kobiecej Gierymski usiłował odtworzyć z pamięci pełen dystynkcji wdzięk Modrzejewskiej. Świadectwem tych starań są liczne studia tej figury zachowane w warszawskim szkicowniku, a także widoczne w podczerwieni zmiany jej upozowania na płótnie *Sjesta włoska II*. Poszukując formuły stylistycznej zdolnej oddać wrażenie wytwornego piękna i finezji tej sceny, odwołał się do wzorów malarstwa weneckich kolorystów okresu renesansu, zwłaszcza Tycjana i Tintoretta. *Sjesta włoska* to ostatni w twórczości Gierymskiego przykład czerpania inspiracji ze sztuki dawnych mistrzów, a zarazem pierwsze świadectwo dążenia do nadania barwie cech autonomicznego środka wyrazu. W interpretacji Juliusza Starzyńskiego główną ideę obrazu „zdaje się stanowić chęć przełożenia muzyki i śpiewu na orkiestrację koloru przesyconego rdzawozłocistą tonacją zagęszczonego światła, jakby ostatnich blasków zachodzącego słońca”. *Sjesta włoska*, a zwłaszcza jej druga wersja, wyróżnia się ciepłym kolorytu, głębokim nasyceniem nakładanych laserunkowo barw i pewną szkicowością techniki. Artysta odchodzi tu od efektu gładkiej, lśniącej powierzchni płótna, typowej dla malarstwa akademickiego. Formy buduje za pośrednictwem plam koloru o bogatej fakturze, w której gubi się i zanika linia konturu. Związki tematyczne ze *Sjestą włoską* ujawniają dwa obrazy powstałe niejako na obrzeżach głównego nurtu prac artysty nad tą kompozycją. *Portret młodego Włocha* z zarysem rzymskiej Bazyliki św. Piotra w tle oraz *Popiersie mężczyzny w renesansowym stroju* z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać za studia portretowe postaci, które miały być wprowadzone do sceny koncertu na tarasie włoskiego pałacu.



While sojourning in Warsaw in early 1875, Aleksander Gierymski met Helena Modrzejewska, whose charms continued to exert their spell on the artist many months after he left his home town. His reminiscences of interactions with the great actress, shot through with the emotion of youthful love, provided the inspiration for *Italian Siesta*, a scene depicting a concert being played before patri- cians in Renaissance dress on a palace terrace. In the standing female figure, Gierymski endeavoured to render from memory the haughty beauty of Modrzejewska. These endeavours are documented by numerous studies of this figure preserved in the artist's Warsaw sketchbook as well as in the adjustments of the figure's pose revealed when *Italian Siesta II* is examined under infrared light. Searching for a stylistic formula suitable for rendering the impression of elegant, refined beauty of this scene, Gierymski looked to the Venetian colourists of the Renaissance, first and foremost to Titian and to Tintoretto. In fact, *Italian Siesta* marks the final time when Gierymski drew inspiration from the masters of old and, simultaneously, it is the first time that he experimented with elevating colour to the status of an autonomous means of expression. As interpreted by Juliusz Starzyński, the main idea underlying this work "seems to be a desire to transpose music and song into an orchestration of colour saturated with a rusty gold colour tone of condensed light as if from the last rays of the setting sun". *Italian Siesta*, particularly in its second version, is distinguished by warm hues, a deep saturation of glazed colours, and by a certain sketch- iness of technique. In this painting, Gierymski departs from the smooth, shiny surface effect typical of academic painting. Instead, he builds up his forms with colour fields of a bold, rich texture among which contour lines fade and disappear. A the- matic affinity to *Italian Siesta* is borne by two paintings executed as side-notes of sorts to Gierymski's work on this composition. *Portrait of a Young Italian*, with the form of the St Peter's Basilica in Rome discernible in the background, and *Bust of a Man in Renaissance Dress* can, with a large degree of probability, be considered portrait studies of figures destined for the concert scene on the terrace of the Italian palace.





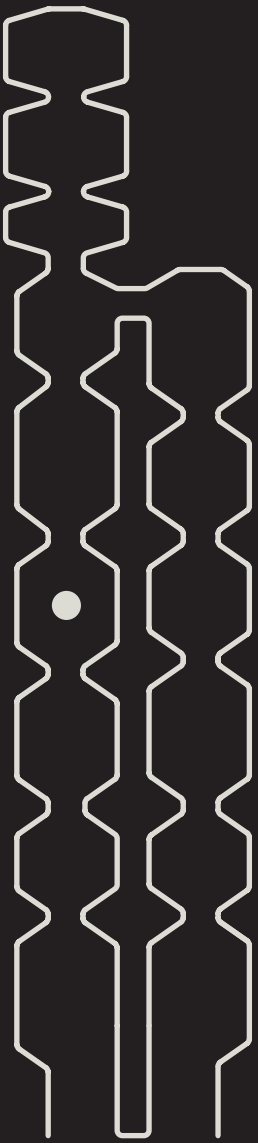
Zrodzone podczas pobytu w Rzymie (w latach 1875–1879) zainteresowanie artysty problematyką koloru, obecne już podczas realizacji tematu *Sjesty włoskiej*, pełne rozwinięcie znalazło w kompozycji zatytułowanej *W altanie*. Scena rodzajowa w kostiumach z epoki rokoka stała się tu jedynie pretekstem do stworzenia studium ludzi i przyrody w pełnym blasku słońca. W serii poprzedzających ją szkiców plenerowych Gierymski próbował zgłębiać tajemnice kolorystyczno-światlnych zjawisk obserwowanych w naturze. Mając świadomość podstawowych praw optyki, podobnie jak impresjoniści dostrzegał wizualny efekt łączenia się drobnych plam czystych farb położonych obok siebie na płótnie, dających złudzenie nowej, wibrującej światłem jakości barwnej, której nie można osiągnąć, mieszając te same pigmenty na palecie.

Wśród szkiców plenerowych na szczególną uwagę zasługuje studium z cylindrem odznaczające się finezją kolorystyki, a także integralnością koncepcji malarskiej ukierunkowanej na przeanalizowanie efektu światła przesączonego przez oplecioną liśćmi kratę altany. Kolejny motyw, niemający odpowiednika w ostatecznej wersji obrazu, to studium z fotelem i draperią, będące próbą rozstrzygnięcia gradacji tonów barwnych pomiędzy najjaśniejszymi (biel obrusa, peruk, pończoch) i najciemniejszymi (głęboki granat lub czerń strojów) elementami zaplanowanej kompozycji. Czystością kolorytu i sugestywnością wrażenia blasku światła słonecznego wyróżnia się praca zatytułowana *Ksiądz w rozmowie z panem we fraku*, utrzymana w jaśniejszej i chłodniejszej od innych szkiców tonacji barwnej. Charakteryzującej studia plenerowe malarskiej lekkości i spontaniczności w nakładaniu plam barwnych nie dostrzegamy na dużym, powstałym w atelier i wielokrotnie przemalowywanym obrazie. Jednak również na tym płótnie światło migotliwymi refleksami podkreśla połyskliwość jedwabiu i przejrzystość koronek rokokowych strojów, wydobywa bogactwo tonów zieleni roślin oraz lśnienie strumyków wody ogrodowej fontanny – stwarza niemal zmysłowo odczuwaną, roziskrzoną słońcem atmosferę letniego dnia.



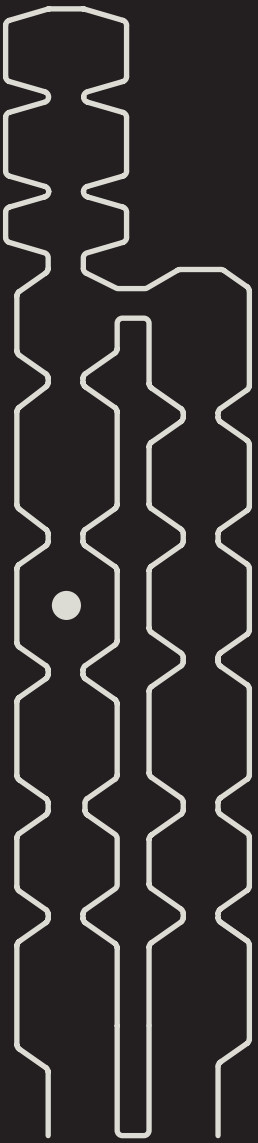
**A**leksander Gierymski's interest in exploring the technical aspects of colour, arisen during his Roman sojourn of 1875–1879 and already in evidence as he worked on *Italian Siesta*, found its full manifestation in the composition entitled *In the Arbour*, in which the genre scene with historical costumes became a pretext for a study of figures and vegetation in strong sunlight. In the outdoor sketches executed in preparation for the painting proper, Gierymski grappled with the issues posed by colour and light phenomena observed in nature. Disposing of familiarity with the basic laws of optics, Gierymski – much like the impressionists – appreciated the visual effect of small spots of pure pigment applied to the canvas one alongside the next and their potential for new, vibrant colour effects which could not be achieved if the same pigments were mixed on the palette.

Of the outdoor sketches, particularly worth noting is the study with the top hat, characterised as it is by a finesse of the colour scheme and by a painterly composition which, while subordinated to analysis of the technical aspects of rendering light filtered through the leafy trellis, still comes across as an integral compositional whole. Another motif which did not find its way into the painting's final version is presented in the study with the armchair and the drapery, in which Gierymski explored the gradation of colour tones from the brightest (the white tablecloth, wigs, and stockings) to the darkest (the deep blues and blacks of the costumes) elements of his contemplated composition. *Priest in Conversation with a Gentleman in a Tailcoat*, meanwhile, stands out on account of its pure colours and suggestive rendering of sunlight as well as of its colour scheme, which is brighter and cooler than that of the other sketches. The light, spontaneous application of colour spots so manifest in these outdoor studies were not repeated in the final version of *In the Arbour*, which is a large-format, full-blown studio piece resulting from long work and much overpainting. Yet the finished work also features convincing light effects, with flickering reflexes upon the smooth silk and the diaphanous lace of the rococo costumes and upon the sumptuous greens of the plants and the glistening fountain water combining into a sensuous representation of a sunny summer day.



Powrót Gierymskiego w 1879 roku do Warszawy, po wielu latach spędzonych za granicą, otworzył w jego twórczości okres fascynacji rodzinnym miastem. Z pasją dokumentalisty i naturalistycznym obiektywizmem artysta odtwarzał codzienną rzeczywistość najuboższych, zaniedbanych i na pozór pozbawionych wszelkiego uroku dzielnic – Starego Miasta, Solca, Powiśla. Początkowo skoncentrował się na motywie Żydówki sprzedającej owoce. Drażąc ten temat w szkicach rysunkowych i studiach olejnych (obecnie zaginionych), stopniowo rezygnował z rodzajowego aspektu przedstawienia na rzecz monumentalizacji ujęcia postaci starej kobiety, która stoi z kosztami pomarańczy w nadziei na sprzedanie choćby kilku owoców. Jej poorana zmarszczkami twarz jest naznaczona smutkiem i rezygnacją, przejmująca w wyrazie prawdy o kondycji człowieka borykającego się z ubóstwem, lecz z godnością przyjmującego swój los.

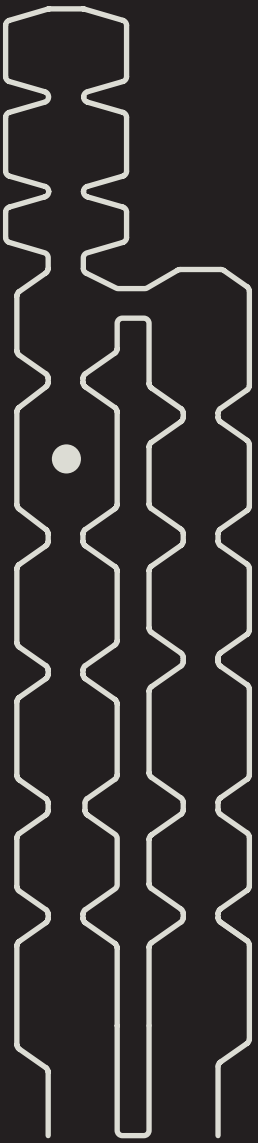
W przeciwieństwie do ukazanych z bliska, odznaczających się drobiazgową opisowością scen rodzajowych, takich jak *Brama na Starym Mieście* czy *Piaskarze*, widok *Powiśla*, a przede wszystkim *Święto Trąbek* ujęte zostały jak gdyby z większego dystansu. Ludzie i ich codzienne sprawy nie przykuwają naszej uwagi, wydają się być immanentną częścią otaczającej natury. Artysta nie przedstawił tu barwnego reportażu z życia miasta, sumując poszczególne wrażenia, stworzył jednorodną w nastroju, syntetyczną wizję zaobserwowanej sceny. *Święto Trąbek*, uznawane za jedno z najwybitniejszych dzieł Gierymskiego, powtórzone w nieco odmiennym układzie kompozycyjnym podczas pobytu artysty w Monachium w 1890 roku, tematycznie nawiązuje do rytuałów żydowskiego święta Rosz ha-Szana. Z modlitewnym skupieniem ludzi współgra wyciszenie i bezruch przyrody w zapadającym zmierzchu. Przymglone światło słońca, złotymi promieniami odbite w lustrze wody, podkreśla elegijny, pełen zadumy nastrój obydwu dzieł. Obrazem *Święto Trąbek* Gierymski zamknął kolejny etap swoich poszukiwań służących zgłębianiu tajemnicy światła, jego wpływu na harmonię barwną obrazu.



**G**ieryski's return to Warsaw in 1879 after spending many years abroad triggered a period of artistic fascination with his home town. Combining documentary passion and naturalistic objectivism, Gieryski recorded in his works the daily life of the most destitute and seemingly unappealing parts of the city – the Old Town, Solec down by the river, and Powiśle. In the first order of sequence, the artist homed in on the theme of the Jewish woman selling fruit, elaborating upon it in a number of drawn sketches and oil studies (now lost) and gradually abandoning a genre take on this subject in favour of a monumental presentation of the old woman standing with her basket of oranges, desperately hoping to sell at least one or two. Her wrinkled face is marked with sadness and resignation to a fate of poverty, but she maintains an indelible dignity.

As opposed to the close-up, painstakingly detailed genre scenes such as *Archway in Warsaw's Old Town* or *Sand Diggers*, Gieryski's view of *Powiśle* and, first and foremost, *Feast of Trumpets* show the artist adopting a more distanced perspective. As seen in these paintings, people and their tribulations, rather than appearing front and centre, become an immanent part of a broader landscape. The artist does not present a colourful news report about specific events; rather, he has distilled his impressions into an emotionally homogenous, synthetic rendering. *Feast of Trumpets*, hailed as one of Gieryski's greatest works, refers to the rituals of the Jewish feast of Rosh Hashanah (the artist produced another iteration of this work, in a slightly different compositional arrangement, during his sojourn in Munich in 1890). The pious concentration of people at prayer is reflected in the immobile quiet of nature in the impending dusk, and the misty rays of the late afternoon sun reflecting in the water further amplify the elegiac, pensive effect. With *Feast of Trumpets*, Gieryski closed another stage of his explorations of the mysteries of light and of its influence on the colour harmonies of a painting.



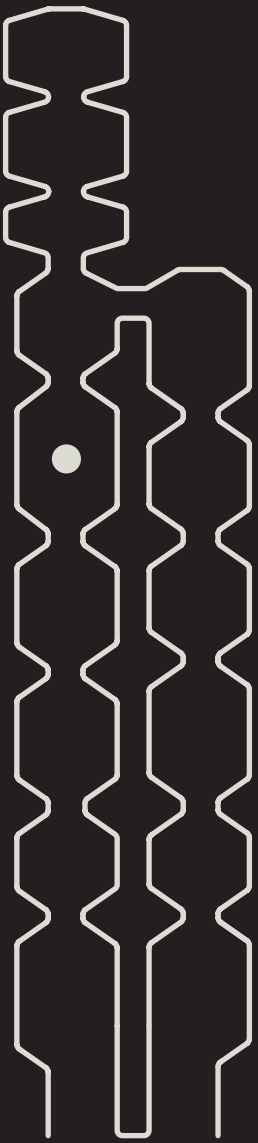


**S**eria włoskich rysunków Gierymskiego przedstawiających miejsca i zabytki związane z Polską i Polakami powstała w 1885 i 1886 roku na zamówienie Samuela Lewentala, wydawcy „Kłosów”, a następnie była publikowana na łamach czasopism „Kłosy” i „Wędrowiec” w latach 1886–1888. Rysunki wykonane głównie tuszem i gwaszem, przy użyciu akwareli i sepii, zostały powielone w technice cynkotypii.

Wśród przedstawionych przez Gierymskiego poloników znalazły się m.in. nagrobki i tablice uwieczniające Polaków umieszczone w zabytkowych budowlach Padwy, Bolonii, Florencji i Rzymu, m.in. dwie tablice upamiętniające obchody 400. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika wmurowane na uniwersytetach w Padwie i Bolonii. Artysta przedstawił także kościoły, w których przechowywane były pamiątki narodowe, jak na przykład rzymską świątynię Świętego Stanisława Biskupa.

Niewielkiego formatu obrazy olejne i rysunki, subtelnie opracowane walorowo przy użyciu tuszu i gwaszu, powstały podczas studiów plenerowych w malowniczych okolicach miasteczek Kufstein i Rattenberg nad rzeką Inn w Tyrolu, gdzie Gierymski przebywał od czerwca do października 1889 w towarzystwie Włodzimierza Tetmajera. Wśród tych prac uwagę zwracają widoki twierdzy Kufstein malowniczo położonej na wzgórzu. Kolorystyka pejzażu olejnego, w której dominuje intensywna, soczysta zieleń łąk i zróżnicowana tonalnie szarość nieba, dobrze oddaje nastrój wilgotnej, deszczowej aury w pełni lata. Do tego zespołu należą także dwa szkice olejne ukazujące postać pasterza i figurki zwierząt oraz sylwetki samych krów, doskonale uchwycone w ruchu zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla.

Widoki tyrolskie (trzy z nich obecnie zaginione), wywoływały wśród krytyków krańcowo odmienne wrażenia. We wszystkich recenzjach prasowych akcentowano potężną siłę koloru oraz rolę światła, jako najważniejszego środka ekspresji tych pejzaży, co doskonale odzwierciedlało kierunek ówczesnych poszukiwań i eksperymentów warsztatowych malarza.

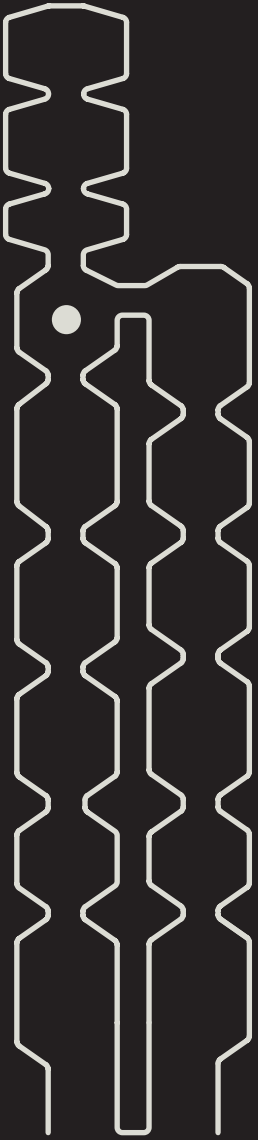


**G**ieryski's series of Italian drawings depicting sites and historical monuments somehow connected with Poland and Poles was executed in 1885 and 1886 in fulfilment of a commission from Samuel Lewental, the publisher of "Kłosy". The drawings were published in the "Kłosy" and "Wędrowiec" periodicals over 1886 through 1888. The drawings were executed primarily in India ink and gouache, with water-colours and sepia wash; they were then duplicated using the zincographic technique.

The polonica pictured by Gieryski in this series included tombs and commemorative plaques from historical buildings in Padua, Bologna, Florence, and Rome, such as plaques marking the 400<sup>th</sup> anniversary of the birth of Nicholas Copernicus displayed on the campuses of the universities in Padua and in Bologna. Other drawings depict churches at which mementoes associated with Polish history are preserved, such as the church of St Stanislaus the Bishop in Rome.

The small-format oil paintings and drawings, subtly elaborated in India ink and gouache, were executed during plein air sessions in the picturesque environs of Kufstein and Rattenberg by the river Inn flowing through Tirol, where Gieryski sojourned between June and October 1889 in the company of Włodzimierz Tetmajer. Especially noteworthy are the images of the hilltop fortress of Kufstein. The colour scheme of the oil landscape, dominated by the intense, juicy green of the meadows and the variegated greys of the sky, evocatively render the atmosphere of a damp, rainy midsummer day. Other pieces in this body of works include two oil sketches of a shepherd and his animals as well as images of cows, their movement masterfully suggested with a few expert brush strokes.

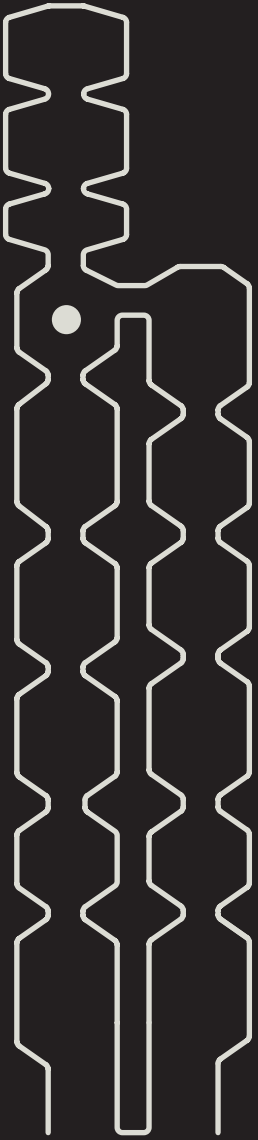
Gieryski's Tirolean views (three of which are now lost) gave rise to diametrically opposed reactions among critics. That said, all the press reviews – positive, or otherwise – noted the powerful colours and the role of light as the main expressive means of these landscapes, reflecting the direction of Gieryski's technical experiments at the time.



Pracę nad pierwszą wersją *Staruszki czuwającej przy zwłokach* Gierymski podjął prawdopodobnie pod koniec pobytu w Rzymie lub wkrótce po przyjeździe do Warszawy w 1879 roku. Drugą namalował dużo później, zapewne dopiero około roku 1890. W obydwu obrazach, które różnią się formatem i sposobem kadrowania sceny, ponownie zainteresował go problem oświetlenia we wnętrzu, które w tym przypadku pochodzi z dwóch niezależnych źródeł. Na siedzącą postać starszej kobiety pada światło żaru z pieca, natomiast widoczna w głębi kompozycji sylwetka zmarłego tonie w mroku rozjaśnionym delikatnym blaskiem świecy. W pracach tych artysta analizuje zmiany proporcji między natężeniem sztucznego światła i ciemności nocy.

Obraz *Anioł Pański* został namalowany podczas pobytu Gierymskiego w Monachium na zamówienie znanego polskiego kolekcjonera Ignacego Korwin-Milewskiego (1846–1929), który od początku lat 80. kupował jego obrazy. Scena ukazuje dwie wieśniaczki odmawiające tradycyjną modlitwę maryjną o wieczornej porze. Wykonanie szeregu szkiców rysunkowych i jednego znanego studium olejnego, w których rozważał problem najlepszego oddania póz i gestów postaci, pozwoliło artyście stworzyć ostateczną koncepcję dzieła. Szkice zestawione razem ukazują również, jak ewoluował pomysł upozowania figury stojącej dziewczyny, a zwłaszcza ułożenia trzymany przez nią grabi, które, wsparte wysoko na jej ramieniu, ostrą linią przecinają przestrzeń nieba. Zmiana koncepcji tego szczegółu w ostatecznej wersji obrazu wzmocniła wrażenie ciszy i modlitewnego skupienia. Natomiast bliskie kadrowanie sylwetek obydwu wieśniaczek, przy jednoczesnym dużym formacie dzieła wpłynęło na jego monumentalizację.

Pomimo wykonania skrupulatnej pracy nad kompozycją malarz niezadowolony z końcowego efektu, w liście do Stanisława Witkiewicza, tak komentował swoje wysiłki: „Obmierzył mi tak, że choć jest masa rzeczy w nim do poprawienia, nie chcę za nic już nad nim robić”.



**G**ieryski most probably commenced work on the first version of *Old Woman Keeping Watch over Body* towards the end of his sojourn in Rome or soon after arriving in Warsaw in 1879. The second version was painted much later, probably around 1890. While the two paintings differ as to their composition and framing, both constitute exercises in depicting interiors illuminated by two sources of light. The seated old woman is seen in the glow of the embers, and the dead man lying in the back of the composition is picked out from the surrounding darkness by the delicate light of a candle. In these two works, the artist analyses the shifting proportions between the intensity of artificial light and the darkness of night.

*Angelus* was painted during Gieryski's sojourn in Munich in performance of a commission by Ignacy Korwin-Milewski (1846–1929), the Polish collector who had been buying Gieryski's paintings since the early 1880s. The scene is of two peasant women offering the traditional prayer to the Virgin Mary. Gieryski's final composition is the result of a number of drawn sketches as well as of one known oil study in which he considered how to best pose the figures. Analysed together, these sketches also show the evolution of Gieryski's concept for the standing girl, especially of the position of the rake resting high up on her shoulder and cutting a bold line across the sky. By adjusting this detail in the final version of his painting, the artist strengthened the mood of silence and of pious concentration; at the same time, the close-up rendition of the two peasant women combined with the large format of the painting make for a monumental effect.

His typically long and painstaking work on *Angelus* notwithstanding, Gieryski was unhappy with the end result, revealing in a letter to Stanisław Witkiewicz that "it has grown so loathsome to me that, while there are lots of things in it that need fixing, I just don't want to work on it anymore".





**W**sali prezentowane są rysunki Aleksandra Gierymskiego oraz ryciny wykonane na podstawie jego dzieł, reprodukowane przez warszawskie tygodniki ilustrowane. Oryginalnych prac rysunkowych artysty zachowało się bardzo niewiele. Największe straty, przede wszystkim w zbiorach prywatnych, spowodowała II wojna światowa.

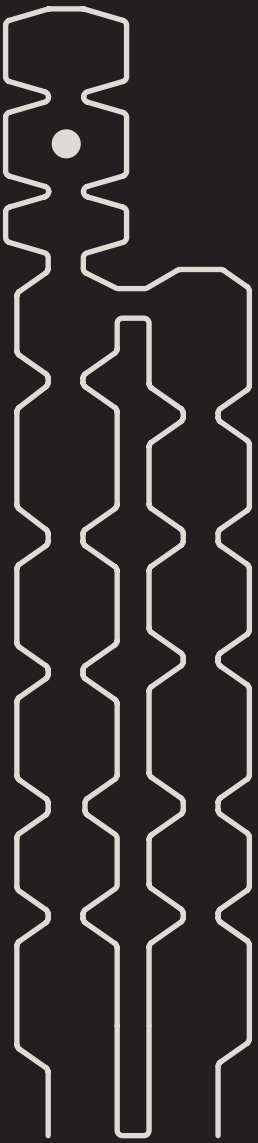
Gierymski wykonywał kilka typów rysunków, w tym szkice i studia do obrazów oraz kompozycje przeznaczone do reprodukowania w prasie. Czasopisma zamieściły ok. 170 ilustracji według jego dzieł. Dominowały wśród nich widoki Warszawy i innych polskich miast.

Rysował energiczną, zdecydowaną kreską, dążąc do oddania głębi przedstawienia. Wrażenie przestrzenności osiągał dzięki kontrastowemu zestawieniu partii jasnych i ciemnych, ułożonych naprzemiennie, często po diagonalach.

Projektując ilustracje, wykonywał rysunki na papierze, kartonie lub brystolu, używając przeważnie tuszu, sepii i gwaszu. Rysował również bezpośrednio na klockach drzeworytniczych, które następnie były rytowane przez drzeworytników. Przykład tak przygotowanego klocka z wizerunkiem Wenecjanki można obejrzeć w gablocie. Ilustracje powielane były również w technice cynkotypii. Metoda ta polegała na przenoszeniu rysunku na matrycę cynkową za pomocą fotografii. W celu uzyskania pożądanego rezultatu, Gierymski rysował w specjalny sposób, używając silnych bieli. Zestawienie rysunku wykonanego taką techniką i gotowej ilustracji można zobaczyć na przykładzie wizerunku *Dziewczyny z Vorarlbergu*. Była ona jedną z bardzo lubianych przez czytelników tzw. piękności w strojach historycznych lub regionalnych, często zdobiących okładki pism.

Gierymski był wrażliwy na sprawy społeczne i polityczne. Jako pierwszy z polskich artystów zwrócił uwagę na życie ubogiej ludności zamieszkującej takie dzielnice Warszawy jak Solec czy nadwiślańska skarpa. Wymowę scen podkreślał odpowiednim oświetleniem. Prezentował treści pozytywne w świetle słonecznym, a o zmroku i w scenerii nocnej, w świetle księżycy – sceny zawierające odniesienia do treści negatywnych i skłaniających do refleksji.

Na tle innych ilustracji prasowych z tego czasu dzieła Gierymskiego wyróżniają się trafnym oddaniem atmosfery pokazywanych miejsc i naturalnością ujęcia motywów – prace komponowane były tak, by sprawiały wrażenie przypadkowo uchwyconego obrazka z codziennego życia.



Presented in this room are drawings by Aleksander Gierymski and engravings executed on the basis of his works for reproduction in various Warsaw periodicals. Only a few original drawings by Gierymski have survived to this day; most of the artist's works on paper, especially those held in private collections, were destroyed during the Second World War.

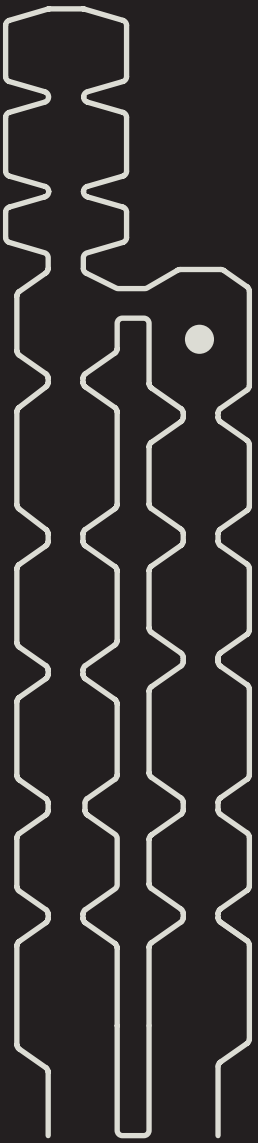
Gierymski produced drawings of several types, including sketches and studies executed in preparation for paintings and compositions intended for publication in the illustrated press. All in all, various periodicals published some 170 illustrations based on works by Gierymski, predominantly views of Warsaw and other Polish towns.

Gierymski drew with energetic, determined lines, aiming for an impression of depth which he achieved through contrasting light and dark fields alternating with one another, often in a diagonal arrangement.

Gierymski would execute his designs for illustrations on paper, carton, or Bristol board, usually in India ink, sepia, and gouache. He has also been known to execute his drawings directly upon wood blocks which were then engraved by specialised craftsmen; a specimen of such a block with the image of a Venetian woman is shown here. Gierymski's illustrations were also duplicated in the zincographic technique, where photography was used to transfer the image onto a zinc plate. In order to achieve the optimum result in this medium, Gierymski drew in a special manner, using strong whites. As an example, we have taken *Vorarlberg Girl*, displaying the drawing executed with a view to zincographic reproduction as well as the finished illustration. This image is representative of the "beauties" in historical or regional dress, quite popular among readers and often used for cover illustrations.

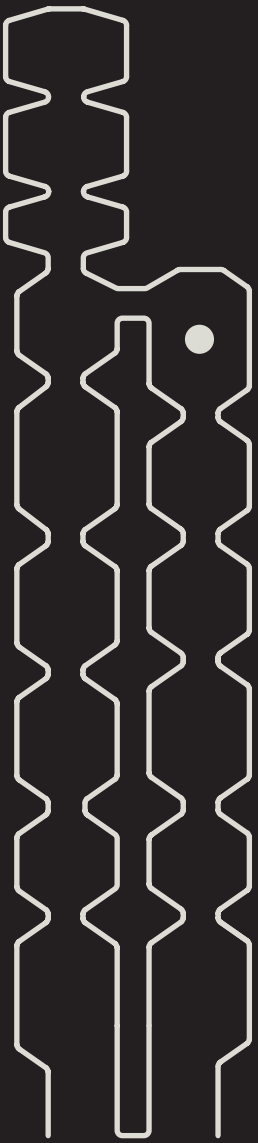
Gierymski was a keen observer of politics and social issues. This sensitivity led him to be the first Polish artist to dwell upon the daily lives of the working poor populating such Warsaw neighbourhoods as Solec or the Vistula embankment. The artist amplified the mood of his scenes with appropriate lighting. He presented upbeat, positive themes in sunlight; dusk, night-time and moonlight, meanwhile, were usually chosen by Gierymski for darker, negative themes and for pensive, melancholy pieces.

Considered in the context of other press illustrations from the time, Gierymski's works are distinguished by evocative renditions of the mood of his locations and by natural treatment of the motifs. Their composition is such as to suggest a random snapshot of day-to-day life.



Z namienna dla twórczości Gierymskiego fascynacja światłem zyskała nowy wymiar w serii nokturnów miejskich malowanych w latach 90. Ukazując nocne życie Monachium, Paryża czy Rzymu, artysta nie rezygnował z rodzajowego aspektu przedstawianych scen, z sumiennością uważnego obserwatora odtwarzał przypadkowo dostrzeżony ruch uliczny, indywidualnie różnicował charakterystykę przechodniów. Jednak środki warsztatowe podporządkował głównie dążeniu do wydobycia skomplikowanych efektów sztucznego światła lamp, rozpraszającego się w mglistym powietrzu nocy, wywołującego refleksy na mokrym od deszczu bruku ulicy, wydobywającego na chwilę z mroku sylwetki przechodzących ludzi, zamierającego w cieniach rzucanych przez monumentalne bryły architektury. Próbował rozstrzygnąć malarski problem natężenia stosunków walorowych oraz tonalnego zróżnicowania ciemnych partii obrazu, opracowywanych laserunkowo, budowanych miękko przenikającymi się plamami zharmonizowanych barw. Dzięki temu potrafił wywołać wrażenie niezwyklej przestrzenności form oraz migotliwej gry kolorów przy zachowaniu gładkiej powierzchni płótna, niemal pozbawionej różnic fakturalnych z wyjątkiem impastowo nakładanych świateł w kloszach lamp.

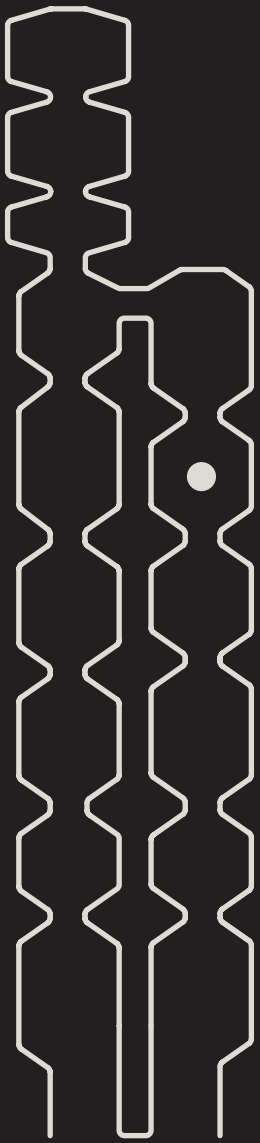
Na tle wcześniejszych monachijskich i paryskich nokturnów odmiennością środków warsztatowych wyróżnia się *Luwr w nocy II*, jarzący się czystym błękitem w półcieniach, modelowany mocnym, niemal białym światłem w głębi kompozycji i lekko żółtawym na pierwszym planie. Baśniowy, jak gdyby odrealniony poprzez grę ostro skontrastowanych świateł i cieni widok przejścia pod arkadą Luwru emanuje nastrojem tajemniczości, wyzwala poczucie zagrożenia czającego się w mroku zalegającym pośród kolumn, gzymsów i łuków za- bytkowej architektury. W późniejszym o kilka lat widoku mostu Ludwika w Monachium przedmiotem malarskich eksperymentów Gierymskiego stało się zjawisko wzajemnego oddziaływania dwóch rodzajów światła – wieczornej zorzy zasnuwającej różem i fioletem błękit nieba oraz mocnego złocistożółtego blasku lamp spowijającego przestrzeń pierwszego planu.



The fascination with light constituting one of the hallmarks of Gierymski's work gained a new dimension in the series of urban nocturnes painted in the 1890s. In his night time scenes from Munich, Paris, and Rome, the artist remained true to their genre aspects, bringing his gift of acute observation to bear on the city hubbub and on the individual traits of passers-by. At the same time, his choice of technical devices was subordinated to rendition of the complex effects of streetlamp light dispersing in the foggy night air, reflecting off the rain-slicked cobblestones, briefly illuminating pedestrians before they passed beyond its reach and into the darkness, and dissipating in the shadows cast by the monumental edifices. As he worked, Gierymski came head to head with the painterly issues posed by intensity of light values and by tonal differentiation of the dark areas of his compositions, finished with glaze and built up from softly permeating spots of harmonised colour. Thanks to these technical solutions, he was able to render exquisitely spatial forms and glittering interplay of light while preserving a smooth surface of the painting, practically devoid of textural differences other than in the impasto of the streetlamps.

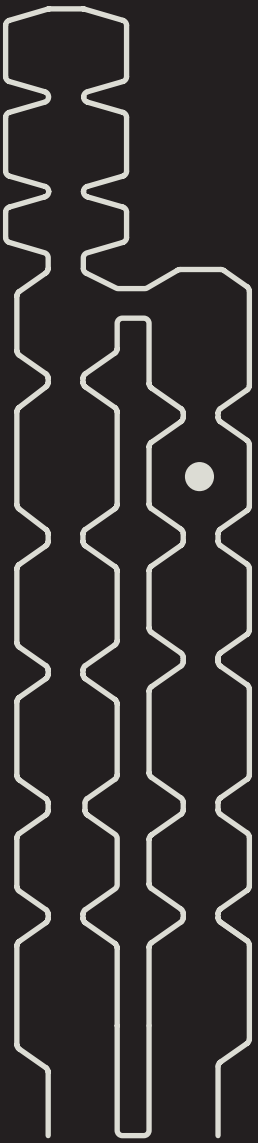
*Louvre at Night II* stands out from the previous Munich and Paris nocturnes on account of the pure blue in its semi-shadow portions, modelled with strong, almost white light in the back of the composition and yellowish light in the front. The fairy tale effect produced by this view of the passage underneath the Louvre arcade, with its unreal feel of starkly contrasting lights and shadows, radiates an aura of mystery, with the shadows pressing forward from among the columns, cornices, and arches adding a distinct note of danger. In his view of the Ludwigsbrücke produced some years later, Gierymski concentrated on the painterly implications of interplay between two types of light – the pink and purple dusk and the golden yellow of the streetlamps shining in the foreground of the painting.





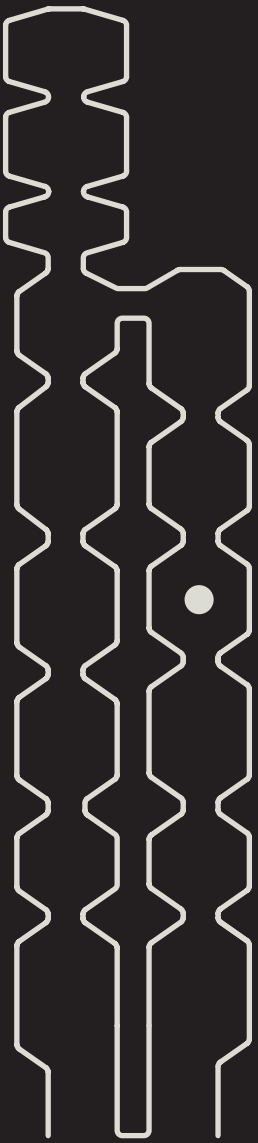
Ważnym doświadczeniem płynącym z kontaktu Gierymskiego ze sztuką francuską była koncepcja „szerszego brania motywów” – jak sam to określił w jednym z listów. Wprawdzie nie zrezygnował wówczas z nawyku zobiektywizowanej, analitycznej obserwacji rzeczywistości, jednak uzyskane w ten sposób wrażenia zatrzymywał w pamięci, poddawał własnym nastrojom i stanom emocjonalnym, wreszcie przetwarzał w jednorodną, uogólnioną wizję malarską. Świadczą o tym niektóre z paryskich pejzaży – szkicowo ujęte studia światła i przestrzeni, pozbawione realistycznej drobiazgowości opisu, wolne od nadmiaru szczegółów rozpraszających uwagę widza. Wśród nich syntetycznym ujęciem form i nowatorskim sposobem kadrowania wyróżnia się zwłaszcza widok *Pont Neuf*. Iluzję głębi przestrzennej tworzy tu zrytmizowany układ kulisowo ukazanych filarów mostu, które – oglądane z dołu, niemal z powierzchni rzeki – zyskują nieoczekiwanie monumentalny wymiar. Malując ten szkic, artysta skupił uwagę na uchwyceniu refleksów światła kładącego się na wodzie oraz barwnych cieni, jakie rzucają filary mostu skąpane w ciepłym blasku słońca.

Charakterystyczny już dla *Święta Trąbek* ton refleksyjnej zadumy oraz głęboko ukrytą symbolikę odnaleźć można również w *Wieczorze nad Sekwaną*, będącym ukoronowaniem paryskiego okresu twórczości Gierymskiego. Zarówno na dużym płótnie, jak i w niewielkim studium o tym samym tytule, artysta po mistrzowsku uchwycił ulotne wrażenie barwnych niuansów i refleksów światła załamującego się na powierzchni rzeki w ostatnich promieniach zachodzącego słońca. Efekt pewnego odrealnienia form architektonicznych, jak gdyby roztopiających się w przedwieczornej mgle i zadymionym powietrzu miasta, podkreśla sugestywną, pełną niedomówień aurę tych obrazów. Różowo-błękitny koloryt *Wieczoru nad Sekwaną*, chociaż przytłumiony szarością zmierzchu, zbudowany jest w gamie barw mocnych i czystych, nakładanych śmiało i zdecydowanie, a w partii rzeki wibrujących cienkimi smużkami błękitu, zieleni, różu i czerwieni, które tworzą iluzję mieniących się w świetle drobnych fal wody.



An important insight derived by Gierymski from his contacts with French art centred on the concept of “taking motifs more broadly”, as the artist himself put it in one of his letters. While Gierymski did not altogether forego objective, analytical observation of reality, he began filtering his memories of such observations through his own moods and emotional states, rarefying them into a homogenous, generalised painterly vision. As much is attested to by some of his Parisian landscapes – sketchy renditions of light and space, without painstakingly realistic descriptions and free of a surfeit of details which might distract the viewer. Of these pieces, *Pont Neuf* stands out by virtue of its synthesised treatment of forms and innovative framing of the composition. The illusion of spatial depth is created by the rhythmic arrangement of the pillars which – seen from below, almost from the surface of the river – gain an unexpectedly monumental dimension. As he painted this sketch, the artist concentrated on capturing the reflexes of light upon water and the colourful shadows cast by the pillars of the bridge bathed in warm sunlight.

The reflective pensiveness and subtle symbolism already in evidence in *Feast of Trumpets* also permeate *Evening by the Seine*, the crowning achievement of Gierymski’s Paris period. In the large canvas as well as in the small study bearing the same title, the artist masterfully captures the fleeting impression of colour nuances and light reflexes diffracting upon the surface of the river as the sun sets. The suggestive, understated aura of these paintings is strengthened by the slightly unreal feel of the architectural forms, which seem to dissolve in the late afternoon fog and the smoky air of the city. The pinkish-blue colour scheme of *Evening by the Seine*, albeit muffled by the grey of dusk, is built up of strong, clear colours applied in a bold, decisive manner and vibrating in the river with thin rays of blue, green, pink, and red, combining into an illusion of small waves glimmering in the light.



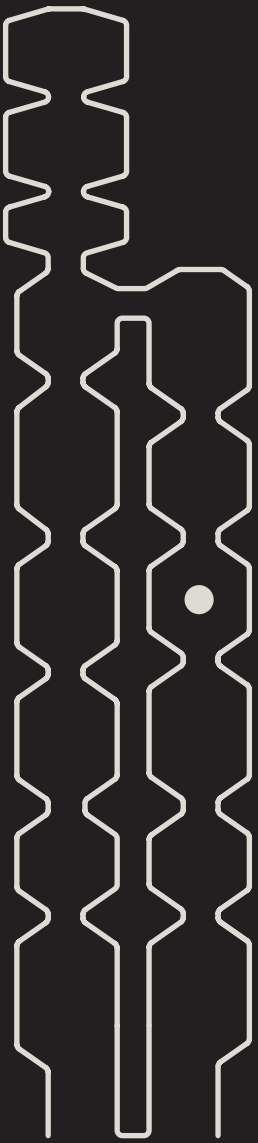
**W** latach 1893 i 1894 Gierymski często przebywał w podkrakowskich Bronowicach, w domu Anny i Włodzimierza Tetmajerów, którzy swoją gościnnością przyciągali wielu artystów. Tam powstała seria słonecznych pejzaży i studiów portretowych o nietypowej dla artysty ludowej tematyce. Stanowiły one podsumowanie jego paryskich doświadczeń, w tym także reakcji artysty na malarstwo impresjonistów.

Zalana blaskiem słońca *Droga w Bronowicach* charakteryzuje się – niezbyt często stosowanymi przez malarza – swobodnymi i dynamicznymi pociągnięciami pędzla, które podkreślają ekspresję barw i nadają dziełu nowoczesny charakter.

W obrazach, które ukazują dziewczynę i wieśniaka w strojach krakowskich artysta skoncentrował się przede wszystkim na problemach formalnych. Prace te malowane w jasnej gamie barwnej na neutralnym tle to wariacje na temat koloru i światła.

*Chłopiec w słońcu* należy do dzieł Gierymskiego, w których w sposób najbardziej czytelny ujawniły się jego inspiracje francuskim impresjonizmem, widoczne przede wszystkim w technice opracowania rozświetlonych silnym słońcem partii pejzażu oraz chochoła osłaniającego chłopca. Główny akcent koncepcji kolorystycznej obrazu oparł artysta na opozycji dwóch barw – czerwonej i zielonej – które mieniają się w słońcu bogactwem subtelnie zróżnicowanych odcieni.

*Trumna chłopska* zajmuje szczególne miejsce w twórczości Gierymskiego. Ten przejmujący smutkiem wizerunek rodziców pogrążonych w bólu po stracie dziecka został ujęty w sposób niezwykle powściągliwy. Głęboki patos tej sceny kryje się w pozornym spokoju i rezygnacji jej bohaterów, którzy z godnością i pokorą przyjmują wyrok losu. W skończonej kompozycji, studiach olejnych i gwaszu zwraca uwagę siła wyrazu obydwu postaci, którą artysta uzyskał, opracowując niezwykle realistycznie porane zmarszczkami twarze i spracowane dłonie. W obrazie tym w sposób mistrzowski odtworzył pogłębiony psychologicznie wizerunek człowieka.



In 1893 and 1894, Gierymski often spent time in Bronowice by Krakow, in the home of Anna and Włodzimierz Tetmajer (whose hospitality was a draw for many other artists as well). It was during these visits that Gierymski executed a series of sunny landscapes and portrait studies dealing – atypically for the artist – with folk themes; in their technical aspect, these paintings constituted a distillation of Gierymski’s Parisian experiences, including his reactions to impressionist painting.

The sun-drenched *Road in Bronowice* features free, dynamic brush strokes seldom seen in Gierymski’s paintings which emphasise the colour expression and lend a modern feel to the whole.

In the paintings depicting a young woman and peasants in traditional Krakow dress, the artist concentrated first and foremost on formal issues. These pieces, painted in light colour scales upon neutral backgrounds, present variations on the theme of colour and light.

*Boy in the Sun* is one of those Gierymski paintings which most eloquently bespeaks his inspirations from French impressionism, especially in the technique used in rendering the portions illuminated by the bright sun and the straw man. The colour scheme employed by Gierymski in this painting is based on the opposition of two colours, red and green, sparkling in the sunlight with a richness of subtly differentiated shades.

*Peasant Coffin* occupies a special place in Gierymski’s combined oeuvre. In this painting, the artist presents a sensitively restrained image of parents mourning the death of their child; the seeming calm and resignation of the bereaved couple, who are facing this cruel twist of fate with dignity and humility, conceals a deeper sadness. The finished composition as well as the oil studies and the gouache are striking on account of the expressive power of the two figures, achieved by the artist through a highly realistic rendition of their wrinkled faces and work-worn hands. The level of psychological portraiture achieved by Gierymski in this painting is nothing less than impressive.





Pejzaże z Villa Torlonia we Frascati artysta malował podczas kilku miesięcy spędzonych we Włoszech w pierwszej połowie 1895 roku. Do najpiękniejszych prac z tego okresu należy *Park włoski*, w którym ukazał perspektywiczne ujęcie, usytuowanych na zboczu, malowniczych tarasów barokowego założenia ogrodowo-parkowego. Nakładaniem farby drobnymi, lekkimi pociągnięciami pędzla wydobył tu Gierymski efekt delikatnej mgiełki prześwietlonej promieniami słońca. Obraz *Villa Torlonia we Frascati* prezentuje widok na główną, zaprojektowaną w formie kaskad, fontannę – Teatro delle Acque i stanowi kolejny przykład analizowania przez artystę zjawisk świetlnych zachodzących w cienistej alei parku w pogodny upalny dzień.

Lato 1895 roku malarz spędził na studiach plenerowych w Bawarii. Namalował tam *Drogę z lipami (Polska droga)* i *Park Schleissheim w pobliżu Monachium (Człowiek w alei)*. Ten ostatni ukazuje szeroką aleję parkową skąpaną w promieniach słonecznych delikatnie przenikających przez korony drzew z odchodzącą w dal postacią mężczyzny. Obydwa pejzaże, w których ujawnia się kontemplacyjny, pełen pokory stosunek artysty do natury mają wymowę symboliczną.

Letnie miesiące 1896 roku Gierymski spędził w Rothenburgu, gdzie powstały niemal fotograficzne widoki staromiejskich zaułków i wewnątrz kościelnych. Dał w nich wyraz zainteresowaniu problematyką światła i koloru, ale zwrócił także uwagę na realistyczne odtworzenie architektonicznych szczegółów kamienic, wież i murów miejskich. W obrazie *Wnętrze kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu*, pełnym atmosfery ciszy i skupienia, uwagę artysty pochłaniają detale ołtarzy gotyckich, które oddaje na płótnie z niezwykłą precyzją.

Widoki parkowe z Villa Borghese powstały niespełna dwa lata przed śmiercią. W pejzażach tych, bardzo podobnych kompozycyjnie, artysta studiował wpływ promieni słonecznych operujących o zachodzie na sposób modelowania brył oraz intensywność barw i odcieni.

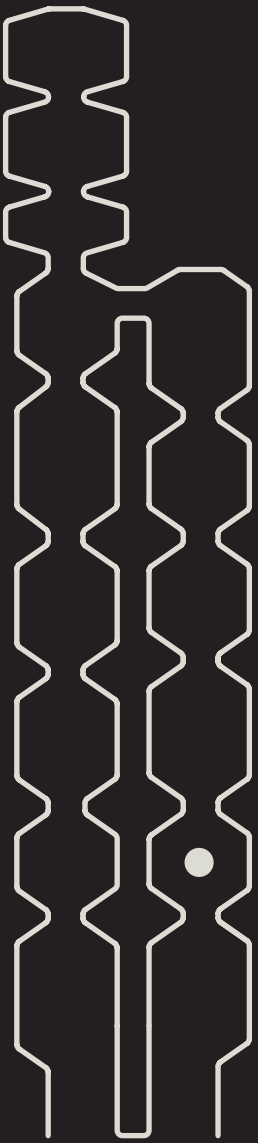


**G**ieryski's landscapes from Villa Torlonia, Frascati were painted during the months spent by him in Italy in the first half of 1895. His most beautiful pieces from this period include *Italian Park*, in which he presents a perspective view of the hillside terraces of a Baroque garden and park complex; applying his paints in small, light brush strokes, Gieryski convincingly rendered a delicate haze illuminated by sunlight. In *Villa Torlonia in Frascati*, the artist adopts a view of Teatro delle Acque, the main cascading fountain, as a point of departure for analysing the light phenomena coming into play on a shaded park pathway on a sunny summer day.

Gieryski devoted the summer of 1895 to outdoor painting in Bavaria, producing – among other pieces – *Road with Linden Trees (Polish Road)* and *Schleissheim Park near Munich (Man in Alley)*. The latter depicts a wide park alley dappled with the sunlight delicately penetrating through the trees, with a male figure disappearing in the distance. Both these landscapes reveal the artist's contemplative, humble attitude towards nature, and both have a symbolic import.

The summer of 1896 was spent by Gieryski in Rothenburg, where he produced well-nigh photographic images of old city streets and church interiors. As always, the artist was grappling with questions of light and colour, but he also took care to realistically render the architectural details of the town's houses, towers, and walls. In *Interior of the Church of St Wolfgang in Rothenburg*, the artist evokes an atmosphere of intent silence while, at the same time, lavishing attention on the details of the gothic altars, depicting them with uncanny precision.

Gieryski's park views from Villa Borghese were executed less than two years before his death. This body of landscapes, generally similar in their composition, sees the artist studying the effect of late afternoon sunlight on the modelling of forms and on the intensity of colours and their shades.



Jesienią 1897 roku Gierymski ponownie wyjechał do Włoch. Początkowo zatrzymał się w Wenecji, gdzie namalował kilka szkiców urzeczony malowniczością miasta. Zimą spędził na południu, m.in. w Neapolu, Amalfi i Ravello. Z tego okresu zachowało się niewiele dzieł, m.in. syntetyczne w ujęciu i niemal monumentalne w wyrazie *Morze*, ukazujące wybrzeże Zatoki Neapolitańskiej, a także lekko, swobodnie rozmalowany szkic *Ambona w Ravello* czy opracowany z fotograficzną niemal skrupulatnością widok katedry w Amalfi (ukończony dopiero w 1899). Precyzyjnie wymodelowane elementy dekoracji architektonicznej wydają się tu niemal trójwymiarowe – w partiach oświetlonych farba ma suchą i porowatą strukturę, w ciemnych przypomina lśniąca emalię, co jest wynikiem wielokrotnie nakładanych laserunków.

Artystyczna wrażliwość Gierymskiego nie mogła pozostawić go obojętnym wobec spektakularnych efektów wizualnych, jakie prezentuje wnętrze bazyliki św. Marka w Wenecji, jego skomplikowana struktura architektoniczna, wywołująca wrażenie wzajemnego przenikania przestrzeni oraz tajemniczej gry cieni i światła zwielokrotnionych migotliwymi refleksami mieniących się złotem mozaik. Namalowany w 1898 roku widok, ujęty ze skrzyżowania nawy z transeptem, dokumentuje dążenie artysty do podporządkowania wrażeń wzrokowych intelektualnej koncepcji budowania iluzji trójwymiarowych, modelowanych padającym z kilku stron światłem form i ich wzajemnych relacji przestrzennych na płaszczyźnie płótna. Obraz mieni się bogactwem barw, zdumiewa precyzją opracowania detali architektonicznych. Inny charakter ma druga, pochodząca z 1899 roku wersja *Wnętrza bazyliki św. Marka*, obecnie uznawana za najwybitniejsze dzieło Gierymskiego z ostatniego okresu twórczości. Artysta ponownie nawiązał tu do poetyki malarstwa nokturnowego i nurtujących jego wyobraźnię zagadnień lumini-stycznych. Stworzył nastrojową wizję monumentalnego wnętrza świątyni, w którym panuje atmosfera kontemplacyjnego skupienia i powagi.



In the autumn of 1897, Gierymski once again travelled to Italy, sojourning in Venice (and giving expression to his enchantment with the picturesque city in a number of painted sketches) and then moving on south for the winter, spending time – among other towns – in Naples, Amalfi, and Ravello. The few pieces preserved from this period include the synthetically rendered, well-nigh monumental view of the Bay of Naples, Sea, the free flowing sketch *Pulpit in Ravello*, and the photographically painstaking view of the cathedral in Amalfi (finished only in 1899). The precisely modelled architectural elements visible in the latter piece produce an almost three-dimensional effect; the paint in the illuminated sections has a dry, porous texture, and that in the dark sections resembles enamel due to the patient application of successive layers of glaze.

Gierymski's artistic sensibility rendered him very receptive to the spectacular visual effects of the interior of St Mark's Basilica in Venice, with its complex architectural structure producing an effect of inter-permeating spaces and mysterious interplay of shadow and light, all this amplified by the gleaming gold mosaics. Gierymski's view of this interior, painted in 1898, presents a perspective from the intersection of the nave and the transept. This piece bears eloquent testimony to the artist's consistent drive to subordinate visual impressions to an intellectual concept for building three-dimensional illusions, forms modelled with light striking them from several directions, and their spatial interrelationships on the surface of the canvas. The painting shimmers with a wealth of colour, and the precision of the architectural details is quite striking. The second version of *Interior of St Mark's Basilica in Venice*, executed in 1899 and acclaimed as the finest piece among Gierymski's later works, is different in character, with the artist revisiting the poetics of night scenes and the technical issues of light and darkness in an emotive vision of the monumental church interior conducive to solemn contemplation.





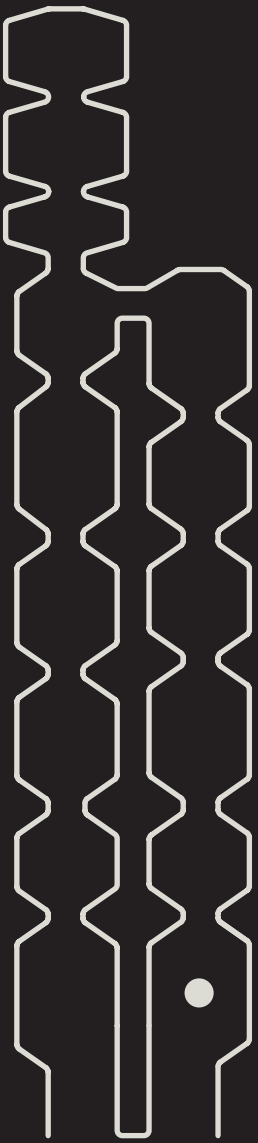
U schyłku życia Gierymski powrócił do malowania pejzaży pozbawionych obecności człowieka, które przepełnia smutek i nostalgia. Część z nich powstała w Saint-Maur-des-Fossés pod Paryżem, gdzie artysta często przebywał na zaproszenie swojego protektora i przyjaciela, Brunona Abakanowicza, pozostałe ukazują widoki miejskie z Rzymu i Werony.

W obrazie *Jeziro po zachodzie słońca* artysta jeszcze raz podejmuje zagadnienia związane ze światłem naturalnym. Zanikający blask słońca odbija się na bezchmurnym niebie i powierzchni wody, tworząc delikatne smugi światła. Przejmujący spokój i tajemniczą aurę kompozycji osiągnął Gierymski dzięki zastosowaniu oszczędnych środków artystycznego wyrazu – subtelnych, miękkich pociągnięć pędzla i ściszonej gamy barwnej.

W szeroko ujętych, słonecznych pejzażach z włoskiej Kampanii malarz powrócił do analizowania problemu zjawisk świetlnych. Wyraził w nich także swoje refleksje związane z obserwacjami natury i jej niewzruszonym trwaniem.

Pod koniec roku wynajął atelier w pobliżu Monte Pincio i Piazza del Popolo w Rzymie. Z tego okresu pochodzą studia olejne, w których można zaobserwować krystalizację ostatecznej koncepcji widoku znanego rzymskiego placu, poczynając od ujęcia fragmentu wzgórza Pincio, który stanowi jedynie próbę układu plam barwnych, przez kolejne swobodne szkice ukazujące motyw w coraz szerszym kadrze, aż do skończonej kompozycji o stosunkowo wąskiej gamie kolorystycznej i drobiazgowo wykończonym detalu.

Wczesną jesień 1900 roku Gierymski spędził w Weronie, gdzie wykonał olejne studia widoków miasta i zabytków architektury. Powstało wtedy kilka wersji *Grobowców Scaligerich*, które różnią się nieznacznie sposobem kadrowania kompozycji i precyzją opracowania szczegółów. Uwagę zwraca także odmienne potraktowanie przez artystę obrazów *Piazza delle Erbe*, skąpanych w słońcu straganów i miękko, swobodnie modelowanych brył budynków, oraz *Piazza di Dante* – pustej przestrzeni placu malowanego w promieniach jaskrawego światła upalnego dnia, o wyostrzonych konturach gmachów i głębokich cieniach.



Towards the end of his life, Gierymski returned to painting landscapes devoid of human figures, infusing them with a melancholy, nostalgic feel. Some of them were executed in Saint-Maur-des-Fossés near Paris, where the artist frequently sojourned at the invitation of his friend and protector Brunon Abakanowicz; the remaining ones depict city views from Rome and Verona.

In *Lake after Sunset*, the artist revisits his experiments with natural light. The last rays of the setting sun are reflected in the cloud-free sky and on the water, creating an effect of delicate rays. Gierymski's restrained means of expression – soft, subtle brushwork and a subdued colour scheme – achieve an effect of all-pervading peace, with a hint of mystery.

Gierymski also analysed light phenomena in his broadly framed, sunny landscapes of Campania. These works also provided him with an opportunity to consider different light phenomena as well as to express his reflections on observation of timeless nature.

At the end of the year, Gierymski rented a studio in the vicinity of Monte Pincio and Piazza del Popolo in Rome. It was at this time that he produced oil studies in which there crystallised his final concept for depicting the famous Roman square, beginning with a portion of Pincio hill – a simple test in the arrangement of colour fields – and proceeding through a number of free sketches depicting the motif in an ever-broader frame, finally arriving at the finished composition with a relatively narrow colour scale and with minutely finished details.

The early autumn of 1900 found Gierymski in Verona, executing oil studies of the cityscape and of specific buildings. He produced several versions of the *Scaligeri Tombs*, with slight differences in the framing of the composition and in the level of detail. The *Piazza delle Erbe* paintings received a somewhat different treatment, depicting sun-bathed stalls and featuring a soft, free modelling of the architecture, as did *Piazza di Dante* – a view of the empty expanse of the square, with the light of the hot day bringing out a sharpness in the contours of the buildings and making the shaded areas even darker by contrast.