

Mr. 452

PROF. DR FELIKS KOPERA
DYREKTOR MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE



DZIEJE MALARSTWA W POLSCE

ILUSTROWANE LICZNYMI RYCINAMI W TEKŚCIE,
TABLICAMI BARWNYMI I ROTOGRAWJURAMI

CZĘŚĆ TRZECIA:
MALARSTWO W POLSCE
XIX i XX WIEKU

12581



KRAKÓW
DRUK I NAKŁAD DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE



Kop
Dzieje
499
422

75(09)



MALARSTWO W POLSCE XIX i XX WIEKU



75(09)

75(438)(091)"18/19"

SN 19761

PRZEDMOWA DO TRZECIEGO TOMU.

Przedstawienie obrazu malarstwa polskiego XIX i XX wieku, a zwłaszcza nam współczesnego, nie jest rzeczą łatwą. Za mało mamy odległości, aby objąć okiem całość. Gdy czas oddali od nas tak różnorodną, nieraz zagadkową, a nawet niezrozumiałą twórczość obecnej epoki, wtedy dopiero historyk będzie mógł ocenić wybitniejsze walory i podporządkować im części podrzędne, będzie mógł uchwycić przewodni wątek i ogółowi go wyłożyć. Niewątpliwie my dzisiaj lepiej rozumiemy i oceniamy sztukę przeszłego pokolenia, niż to pokolenie, z którego ta sztuka wyszła. Matejkę, Chełmońskiego, Gierymskich i Wyspiańskiego dziś bezporównania więcej znamy, niżeli ich rówieśnicy. To też o sztuce, na której rozwój patrzymy, można pisać mniej lub więcej udatne studia estetyczne i filozoficzne, ale ujęcie tej sztuki w wyraźny i kompletny obraz historyczny jest rzeczą wręcz niepodobną. Z tego powodu mogliśmy tylko ogólnikowo omówić malarstwo obecnej doby. Niezawodnie wiele zjawisk i wielu twórców, których zdolności mogą się rozwinąć, pominięto.

Dodajmy do tego trudności w zebraniu wszechstronnego materiału. Nasze galerie obrazów, tak zresztą bardzo nieliczne, źle wyposażone i wogóle po macoszemu traktowane przy równoczesnem skrępowaniu takim, że zarządy ich nie mają możliwości zdobywania najlepszych okazów współczesnej twórczości, nie dają ani badaczowi, ani ogółowi możliwości poznania choćby głównych zjawisk współczesnego malarstwa.

Należy także wytłumaczyć się ze zwłoki w wydaniu trzeciego tomu. Opóźnienie wywołały trudności w wykonaniu tablic, rękopis bowiem był r. 1927 gotów.

W pracach z zakresu historii sztuki, czego — niestety — uznać nie chcą najpoważniejsze u nas naukowe instytucje, odgrywa wielką rolę, a nawet niekiedy ważniejszą niż tekst, reprodukcja czyli publikacja dzieła sztuki.

W dziele naszym poraz pierwszy w Polsce zastosowaną została przez Drukarnię Narodową w Krakowie t. zw. uvachromja, zdjęcie barwne fotograficzną drogą z oryginałów dokonane czyli krótko mówiąc fotografia kolorowa. Chcąc uzyskać barwną reprodukcję do druku, należy zakładowi graficznemu dostarczyć albo oryginału, co zwykle jest rzeczą niemożliwą, albo kopji z tego obrazu. Gdy dotąd kopji dostarczano wykonanej z pomocą fotografii ręcznie kolorowanej, co nie zawsze oddawało wiernie barwy oryginału, obecnie z pomocą uvachromji można było daleko lepiej odtworzyć koloryt obrazu.

W rozległej mierze zastosowała również Drukarnia Narodowa druk rotograficzny i tak jedno jak i wielobarwny. Rotograwjura, technika nowa, coraz to bardziej się udoskonalająca, ze wszystkich rodzajów druku najlepiej oddaje najdelikat-

niejsze półtony i najbardziej zbliża się do kopii fotograficznej. Wielobarwna zwłaszcza rotograwjura wymagała wiele zabiegów, dopiero po wielu kosztownych próbach udawało się trudności przezwyciężyć. Pierwszą próbą wielobarwnej rotograwjury w Polsce była jedna tylko rycina w tomie pierwszym (tabl. 8), w tomie trzecim dajemy już wiele wkładek wykonanych tą techniką.

Wogóle wychodząc z założenia, że w publikacjach o sztuce reprodukcje dzieł sztuki odgrywają pierwszorzędą rolę, nie szczędzono wysiłku, aby dać jak najlepsze reprodukcje. Reprodukcje takie bowiem cudzoziemcom udostępniać mogą zaznajomienie się z polską sztuką i przekonywać o naszej artystycznej kulturze. Firma nakładowa szła w tym kierunku autorowi na rękę z całym zrozumieniem i nadzwyczajnym zawołaniem, nie cofając się przed żadnymi trudnościami i kosztami.

SPIS RZECZY.

	Str.
ROZDZIAŁ I: Epigonowie czasów Stanisława Augusta i rozpowszechnienie się akademizmu i pseudoklasycyzmu. Franciszek Smuglewicz i jego uczniowie: Józef Peszka i Józef Oleszkiewicz, Józef Pitschmann, Józef Brodowski, Bogumił Plersch, Józef Rejchan i inni uczniowie szkoły Bacciarellego. Jan i Franciszek Lampi, Antoni Brodowski, Antoni Blank. Aleksander Kokular, Karol Schweikart, Antoni Lange, Jerzy Głogowski i inni pokrewni.	1
ROZDZIAŁ II: Michał Stachowicz i krakowscy malarze pierwszej połowy XIX wieku: Dominik Estreicher, Jan Kopf, Józef Sonntag, Józef Antoni Kappeller. Minjaturzyści z XVIII w. pracują dalej: Wincenty Lesserowicz, Józef Kosiński, Jan Rustem, Karol i J. Bechon, Józef Łęski, Jerzy Klimke, Stanisław Marszałkiewicz, Jan Nepomucen Głowacki i inni.	31
ROZDZIAŁ III: Szkoła Norblina, Aleksander Orłowski, Michał Płoński, Jan Rustem, Zygmunt Vogel i Wincenty Smokowski. Rytownictwo.	49
ROZDZIAŁ IV: Kierunek Orłowskiego. Wpływy francuskie. Piotr Michałowski.	82
ROZDZIAŁ V: Wpływ szkoły nazarejczyków na polskich malarzy. Wojciech Korneli Stattler i malarstwo religijne tych czasów. Feliks Szynamewski, Rafał Hadziewicz.	101
ROZDZIAŁ VI: Malarze widoków architektonicznych i krajobrazów, oraz późniejsi portreciści pierwszej połowy XIX wieku. Marcin Zaleski i Jan Nepomucen Głowacki.	110
ROZDZIAŁ VII: Wpływy francuskiego malarstwa historycznego. January Suchodolski i Leopold Loeffler, Józef Simmler, Wojciech Gerson, Henryk Pillati i Aleksander Lesser.	124
ROZDZIAŁ VIII: Portrety w połowie XIX wieku. Henryk Rodakowski, Leon Kapliński, Tadeusz Gorecki, Wilhelm Leopolski, Andrzej Grabowski, Marcei Maszkowski, Franciszek Tepa	156
ROZDZIAŁ IX: Wpływy akademickiego romantyzmu. Ignacy Gierdziejewski. Maksymiljan Piotrowski, oraz wpływy francuskich malarzy wschodu. Stanisław Chlebowski, Teofil Kwiatkowski.	180
ROZDZIAŁ X: Krajobraz połowy XIX w. Józef Szermętowski. Malarze wnętrz. Aleksander Gryglewski.	196
ROZDZIAŁ XI: Juljusz Kossak. Grupa malarzy historyczno-rodzajowych. Michał Elwiro Andriolli. Aleksander Kotsis.	210
ROZDZIAŁ XII: Jan Matejko.	237
ROZDZIAŁ XIII: Artur Grottger.	278
ROZDZIAŁ XIV: Henryk Siemiradzki, Władysław Czachórski, Władysław Bakałowicz, Kazimierz Alchimowicz i Szymon Buchbinder.	314
ROZDZIAŁ XV: Józef Brandt, Alfred Wierusz Kowalski, Maks i Aleksander Gierymscy, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Stanisław Masłowski.	333
ROZDZIAŁ XVI: Witold Pruszkowski, Adam Chmielowski, Jacek Malczewski.	366
ROZDZIAŁ XVII: Tadeusz i Zygmunt Ajdukiewicz, Kazimierz Pochwaliński, Leopold Horowitz, Maurycy Gottlieb, Anna Bilińska, Teodor Axentowicz, Franciszek Żmurko, Piotr Stachiewicz, Wacław Szymanowski, Stanisław Lentz, Wojciech Kossak i inni.	395
ROZDZIAŁ XVIII: Juljan Fałat, Leon Wyczółkowski, Impresjonizm: Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer, Apolonjusz Kędzierski. Francuskie wpływy na impresjonizm. Podkowiński i Pankiewicz. Władysław Ślewiński. Olga Boznańska, Szkoła Fałata, Wyczółkowskiego i Stanisławskiego. Wojciech Weiss, Stanisław Czajkowski, Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz.	437

	Str.
ROZDZIAŁ XIX: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki i inni.	504
ROZDZIAŁ XX: Malarstwo XX w.: Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Antoni Gawiński, Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki, Ignacy Pieńkowski, Vlastimil Hofmann, Jan Gumowski, Zofja Stryjeńska i inni. Formiści. Zakończenie.	529
Indeks	549

SPIS TABLIC:

Tablica 1: Józef Oleszkiewicz: Portret hr. Chodkiewiczowej. Rysunek w krakowskim Muzeum Narodowym (autotypja)	1
Tablica 2: Józef Pitschman: Łuk amora. Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	8
Tablica 3: Franciszek Lampi: Portret Pani Osławskiej, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	16
Tablica 4: Stanisław Marszałkiewicz: Minjatury. Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział Jasieńskiego (autotypja wielobarwna)	40
Tablica 5: Aleksander Orłowski: Ukaranie dziecka. Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	49
Tablica 6: Aleksander Orłowski: Widok z Nieborowa. Rysunek tuszem w krakowskim Muzeum Narodowym (autotypja)	64
Tablica 7: Aleksander Orłowski: Powrót z lasu. Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	65
Tablica 8: Michał Płoński: Drzewa. Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	72
Tablica 9: Piotr Michałowski: Napoleon, Kraków, Muzeum Narodowe (rotogr. wielobarw.)	88
Tablica 10: Piotr Michałowski: Studjum, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura wielobarwna)	96
Tablica 11: Piotr Michałowski: Studjum, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	97
Tablica 12: Korneli Wojciech Stattler: Portret Edmunda Wasilewskiego (rotogr. wielobarw.)	104
Tablica 13: Rafał Hadziewicz: Portret matki artysty, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	112
Tablica 14: Rafał Hadziewicz: Portret, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	113
Tablica 15: Jan Nepomucen Głowacki: Morskie Oko, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	120
Tablica 16: Henryk Pillati: Terasa w Parku w St. Cloud, Kraków, Zbiory hr. Mycielskiego (rotograwjura)	152
Tablica 17: Henryk Rodakowski: Portret generała Dembińskiego, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	160
Tablica 18: Józef Szermgowski: Powrót z pastwiska, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	200
Tablica 19: Władysław Malecki: Sejm bociani, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	202
Tablica 20: Aleksander Gryglewski: Sukiennice w Krakowie, akwarela, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	204
Tablica 21: Juljusz Kossak: Stadnina na Podolu, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	209
Tablica 22: Juljusz Kossak: Jan III pod Wiedniem, (autotypja wielobarwna)	216
Tablica 23: Juljusz Kossak: Odsiecz Smoleńska, Warszawa, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	218
Tablica 24: Juljusz Kossak: Chrzestna matka (autotypja wielobarwna)	220
Tablica 25: Juljusz Kossak: Wesele krakowskie (autotypja wielobarwna)	222
Tablica 26: Aleksander Kotsis: Portret własny, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	232
Tablica 27: Jan Matejko: Hołd pruski, szczegół (rotograwjura)	240
Tablica 28: Jan Matejko: Hołd pruski, szczegół (rotograwjura)	241
Tablica 29: Jan Matejko: Szkic do obrazu: Król Jan Sobieski pod Wiedniem, Kraków, Dom Jana Matejki (autotypja wielobarwna)	249
Tablica 30: Jan Matejko: Portret pułkownika Dobrzańskiego, Kraków, Muzeum Narod. (rotogr.)	256
Tablica 31: Jan Matejko: Pieśń, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	257
Tablica 32: Jan Matejko: Kościuszek pod Racławicami (rotograwjura)	264
Tablica 33: Jan Matejko: Fragment z obrazu Kościuszek pod Racławicami, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	272
Tablica 34: Jan Matejko: Carowie Szujscy na Sejmie warszawskim. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	273
Tablica 35: Artur Grottger: Studjum do „Konfederatów Barskich“, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	278

Tablica 36: Artur Grottger: Modlitwa rolnika, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	280
Tablica 37: Artur Grottger: Plac Zygmunta, z cyklu „Warszawa II“, Londyn, Muzeum Wiktorji i Alberta (rotograwjura)	28
Tablica 38: Artur Grottger: Sybir, z cyklu „Warszawa II“ Londyn, Muz. Wiktorji i Alberta (rotogr.)	284
Tablica 39: Artur Grottger: Pojednanie, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	286
Tablica 40: Artur Grottger: Przejście przez granicę, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	288
Tablica 41: Artur Grottger: Eros i Psyche, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwj.)	
Tablica 42: Artur Grottger: Powitanie, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	292
Tablica 43: Artur Grottger: Pożegnanie, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	290
Tablica 44: Artur Grottger: Wianki, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura wielobarwna)	296
Tablica 45: Artur Grottger: Z cyklu Litwania — Puszcza, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	302
Tablica 46: Artur Grottger: Z cyklu Litwania — Znak, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	304
Tablica 47: Artur Grottger: Z cyklu Litwania — Duch, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	305
Tablica 48: Artur Grottger: Portret własny z r. 1865, Kraków, Muzeum Narodowe. Ze zbiorów hr. L. Pinińskiego (rotograwjura)	312
Tablica 49: H. Siemiradzki: Handlarz wazonów. Ze zbiorów Z. Rosińskiego w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu (rotograwjura)	314
Tablica 50: H. Siemiradzki: Pochodnie Nerona, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielob.)	320
Tablica 51: H. Siemiradzki: Kurtyna w teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (rotogr. wielob.)	325
Tablica 52: Władysław Czachórski: Przed balem, Poznań, Muzeum Wielkop. (rotograwjura)	329
Tablica 53: Józef Brandt: Walka Polaków ze Szwedami, Poznań, Muzeum Wielkop. (rotograw.)	334
Tablica 54: Józef Brandt: Pochód z łupami (rotograwjura)	336
Tablica 55: Józef Brandt: Jarmark w Balcie. Ze zbiorów Z. Rosińskiego w Wielkopolskiem Muzeum w Poznaniu (rotograwjura)	337
Tablica 56: Maks. Gierymski: Z roku 1863. Kraków, Zbiory Jerzego hr. Mysielskiego (rotogr.)	338
Tablica 57: Maks. Gierymski: Przedświt, Warszawa, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	340
Tablica 58: Maks. Gierymski: Obóz cyganów, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	342
Tablica 59: Maks. Gierymski: Piaskarze, Warszawa, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	344
Tablica 60: Maks. Gierymski: Staruszka czuwająca przy zwłokach, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	345
Tablica 61: Maks. Gierymski: Anioł Pański, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	346
Tablica 62: Maks. Gierymski: Wieczór nad Sekwaną, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	347
Tablica 63: Józef Chełmoński: Folwark, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	352
Tablica 64: Józef Chełmoński: Colwórka, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	353
Tablica 65: Józef Chełmoński: Burza, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	354
Tablica 66: Józef Chełmoński: Stróż nocny (rotograwjura)	356
Tablica 67: Józef Chełmoński: Droga w lesie, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	358
Tablica 68: Stanisław Masłowski: Moczary, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	360
Tablica 69: Witold Pruszkowski: Niedziela zielna (autotypja wielobarwna)	368
Tablica 70: Witold Pruszkowski: Zmierzch i Brzask, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograw.)	369
Tablica 71: Witold Pruszkowski: Sielanka, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	370
Tablica 72: Jacek Malczewski: Introdukcja, Kraków (rotograwjura)	376
Tablica 73: Jacek Malczewski: Wigilja na Syberji, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielob.)	384
Tablica 74: Jacek Malczewski: Melancholja, Rogalin (rotograwjura)	385
Tablica 75: Jacek Malczewski: Portret własny, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielob.)	392
Tablica 76: Maurycy Gottlieb: Handel niewolnicami, Kraków, własność dra R. Beresa (autotypja wielobarwna)	400
Tablica 77: Anna Bilińska: Portret własny, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	404
Tablica 78: Teodor Axentowicz: Dama w czerni (rotograwjura)	412
Tablica 79: Waław Szymanowski: Modlitwa, Poznań, Muzeum Wielkopolskie (rotograwjura)	424
Tablica 80: Wojciech Kossak: Bój o Olszynkę (autotypja wielobarwna)	432
Tablica 81: Julian Fałat: Na polowanie, (autotypja wielobarwna)	437
Tablica 82: Julian Fałat: Zaloty myśliwca, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	440
Tablica 83: Julian Fałat: Kościół drewniany w Osieku, Kraków, Muzeum Narodowe (aut. wiel.)	448

Tablica 84: Leon Wyczółkowski: Łowienie raków (rotograwjura)	456	Str.
Tablica 85: Leon Wyczółkowski: Sarkofagi. Poznań, Muzeum Wielkopolskie (rotograwjura)	464	
Tablica 86: Leon Wyczółkowski: Motyw z Tatr (autotypja wielobarwna)	465	
Tablica 87: *Jan Stanisławski: Stodoła, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	472	
Tablica 88: Jan Stanisławski: Tęcza, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielobarwna)	476	
Tablica 89: Ferdynand Ruszczyk: Wychodźcy (rotograwjura)	478	
Tablica 90: Włodzimierz Tetmajer: Święcone (rotograwjura wielobarwna)	479	
Tablica 91: Apoloniusz Kędziński: Rybak, Poznań, Muzeum Wielkopolskie (rotograwjura)	480	
Tablica 92: Władysław Ciesielski: Droga samotności w Fontainebleau, Kraków, Muzeum Narodowe (rotograwjura)	480	
Tablica 93: Władysław Podkowiński: Łubin, Kraków, Muzeum Narodowe (autotypja wielob.)	481	
Tablica 94: Władysław Podkowiński: Szał, Kraków, Muzeum Narodowe, oddział im. F. Jasińskiego (rotograwjura)	484	
Tablica 95: *Józef Pankiewicz: Wizyta (autotypja wielobarwna)	484	
Tablica 96: Wojciech Weiss: W pracowni artysty (rotograwjura)	496	
Tablica 97: Alfons Karpiński: Studjum (rotograwjura wielobarwna)	504	
Tablica 98: Stanisław Wyspiański: Polonja, Kraków, własność prof. dra J. Nowaka (rotograwjura)	512	
Tablica 99: Stanisław Dębicki: Żyd, Kraków, Muzeum Narodowe. Zbiory F. Jasińskiego (rotograwjura)	526	
Tablica 100: Stanisław Dębicki: Portret własny (rotograwjura)	528	
Tablica 101: Józef Mehoffer: Witraż we Fryburgu w Szwajcarii (rotograwjura)	521	
Tablica 102: Stanisław Dębicki: Ilustracja książki dla dzieci (rotograwjura wielobarwna)	529	
Tablica 103: Zofia Stryjeńska: Oberek (rotograwjura wielobarwna)	544	

SPIS WAŻNIEJSZYCH OMYŁEK

Tom I (zob. tom I. str. 250)

Str.	4	wiersz	od dołu	4	zamiast	str. 222	ma być	202	
"	11	"	"	"	12	"	opoki	"	epoki
"	21	"	"	"	3	obok Prag 1903	"	"	str. 72
"	31	"	"	"	5	zamiast Vitae	"	"	vita
"	31	"	"	"	5	" Cunegundis opera	"	"	Cunegundis. Opera
"	49	"	"	góry	2	" XV	"	"	XIV
"	57	"	"	dołu	12	" 1304	"	"	1430
"	58	"	"	góry	21	" 49	"	"	47
"	58	"	"	dołu	15 i 16	" Isagogie Joannici ad Tegni	"	"	Isagoge Joannici Tegni
"	68	"	"	"	6	" Stanisława Szadka	"	"	Stanisława ze Szadka
"	87	"	"	góry	14	" Oregni	"	"	Orcagni
"	87	"	"	dołu	3	" T. IV	"	"	T. III
"	89	"	"	góry	16	" Liebarku	"	"	Lidzbarku
"	90	"	"	dołu	1	" 65	"	"	64
"	90	"	"	"	5	" Pelpinie	"	"	Pelplinie
"	91	"	"	"	5	" XVI	"	"	XIV
"	122	"	"	"	3	" IV	"	"	VI
"	137	"	"	"	3	" 1882	"	"	1822
"	143	"	"	"	14	" 0 45	"	"	0'35
"	144	"	"	"	6	" 1343	"	"	1393
"	152	"	"	"	2	" 11	"	"	XI
"	154	"	"	"	2	" 547	"	"	485—487
"	154	"	"	"	10	" 1'50	"	"	1'05
"	157	"	"	"	2	" MCCCXXV	"	"	MCCCXXV
"	158	"	"	góry	2	" chorąży	"	"	stolnik

* Numerem 87 błędnie oznaczono tabl. 95.

Str. 226	wiersz od dołu 2	zamiast	T. I	ma być	T. II
" 227	" " " 3	"	T. I	" "	T. II
" 227	" " " 14	"	198	" "	197
" 227	" " " 19	"	194	" "	199

Tom II (zob. tom II. str. 345)

Str. 25	wiersz od dołu 13	zamiast	30	ma być	29
" 26	" " " 17	dodać po tutaj: podobnie jak	w modlitewniku Bony		
" 33	" " " 24	zamiast	46	ma być	48
" 40	" " " 9	"	64	" "	46
" 51	" " " 6	" insidias inimicoram	" "	" "	insidias inimicorum
" 59	" " " 17	" przedstawiają	" "	" "	przedstawiające
" 59	" " " 18	" ilustrują	" "	" "	ilustrujące
" 59	" " " 21	" świętej	" "	" "	alegorji metafizyki
" 71	" " " 12	" drzeworyt	" "	" "	miedzioryt
" 75	" " " 9	" wstępie	" "	" "	wstędze
" 77	" " " 2	" Handla	" "	" "	Hendla
" 88	" " " 20	" króla	" "	" "	elektora
" 90	" " " 4	" Chrobrego	" "	" "	Śmiałego
" 101	" " " góry 4	" Paule	" "	" "	Saule
" 108	" " " dołu 2	" Kitzningen	" "	" "	Kitzingen
" 109	" " " góry 15	" Schonganera	" "	" "	Schongauera
" 111	" " " dołu 11	" Przydowicy	" "	" "	Przydonicy
" 136	" " " 12	" 135	" "	" "	136
" 141	" " " góry 2	" Jerosolimitanus	" "	" "	Jerosolimitanus
" 158	" " " dołu 14	" Ammon	" "	" "	Amman
" 160	" " " 12	" 161	" "	" "	161 a
" 161	" " " 7	" 162	" "	" "	161 b
" 167	" " " 6	" Gucciego	" "	" "	Gucci'ego
" 169	" " " góry 1	" Rynku głównym	" "	" "	Placu Marjackim
" 180	" " " dołu 6	" 170	" "	" "	179
" 181	" " " 7	" Czumsthura	" "	" "	Czumsthurn
" 190	" " " góry 1	" synami dworem	" "	" "	synami i dworem
" 190	" " " 5	" Mališkiewicz	" "	" "	Maliskiewicz
" 195	" " " 1	" Paulo	" "	" "	Paolo
" 201	" " " dołu 11	" Dzwonkowski	" "	" "	Dzwonowski
" 203	" " " góry 2	"	" "	" "	"
" 207	" " " dołu 12	"	wyraz córka należy skreślić	" "	"
" 208	" " " 12	" Piotra	" "	" "	Wacława
" 210	" " " góry 9	"	obok dominikanów dodać w Krakowie	" "	"
" 230	" " " 20	"	dodać należy po wileńskiego — twórcę	" "	"
" 233	" " " 2	" Siemigonowski	" "	" "	Siemiginowski
" 240	" " " dołu 18	" 228	" "	" "	226
" 241	" " " 13	" mroków	" "	" "	wrogów
" 247	" " " 16	" 1776	" "	" "	1676
" 255	" " " góry 16	" Zuchi	" "	" "	Zucchi
" 256	" " " dołu 18	" Zygmunta	" "	" "	Stanisława
" 256	" " " 12	" Silwestre	" "	" "	Sylwester
" 256	" " " góry 14	" 236	" "	" "	238
" 256	" " " 17	" 237	" "	" "	239
" 262	" " " dołu 6	" 41	" "	" "	42
" 264	" " " 8	" Zadzika	" "	" "	krakowskiego
" 266	" " " 3	" 1860	" "	" "	1760

Str. 267	wiersz od góry 1	zamiast	biboletach	ma być	bibelotach
" 268	" " dołu 8	"	1767	" "	1667
" 278	" " góry 8	"	Psycha	" "	Psyche
" 287	" " " 1	"	Gainsborough'a	" "	Gainsborough'a
" 289	" " dołu 18	"	276	" "	268
" 292	" " góry 10	"	Virgée	" "	Vigée
" 293	" " " 1	"	skreślić wyrazy	— ojciec króla	
" 293	" " dołu 4	"	1778	ma być	1768
" 294	" " góry 11	"	ojca	" "	brata
" 294	" " " 17	"	matki	" "	bratowej
" 296	" " " 14	"	Rosabla	" "	Rosalba
" 301	od dołu 6	"	Krupiński	" "	Kurpiński
" 308	" " " 14	"	Wateau	" "	Watteau
" 310	" " " 1	"	50	" "	51
" 324	" " " 10	"	Jerzy	" "	Jan
" 326	słowo: scen przenieść z 7 wiersza od dołu do początku 4 wiersza				
" 328	wiersz od góry 13		skreślić fig. 305		

Tom III

Str. 118	wiersz od dołu 9		dodać po Nepomucen — Głowacki		
" 176	" " " 7	zamiast	Coigneta	ma być	Cognieta
" 256	" " " 2	"	Sarafińska	" "	Serafińska
" 384	" " " 2	"	malarczyka	" "	malarczyka
" 392	" " " 99			dodać tabl. 75	
" 427	" " góry 23	"	Szymana	ma być	Szymona
" 430	" " " 11	"	Striehubera	" "	Straehubera
" 433	" " " 13	"	Aschbe'go	" "	Azbé'go
" 485	" " dołu 7	po Nauena —	dodać w krakowskim Muzeum Narodowym		
" 526	" " góry 3	po świetne —	dodać tabl. 102		

Tabl. 48 zamiast ze Śniatynki ma być ze zbiorów hr. L. Pinińskiego

Tablicę: Józef Pankiewicz Wizyta oznaczono błędnie nr. 87 zamiast 95.



Józef Oleszkiewicz: Portret hr. Chodkiewiczowej
Rysunek w Krakowskim Muzeum Narodowym



Fig. 1. Fr. Smuglewicz. Przeprawa Klejki przez Tyber, akwarela. Kraków, Muzeum Narodowe.

R O Z D Z I A Ł I.

Epigonowie czasów Stanisława Augusta i rozpowszechnienie się akademizmu i pseudoklasycyzmu. Franciszek Smuglewicz i jego uczniowie: Józef Peszka i Józef Oleszkiewicz. Józef Pitschmann, Józef Brodowski, Bogumił Pleresch, Józef Rejchan i inni uczniowie szkoły Bacciarellego. Jan i Franciszek Lampi, Antoni Brodowski, Antoni Blank, Aleksander Kokular, Karol Schweikart, Antoni Lange, Jerzy Głogowski i inni pokrewni.

Malarstwo początku XIX wieku przedstawia się jako powoli zamierający dalszy ciąg malarstwa XVIII stulecia. Rozbiór Polski, brak królewskiego dworu, przystosowanie się rozczłonkowanego narodu do życia w nowych warunkach, — wszystko to nie sprzyjało rozwojowi sztuki.

Część malarzy nadwornych Stanisława Augusta żyła jeszcze i pracowała w Polsce w XIX wieku, zdawałoby się więc, że nie powinno być upadku malarstwa, a jednak upadek ten jest i to we wszystkich tego malarstwa działach.

Akademizm i pseudo-klasycyzm, który zaznaczył się w XVIII wieku, rozwijał się coraz to wydatniej w wieku XIX. Główny jego wyznawca Smuglewicz¹ cieszył się z każdym rokiem coraz to większą sławą. Założył on w Warszawie szkołę, z której wyszło kilku uczniów.² Roku 1797 wezwano go do Wilna na profesora malarstwa. Na tej posadzie pozostał do końca życia t. j. do r. 1807, przeszczeplając akademizm i pseudoklasycyzm XVIII w. na grunt XIX stulecia. Kierunki te, zasilane także zagranicznymi wpływami a głównie wpływami Davida, zapanowały wszechwładnie.

Nie potrafią nas dziś przykuwać epizody z rzymskiej historii i opowieści takie jak n. p. *Agrypina odnosząca na ojczystą ziemię popioły męża Germanika*, jak *Ku-*

¹ Zob. niniejszego dzieła t. II. str. 338.

² Rastawiecki: Słownik malarzy polskich, t. II. str. 174.

racjusz rzucający się w przepaść, ani nie zachwycają nas, pogodne nawet, ze świata klasycznego sceny, jak *Przeprawa Klelji przez Tyber, z innemi współzrymiankami, uwolnionej od Porseny* (fig. 1) choć w tej ostatniej kompozycji miał malarz możliwość rozwinięcia efektu włoskiego krajobrazu z rzeką, nagich ciał, ruchu i życia...

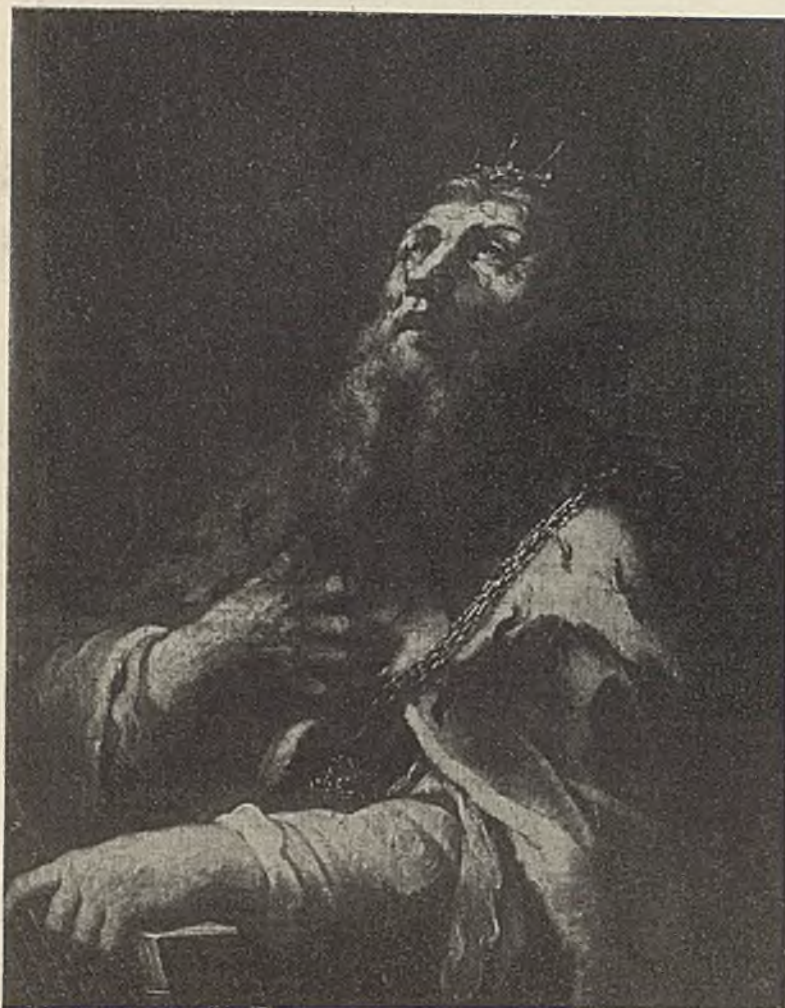


Fig. 2. Fr. Smuglewicz. Dawid. Warszawa, Muzeum Narodowe.

malował także obrazy religijne w stylu włoskiego eklektyzmu. I dzięki blaskowi wielkich włoskich malarzy odrodzenia, który to blask umiał często przejąć, tworzył obrazy religijne niekiedy bardzo udatne, o czym świadczy jego *Dawid* w warszawskim Muzeum Narodowym (fig. 2). A szkice do tych obrazów przekonywają o wielkiej wprawie i biegłości malarza (fig. 3).

Ale przy tem wszystkim nie był Smuglewicz obojętny na powab rodzajowego malarstwa. Maluje bowiem także obrazy rodzajowe, a nawet wydobyć się stara

¹ Rastawiecki j. w.

Smuglewicz nie pomijał historii polskiej, w dalszym ciągu malując sceny historyczne od XI w. począwszy aż do swoich czasów. Malował też *Widoki Krajowe* i portrety. Dzieła jego z XIX wieku naogół nie różnią się od dzieł, które wymalował w XVIII stuleciu i które tak się podobały Stanisławowi Augustowi. Sława Smuglewicza nabrała do tego stopnia rozgłosu, że r. 1800 wezwał go cesarz Paweł do ozdobienia malowidłami zamku św. Michała w Petersburgu. Prace te jednak mu się nie udały, podobno z powodu wilgoci murów, dość, że malowidła zaraz po ukończeniu straciły żywość barw i zmarniały.¹ U schyłku swej działalności zaniedbywać począł rysunek i rzadko starał się o wykończenie dzieła.

Smuglewicz w XIX wieku w dalszym ciągu

efekty światłocienia, czyni to zaś niewątpliwie pod wpływem Norblina. Wspomnieć tu należy obraz Smuglewicza, pochodzący jeszcze z końca XVIII w., a przedstawiający dwu mieszczan i trzy mieszcżki, siedzących przy nakrytym stole, na którym płonie świeca rzucająca migotliwe światło na skupioną grupę, gdy całe części inne

obrazu pogrążone są w półmroku i cieniu. Z pod stołu wynurza się kot, na którego czyha pies (fig. 4). Stroje są polskie, a zatem dziewczyna ma czerwony gorset i rańtuch, a mężczyzna szafirową sukmanę zaciśniętą metalowym pasem. Całość utrzymana jest w złotym tonie. Obrazy takie zamieszczone w królewskiej galerji¹ oddziaływały na młodsze pokolenia, zwłaszcza gdy były dziełami artysty o tak głośnym podówczas nazwisku jak Smuglewicz. Niewątpliwie i w szkole malarz ten zwracał uwagę uczniom na motywy rodzajowe. Kierunek Rembrandta i holenderskiej szkoły poczęto stosować do polskiego życia jeszcze silniej, niż to czynił Norblin. Widzimy więc, że za Norblinem szedł pod tym względem nietylko Orłowski, i poniekąd, o ile chodzi o skierowanie



Fig. 3. Smuglewicz. Szkice do obrazu wykonany sepią. Kraków, Muzeum Narodowe.

się do tematów rodzajowych, Stachowicz, ale także Smuglewicz. Niestety, pochłonięty licznymi zamówieniami i pracami w zakresie religijnego malarstwa, oddawał się on rodzajowemu malarstwu tylko ubocznie, nacisk kładąc widocznie na wielkie kompozycje religijne i historyczne, a uważając rodzajowe malarstwo raczej za coś podrzędnego.

¹ H. d'Abancourt. Katalog zabytków XVIII w. Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków — 1906, str. 29.



Fig. 4. Fr. Smuglewicz. Gawęda przy świecy. Kraków, Muzeum Narodowe.

Do tego samego kierunku działalności Smuglewicza należy jego akwarela, przedstawiająca sceny ludowe na tle wsi: widzimy chłopów i wieśniaczki stojące do tańca i innych włościan przypatrujących się zabawie, a na tle krajobrazu zaś bydło idące na pastwisko¹. Kierunek ten rozwinie się w działalności Stachowicza w całym szeregu obrazów, których tematem stanie się polski lud i wieś polska.

Toż samo co o Smuglewiczu, powiedzieć trzeba o krakowianinie Józefie Peszce, uczniu i współpracowniku Smuglewicza. I Peszka nie wyszedł poza swą twórczość rozwiniętą w XVIII w. Akademizm i pseudoklasycyzm Smuglewicza wywozi wraz ze swym mistrzem do Rosji, naprzód do Petersburga, gdzie pracuje w zamku św. Michała, a potem po śmierci Smuglewicza udaje się do Moskwy i przepędza w tem mieście lat parę.² Malował wtedy właśnie obok portretów wielkie kompozycje historyczne także w stylu Smuglewicza. Po powrocie z Moskwy osiadł na dwa lata w Mińsku, potem przebywał jakiś czas w Nieświeżu u ks. Dominika Radziwiłła, wreszcie wrócił do Wilna. R. 1813 przybył do Krakowa i został profesorem malarstwa i rysunków w uniwersytecie Jagiellońskim, pozostając na tem stanowisku do śmierci. Umarł r. 1831.³

¹ J. B. Antoniewicz. Katalog wystawy sztuki polskiej we Lwowie 1894 r. str. 41.

² Rastawiecki: Słownik malarzy polskich, t. II. str. 93. ³ Tamże.



Fig. 5. J. Peszka. Portret ks. Teofili Radziwiłłowej, jako Hebe. Kraków, Muzeum Narodowe.

Nie maluje on obrazów z dziejów greckich i rzymskich, jak Smuglewicz, ale jego malowidła historyczne z dziejów Polski mają ten sam styl, co obrazy tej epoki z historii i legend Greków i Rzymian. Obrazy religijne i portrety Peszki są liczne; malował też wizerunki rodzinne, przedstawiające razem: w grupie całą rodzinę. Portrety takie poczęły się rozpowszechniać w XVIII wieku, a w XIX stuleciu szczególnie były ulubione. Z portretów jego pod wpływem empire'u malowanych zasługuje na uwagę *portret Teofili Radziwiłłowej* w całej postaci, napoły leżącej, napoły siedzącej *à la* pani Recamier, w białej sukni, otulonej u kolan niebieskim szalem, a przedstawionej pod postacią Hebe, do której zlatuje orzeł. Tło tworzą drzewa i chmury (fig. 5). Dzieło to znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym. W temże samem Muzeum oglądać można jego miniaturowy *portret Stanisława Soltana*, prezesa rządu narodowego w Wilnie r. 1812, olejno na kartonie. Soltan w stroju polskim, w czerwonej delji o długim, futrzanym kołnierzu, przedstawia się jako postać raczej XIX niż XVIII stulecia (fig. 6).

Już do XIX w. bezsprzecznie należy *portret Jana Kolumny Zaboklickiego*, ministra obrzędów JCKM. najudatniejszy może z portretów Peszki (fig. 7.).

W Wilnie wydział sztuk pięknych przy uniwersytecie, założony 1795 r., miał wielki rozgłos. Powagi nadawał mu Smuglewicz, ale żaden wybitny malarz z tej szkoły

nie wyszedł. Kształcił się w niej oprócz Peszki Daniel Kondratowicz (1765—1844), rodem ze Żmudzi, nieudolny malarz historyczny i pseudoklasyczny, portrecista jednak wcale dobry, malujący w stylu jeszcze XVIII w.; prostotą i prawdą codziennego życia zapowiada już wpływ Davida, aczkolwiek nieznacznie tylko.¹



Fig. 6. J. Peszka. Portret Stanisława Soltana. Kraków, Muzeum Narodowe.

Zdolniejszym o wiele uczniem Smuglewicza był po r. 1800 Józef Oleszkiewicz.² Urodził się na Żmudzi r. 1777. Odbwszy studia w latach 1803—1810, w Dreźnie i Paryżu, pracował pod wpływem nie wileńskiej, ale paryskiej szkoły i Davida. Wrócił r. 1810 do Wilna, a stamtąd przeniósł się do Petersburga, gdzie został członkiem Akademii sztuk pięknych i przebywał aż do śmierci (1830 r.) malując obrazy pseudoklasyczne, historyczne z dziejów Polski, oraz ołtarzowe i religijne. W tych jego obrazach zaznaczył się wpływ Ingres'a, który na swój sposób przekształcał sławne kompozycje Rafaela i dostosowywał je niejako do swego stylu. Oleszkiewicz podobnie wyzyskał *Madonnę Sykstyńską* malując NPM. z dziećmi, znajdującą się dziś w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 8), przyczem starał się również o koloryt *quattrocentystów* i *mistrzów włoskich* początku XVI stulecia.

Namalował też wiele portretów w stylu *empire*, dobrze rysowanych, pełnych wyrazu mimo zmanierowania. *Portret Adama Mickiewicza* malowany r. 1823 w Petersburgu, a znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, najlepiej poucza nas o rodzaju talentu Oleszkiewicza jako portrecisty. Wspomnieć należy również *portret kapitana Reklewskiego* (fig. 9). Rysował także kredką portrety poprawnie i sumiennie, a na szczególniejszą uwagę zasługuje portret Karoliny Chodkiewiczowej wykonany czarną kredką r. 1808, znajdujący się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego (tabl. 1). Aczkolwiek jest to dzieło samego początku XIX w., widać już w niem zapowiedź romantycznej epoki. Chodkiewiczowa, ubrana w suknię *empire*, wyciętą do gorsa i z krótkimi rękawami, podnosi koniec długiego wzorzystego szala, który owija niemal całą jej postać³. Malarz nadał przytem twarzy,

¹ Mycielski: *Sto lat*, str. 164.

² Tamże.

³ Kopera Pagaczewski: *Polskie Muzeum*, Zesz. III, Nr 13.

a zwłaszcza oczom, melancholijny wyraz i wiele sentymentu. Podobnie, jak w portrecie Mickiewicza i tu widzi się ożywienie portretu poza i patetycznym nieco nastrojem romantyzmu właściwym.

Uczniem Smuglewicza był Joachim Lelewel. Znamy rysunek tego wielkiego uczonego, przedstawiający uśpienie Zeusa z XIV pieśni Iliady, robiony w Wilnie 1822 r. (własność prywatna). Wykonał on pod wpływem widocznym Piranesi'ego ryciny ruin świątyni Posejdona w Paestum i świątyni Zgody w Rzymie.

Jedynie więc ze szkoły Smuglewicza zdobył się na wprowadzenie nowych prądów do

zasobu wiedzy wyniesionej ze szkoły mistrza — Oleszkiewicz. Dzięki pobytowi w Paryżu i zetknięciu się z dziełami Davida i Ingres'a wprowadził on do malarstwa portretowego ożywienie portretowanej osoby pewną afektacją czy też silniejszym wyrazem, do malarstwa religijnego samodzielność w kreacji postaci, której nadaje ogólną formę zaczerpniętą z dzieł włoskiego odrodzenia. Już zaznacza się w działalności tego malarza zbliżenie do nazarejczyków.

W zakresie portretowego malarstwa, a w kierunku Bacciarellego, Lampiego i Grassiego, pracuje w XIX wieku, podobnie jak pracował w XVIII stuleciu Józef Pitschmann.¹ Zaczął od szumnych mitologicznych i pseudo-klasycznych kompozycji. Sławę zjednał mu obraz, znajdujący się dziś w zbiorach Akademii sztuk

¹ Zob. niniejszego dzieła t. II. str. 325.

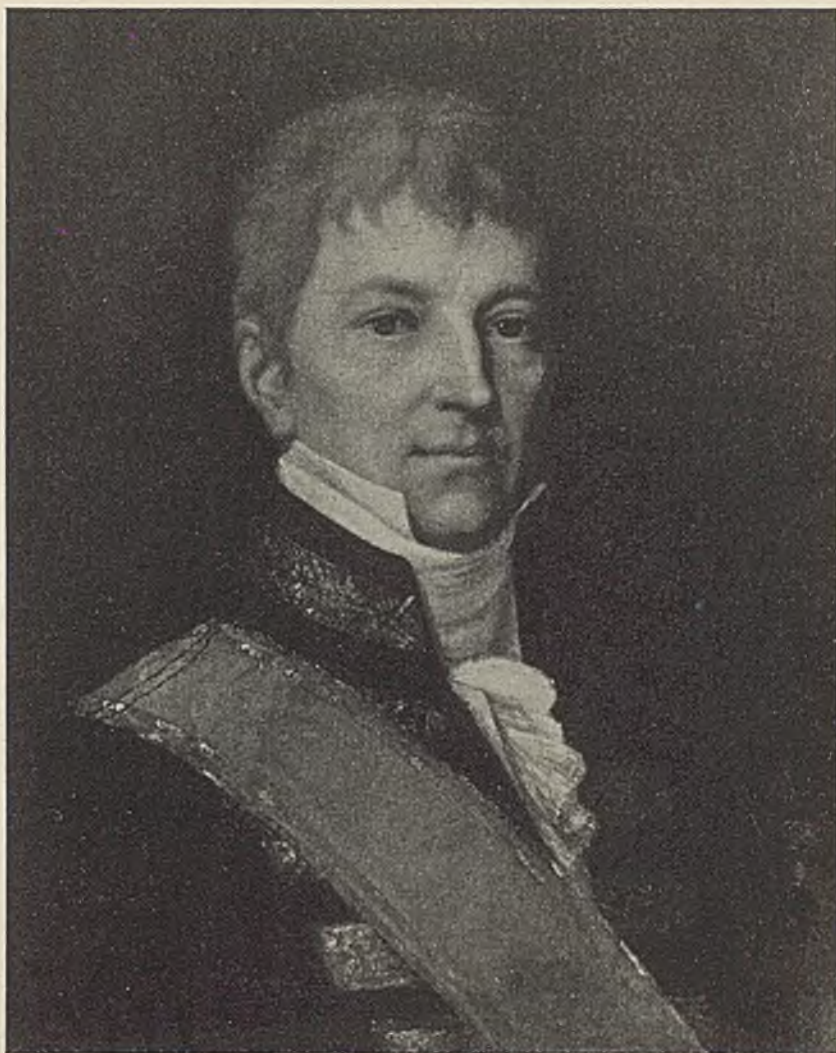


Fig. 7. J. Peszka. Portret szambelana Jana Kolumny Zaboklickiego. Kraków. Własność prof. Jerzego hr. Mycielskiego.



Fig. 8. J. Oleszkiewicz. Madonna. Kraków, Muzeum Narodowe.

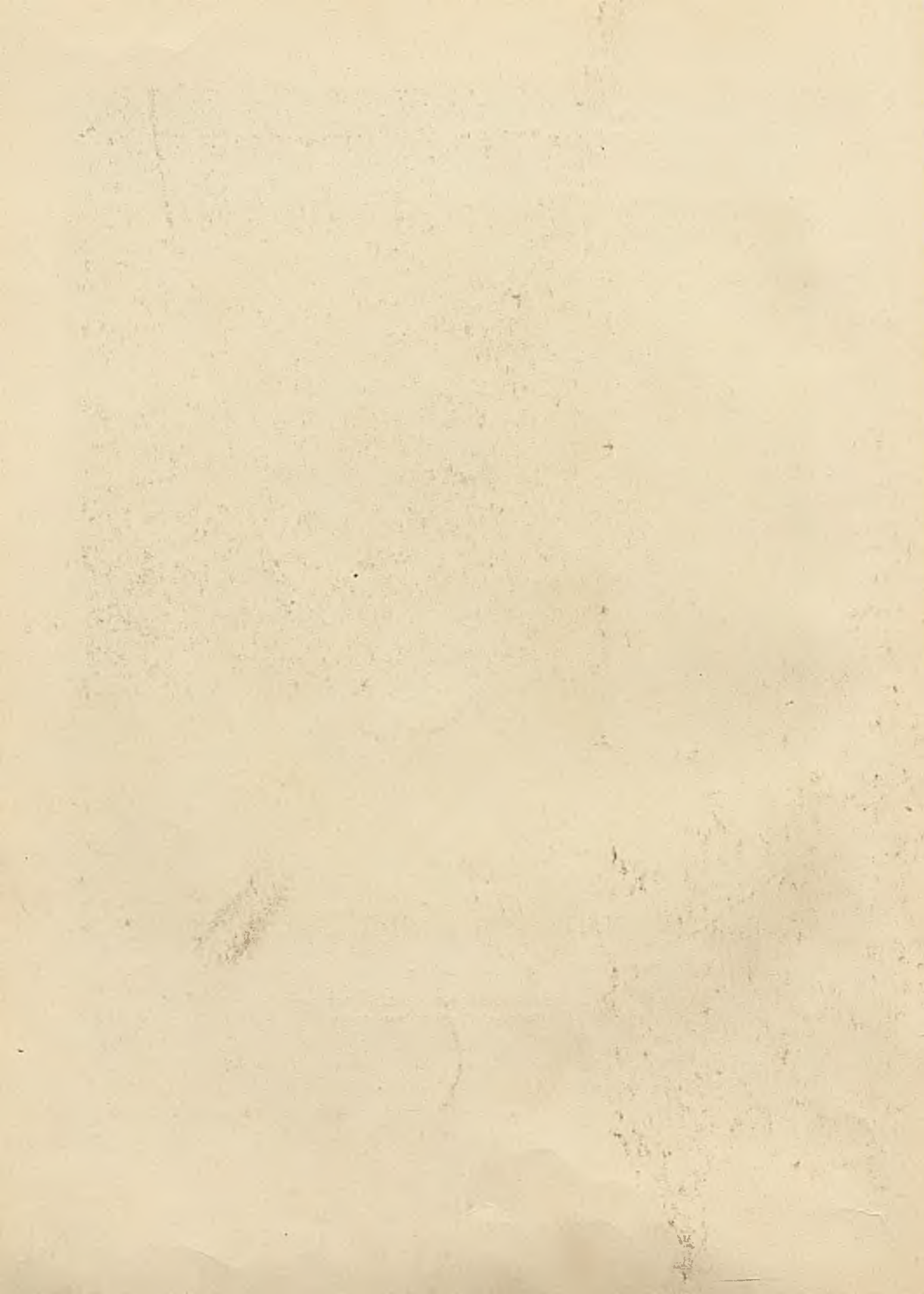
pięknych w Wiedniu, przedstawiający Herkulesa oddającego królowi Admetowi małżonkę jego Alceste. Obraz ten odzwierciedla smak epoki, narysowany jest ładnie, poprawnie, koloryt ma żywy i soczysty. Po przybyciu do Polski, malował *Adama i Ewę w raju*, *Achillesa nad zwłokami Patrokła*, *Achillesa z Thetydą*. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się starannie wykonany rysunek, przedstawiający scenę uwięzienia Kupidyna przez dziewczęta greckie czy rzymskie (tabl. 2). Jedna z nich zamierzała złamać jego łuk, ale wstrzymała się i zastanawia nad tem: złamać czy nie złamać łuk amora? Dzieła te łącznie z pracami Smuglewicza tworzą jedną grupę.

Jako malarz religijny był Pitschmann również poprawnym i zimnym; wykonał kilka obrazów Madonn i Chrystusa błogosławiącego dzieci, św. Mikołaja i św. Teklę.

R. 1794 osiadł we Lwowie i tu malował bardzo wiele, przedewszystkiem portrety, lecz rzadko je podpisywał. W Galicji portretuje ludzi różnych sfer, od cesarza Franciszka II. i jego żony aż do urzędników i drobnej szlachty. Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie posiada jeden z jego piękniejszych portretów. Jest to wizerunek Suchodolskiej, kasztelanowej radomskiej, stojącej w lekkim stroju empirowym przy rzymskiej kolumnie na tle drzew ogrodowych. Odznacza się szlachetnością postawy, szerokim rysunkiem, bardzo śmiałym, choć nieco pobieżnym modelunkiem. Styl obrazu jest odbiciem stylu czasu, układ i poza przypomina portrety Angeliki Kauffmann, lub Grassiego. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się portret damy na niebieskawem tle i chmurach. Błękitne oczy pełne wyrazu, kasztanowate włosy ufryzowane w loki i przeplatane perłami piętrzą się wysoko, zielona, lekka a przytem głęboko wycięta suknia, podpasana tuż pod piersiami,



Józef Pitschmann: Łuk amora
Kraków, Muzeum Narodowe



czzerwony szal opadający z ramion, to szczególności tego zajmującego portretu, który świetnie godzi się z empiriowem urządzeniem dworów i pałaców. Starszą kobietę przedstawia portret Urszuli z Ustrzyckich Rafałowej hr. Tarnowskiej, w zielonej sukni i odzianej białym szalem. Obraz ten znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym, a należy do kolekcji hr. Tarnowskiej ze Śniatynki i jest podpisany przez malarza (fig. 10).

O portrecie męskim dać może wyobrażenie portret Joachima hr. Tarnowskiego, starszego, poważnego człowieka, ubranego w prosty, czarny surdut, z peruką jeszcze na głowie, z białymi żabotami pod szyją, siedzącego przy krawędzi stołu. Układ bardzo

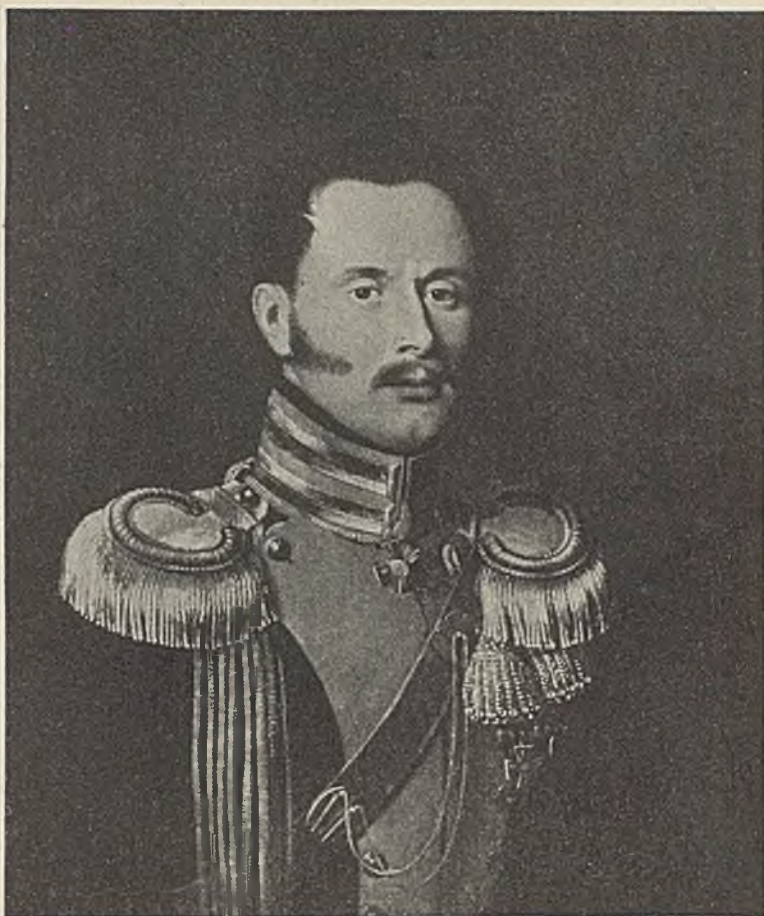


Fig. 9. J. Oleszkiewicz. Portret kapitana Reklewskiego. Kraków. Własność prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

prosty, technika nadzwyczaj sumienna i widocznie podobieństwo było wyborne; obraz ten, własność Z. hr. Tarnowskiego w Krakowie, także podpisał artysta.

W r. 1806 objął Pitschmann posadę nauczyciela rysunków w krzemienieckim liceum, gdzie malował w dalszym ciągu liczne portrety wołyńskiej szlachty, magnatów a także rosyjskich urzędników i wojskowych. Umarł r. 1834. W Krzemieńcu zapewne powstał portret Tadeusza Czackiego, organizatora krzemienieckiego liceum, malowany pastelami (fig. 11), a znajdujący się w zbiorach Zdzisława hr. Tarnowskiego.

Nieznany nam bliżej malarzem jest M. Brychowski, który zostawił swój podpis na obrazie przedstawiającym Fryderyka hr. Moszyńskiego, marszałka W. K., siedzącego na tle pergoli na terasie przy stoliku z książkami i pismami oraz z laską marszałkowską w ręce. Głowa jest wyborna i pełna żywości i wyrazu. Zdaje się, że M. Brychowski obraz ten malował podług sztychu wykonanego z obrazu Grassiego, a nie z natury, chociaż świadczyłby przeciw temu sposób malowania i podpis artysty, którego na kopji nie powinienby był położyć.¹

¹ Portret ten, własność p. Tuszowskiego, wystawiono w r. 1925 w Muzeum Narodowym w Krakowie na wystawie portretów wybitnych osobistości.



Fig. 10. J. Pilschmann. Portret Urszuli z Ustrzyckich Rafałowej hr. Tarnowskiej. Kraków, Muzeum Narodowe. Ze zbiorów w Śniatynce.

W tym samym kierunku szedł Józef Brodowski ur. r. 1775 w Warszawie. Był on uczniem Akademji wiedeńskiej, szczególnie profesora tej Akademji Józefa Abła,¹ u którego kształcił się w zakresie historycznego malarstwa. Józef Abel był uczniem Fügera i w stylu swego mistrza komponował mitologiczne sceny. Ale malował również portrety. Jego *portret Zofji z Czartoryskich Zamojskiej* (fig. 12) malowany w 1795 wykazuje już szlachetność form klasycznych i idealizm, wzorowane nie na antyku, ale na klasycznych dziełach włoskiego odrodzenia, głównie na Rafaelu. Był Abel bowiem wielbicielem mistrza z Urbino i Michała Anioła podług których chętnie rysował. Sprowadzony w r. 1795 przez ks. Adama Czartoryskiego do Polski, wrócił jednak r. 1796 do Wiednia,¹ nie mniej jednak pewien wpływ pobyt jego w Polsce wyrzucić musiał. Polacy, a między nimi Brodowski, uczyli się więc u Abła komponowania mitologicznych scen i nabierali zamiłowania do stylu Fügera. Wpływem tym przejął się również Brodowski. Od r. 1809 zamieszkał stale w Krakowie, r. 1811 został profesorem rysunków w gimnazjum św. Anny, a r. 1817 do r. 1842 był profesorem w krakowskiej szkole malarstwa. Za

¹ Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I B. Lipsk. T. I. 1907, str. 19.

Fügerem począł malować sceny z westalkami, Germanika i Koryolana, tak nudne i mdłe, jak ich wzory. W Wiedniu kształcił się także w malarstwie religijnem. O jego zdolnościach jako religijnego malarza świadczy obraz w głównym ołtarzu kościoła św. Piotra w Krakowie, przedstawiający Chrystusa ze św. Piotrem, tam wstawiony po usunięciu niestety obrazu Czechowicza. Dzieło to jest słabe. Jedyne tylko portretowego malarstwa, zwłaszcza u staro Lampiego, mógł się w Wiedniu nauczyć. To też tylko portrety jego zasługują na uwagę i mają wartość głównie z tego względu, że przedstawiają nam wybitne osobistości Krakowa, lub w Krakowie przebywające, jak Thorwaldsena i Włodzimierza Potockiego (fig. 13), (własność Hieronima hr. Tarnowskiego w Krakowie), malowany 1812 r. i podpisany. Głowa tego ostatniego portretu malowana jest bardzo dobrze, a oczy niebieskie patrzą pełne wyrazu. Przypomina ona głowy Louis Davida swą wykwintnością i ożywieniem. Typowym dla tego malarza jest *portret Jana Bożego Nowakowskiego*, obywatela krakowskiego i muzyka (w posiadaniu p. Jana Kwiatkowskiego w Krakowie), dobrze malowany i podpisany: *Józef Brodowski pinxit 1828*. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się szereg jego studjów rysunkowych do portretów, oraz figuralnych kompozycji, nieraz nie bez zalet (fig. 14).

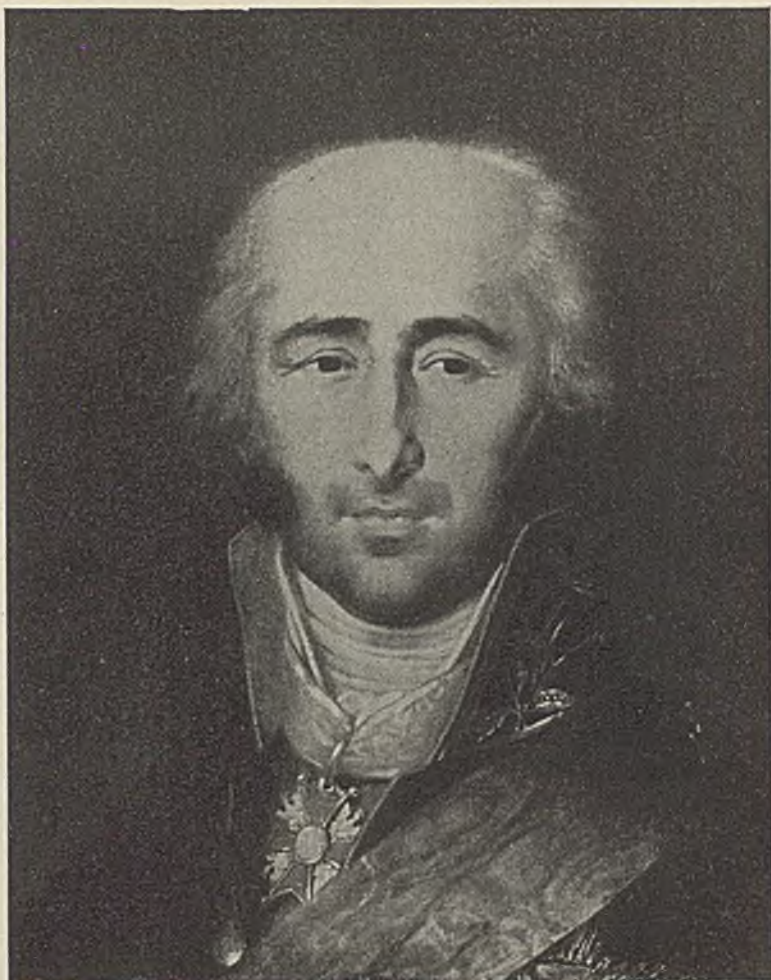


Fig 11. J. Pitschmann. Portret Tadeusza Czackiego. Kraków. Własność Zdzisława hr. Tarnowskiego.

Malował sceny z pobytu Kościuszki w Krakowie i sypanie jego kopca. Nade wszystko jednak ciekawe są krakowskie współczesne widoki, malowane olejno, akwarelą, lub rysowane, jak widok zamku od strony Wisły, albo dziedziniec zamkowy, w którym widzimy Włodzimierza hr. Potockiego na czele oddziału artylerji, albo baszty dawne Krakowa, lub kościół N. P. Marji z sąsiednimi kamienicami. Pró-

Malował sceny z pobytu Kościuszki w Krakowie i sypanie jego kopca. Nade wszystko jednak ciekawe są krakowskie współczesne widoki, malowane olejno, akwarelą, lub rysowane, jak widok zamku od strony Wisły, albo dziedziniec zamkowy, w którym widzimy Włodzimierza hr. Potockiego na czele oddziału artylerji, albo baszty dawne Krakowa, lub kościół N. P. Marji z sąsiednimi kamienicami. Pró-



Fig. 12. Józef Abel. Portret Zofji z Czartoryskich zamojskiej.

lak z urodzenia i z poczucia, Jan Bogumił Plersch,² urodzony w Warszawie r. 1732.

Obrazy religijne tego artysty w dalszym ciągu nie odznaczają się niczem wśród innych religijnych obrazów tej epoki, są zimne i konwencjonalne, natomiast świeckie jego kompozycje musiały być ze wszech miar zajmujące, o czym świadczą dochowane rysunki w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie. Dowodzą one przedewszystkiem, że Plersch był nader zamiłowanym dekoratorem teatralnym i że jego kurtyny i kulisy musiały być świetne. O ile projekty do tych kurtyń, jednej z Apollinem i muzami, na tle szlachetnej architektury, drugiej z apoteozą poezji, trzeciej z Talją

bował sił swoich w rodzajowym malarstwie. *Sąd ostateczny żydowski obchodzony w bożnicy tańcuckiej*, w zbiorach zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, przedstawia nam scenę nocną. Tu należy jego obraz *Uczta ludowa na Skalce w dniu św. Stanisława* i t. p.¹ Jako profesor był raczej szkodliwy niż użyteczny, a nauka jego polegała na tem, że kazał z lichych rysunków uczniów Akademji wiedeńskiej robić kopje. Spensjonowany został r. 1842, umarł r. 1853.

Do grupy malarzy nadwornych Stanisława Augusta, których działalność wkracza w wiek XIX, należy, mimo niemieckiego nazwiska Po-

¹ Rastawiecki op. cit. t. III. str. 146

² Zob. niniejszego dzieła t. II. str. 328—329.

i Melpomeną, idą za stylem Tiepola i Bouchera, o tyle znów studja jego wprowadzają nas w nowy świat i przypominają późniejsze romantyczne fantazje Gierdziejewskiego. Widzimy n. p. dekorację o rozległej architekturze, przedstawiającą więzienie. Po mistrzowsku wywiązał się tu z trudnych zadań perspektywicznych i wewnątrz zapełnił narzędziami tortur i grupami ludzi skutych lub zawieszonych na hakach w strasznej męce. Jest to jakby gorączkowa wizja jakiegoś romantyka. Do tego zakresu należy rysunek tuszem, w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiający u stóp Wezuwjusza także straszną scenę ze wzburzonym morzem i przerażonymi kobietami, z których jedna ucieka z dwójgiem dzieci (fig. 15). I on maluje sceny z życia jak Norblin i Orłowski.



Fig. 13. Józef Brodowski. Portret Włodzimierza Potockiego. Kraków. Własność Hieronima hr. Tarnowskiego.

W Muzeum Narodowym krakowskim znajduje się rysunek z r. 1795: *kozacy z końmi*. Piersch skomponował także, wprawdzie nieudolnie ale z patriotycznym sentymentem, scenę pojmania Kościuszki w niewolę pod Maciejowicami. Widać, że skłaniał się ku nowym kierunkom i że działalność jego łączy się z nowymi objawami sztuki, zapowiadającymi wiek XIX. Koni nie umiał rysować.

Zachowały się nam wiadomości o dwu malarzach tego czasu, Polakach, o Karolu Wołuckim i Bazylim Berezie.¹ Wołucki miał podobno pracować w Hiszpanji. Nie znamy jednak żadnej jego poważniejszej pracy, tylko nieznaczną kompozycję rodzajową z r. 1784. Bereza (1754—1827) kształcił się w Rzymie. Malował tu wiele kopji ze słynnych obrazów religijnych. Po powrocie do kraju wykonał wielki obraz ołtarzowy do cerkwi w Jarosławiu. Główne jego prace znajdują

¹ Mycielski, Sto lat, str. 87 i 88.

się w kościołach wschodniej Małopolski. U franciszkanów we Lwowie dochował się jego *św. Franciszek z Asyżu*.¹ Malował też zwierzęta i to z większym talentem, pełne życia i dobrze w ruchu podpatrzone.

Wymienić także należy Józefa Łęskiego, profesora wojennej inżynierji i astronomji w krakowskim uniwersytecie, dyletanta



Fig. 14. Józef Brodowski. Studium do portretu. Kraków, Muzeum Narodowe.

wprawdzie, lecz nie bez zdolności. Urodzony r. 1760, kształcił się w Gdańsku, gdzie z Chodowieckim przebywał i z nim długi czas po powrocie do kraju korespondował. R. 1794 dostał się do niewoli pruskiej i siedząc rok w więzieniu pracował dokładniej w zakresie malarstwa minjaturowego, któremu dawniej się oddawał. Z jego dzieł zasługuje na uwagę portret olejny w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie, odznaczający się zaletami rysunku i wielkiej prostoty, rycina allegoryczna przedstawiająca *Wjazd triumfalny Napoleona do świątyni Nieśmiertelności* podług Regnaulta, portret *Kościuszki* rytowany r. 1794, ilustracje do Iliady i Odyssei w przekładzie Jacka Przybylskiego.

Szkoła i t. zw. malarnia Bacciarellego wydała wogóle kilku zaledwie wspomnienia godnych artystów, ale odegrali oni w XIX w. jeszcze mniejszą rolę, niż w XVIII. Tak n. p. Józef Wall² nie zaznaczył się działalnością

w rozwoju malarstwa XIX w. Jedyne może Józef Rejchan³ malował wiele do końca życia i nie jest bez zasług.

Józef Rejchan urodził się w Polsce r. 1762. W r. 1794 wstąpił do wojska, potem bawił w Puławach i wykonywał tam różne prace malarskie dla ks. Czartoryskiego. R. 1798 osiadł we Lwowie, gdzie pozostawał stale do śmierci; umarł r. 1822. Pracował w zakresie portretowego malarstwa obok Pitschmanna, a gdy ten

¹ Rastawiecki, Słownik mal. pol. T. I. str. 63, III. str. 132 i 507.

² Zob. niniejszego dzieła t. II. str. 338.

³ Tamże.

r. 1806 Lwów opuścił, już sam niepodzielnie tą dziedziną się zajmował i zamówienia liczne otrzymywał. Malował także do kościołów lwowskich religijne obrazy, konwencjonalne i zimne; nie mają one większej wartości; zasługą Rejchana są tylko portrety. I w istocie był portrecistą niepoślednim. Na szczególniejszą uwagę zasługuje zaś bardzo ujmujący portret własny z ołówkiem w ręku, w posiadaniu rodziny. Rysunki jego i akwarele, również pełne wdzięku, przedstawiają ogrodowe świątynie włoskie, także typy i postacie ludowe, w których widać niewątpliwie wpływ Puław i Norblina.

Ksawery Kaniewski (ur. na Wołyniu r. 1809) był uczniem Pitschmanna, kształcił się w Petersburgu; namalował tam wielki obraz przedstawiający Filipa i Aleksandra W., i liczne portrety. Użytkawszy złoty medal r. 1834 udał się do Rzymu. Pracował tam dalej w pseudo-klasycznym kierunku i naśladował rzeźby starożytne i późnego odrodzenia. Nawet zetknięcie się z Orłowskim nie wyprzewodziło go z akademickiego

kierunku. Z Rzymu wróciwszy do Petersburga malował portrety, nieraz dobrze narysowane, ale zwykle konwencjonalne i nadzwyczaj wygładzone. Zasługuje na uwagę portret młodego Zygmunta Sarneckiego, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 16). Jako portrecista został r. 1846 profesorem nowo kreowanej Szkoły sztuk pięknych w Warszawie, gdzie zmarł r. 1870.

Stary Lampi miał dwu synów, obaj, tak starszy Jan Chrzyciel, (ur. 1775), jak młodszy Franciszek (ur. 1783), byli epigonami malarstwa portretowego XVIII w., w następnym stuleciu i przeważnie naśladowcami ojca, tylko ich portrety kobiet są delikatniej traktowane. Franciszek nadto w licznych krajobrazach



Fig. 15. Jan Bogumił Piersch. Szkic do obrazu. Kraków, Muzeum Narodowe.

stał się niewolniczym naśladowcą Casanovy, u którego wraz z bratem się uczył, zanim do pracowni ojca wstąpili.

Jan Lampi, syn, bawił długo w Petersburgu, osiadł w Wiedniu i umarł 1837 r. W Polsce jest wiele jego dzieł, ale nie podpisywał ich, to też trudno je odróżnić od jeszcze liczniejszych portretów jego brata. Franciszek osiadł po podróżach po



Fig. 16. Ksawery Kaniewski. Portret Zygmunta Sarneckiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

Niemczech i Włoszech w Warszawie około r. 1815, gdzie umarł r. 1852 zupełnie prawie spolonizowany. Podróżował po całej Polsce i wszędzie malował portrety i krajobrazy, a także obrazy religijne. Jego „św. Magdalena“ znajduje się w prywatnym posiadaniu w Krakowie. Malowana r. 1820 jak świadczy napis na odwrociu, przedstawia kobietę do półfigury z głową podniesioną ku górze i opartą o dłoń, z obnażonymi głęboko piersiami, z pod których wydobywa się kawałek niebieskiej draperji. Obraz jest zręcznie, jednakże przeciętnie malowany.

który powstał około r. 1806. Przedstawia młodą kobietę w niebieskim, fantastycznie zarzuconym szalu, patrzącą błękitnymi oczyma wprost na widza. Wiatr rozwiewa lekko jej biały welon. Niebiesko różowe obłoki tworzą tło obrazu. Kompozycja i wykonanie są pełne wdzięku. Jego też dziełem jest ujmujący portret Magnuszewskiej, w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający młodą kobietę. Z jej ramion zsuwa się niebieska zasłona, na złotym zaś łańcuszku wisi na piersi minjatura z portretem mężczyzny (fig. 18). Z męskich portretów wspominamy szkic (fig. 19) w warszawskim Muzeum Narodowym.¹

Piękny portret olejny na papierze dra J. Goreckiego, w krakowskim Muzeum Narodowym, (fig. 17) cechuje wybornie Jana Lampiego, syna. Stara się malarz ten wydobyć podobieństwo i charakter postaci, ale dba szczególnie o wyraz oczu i ujmujący wyraz twarzy. Dziełem znów Franciszka jest w tymże samym Muzeum piękny portret pani Osławskiej (tabl. 3),

Krajobrazy Franciszka są fantastyczne, często przedstawiają widoki morskie ponure w stylu Casanovy lub Verneta, bez wybitniejszej wartości. Zasługuje na uwagę jego „Zachód słońca“ na tle fantastycznego krajobrazu górskiego o barwach

¹ Gembarzewski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Kraków 1926, nr. 323.



Franciszek Lampi: Portret pani Osławskiej
Kraków, Muzeum Narodowe

czerwonych i niebiesko-zielonawych, w warszawskim Muzeum Narodowym. Był raczej biegłym pejzażyzta dekoratorem.¹ To samo widać w jego przedstawieniach polskiego krajobrazu np. w widoku ruin zamku Ogrodzieńca, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 20).

Jego rysunki odtwarzające typy uliczne dowodzą zmysłu obserwacyjnego i zręczności (fig. 21) i przypominają tego rodzaju studia Norblina. Franciszek Lampi przebywając w Polsce 37 lat przedstawił nam szereg wybitnych osobistości swego czasu i wywarł swemi portretami wpływ szlachetny na artystyczny poziom sztuki u nas.

W Warszawie powstał przy uniwersytecie wydział sztuk pięknych i Szkoła malarstwa, wyposażona nawet dość obficie, do której zaangażowano kilku profesorów. Kierunek, podobnie jak w literaturze, był pseudo-klasyczny i dostrajał się do działalności Ludwika Osińskiego i Alojzego Felińskiego. A chociaż pseudo-klasycyzm wygasł we Francji około r. 1820, to jednakże w Polsce panował jeszcze wszechwładnie aż po rok 1830. Z pseudoklasyków warszawskich najzdolniejszy

był Antoni Brodowski.² Urodził się on r. 1784 w Warszawie, rysunku uczył się dorywczo u malarza Leichera, potem u malarza i rytownika Kappellera i u rzeźbiarza Pinka. R. 1805 wyjechał do Paryża i tu kształcił się u minjaturzysty Augustina, a potem u głośnego portrecisty epoki empire'u Franciszka Gerarda. Nauczył się w stolicy Francji komponować obrazy o tematach ze świata klasycznego i malować szczerze charakterystyczne dla swego czasu portrety. Malował więc: *Gniew Saula na Dawida*, *Edypa i Antygone*, *Hektora*, *Parysa i Helenę*. Obrazy te wystawione w Warszawie r. 1819 zrobiły artyście wielkie imię w kraju. O wiele więcej zajmujący jest jego obraz w stylu wielkich napoleońskich scen dworskich, jakie David wprowadził w modę. Obraz przedstawia akt ustanowienia przez cara Aleksandra I uniwersy-

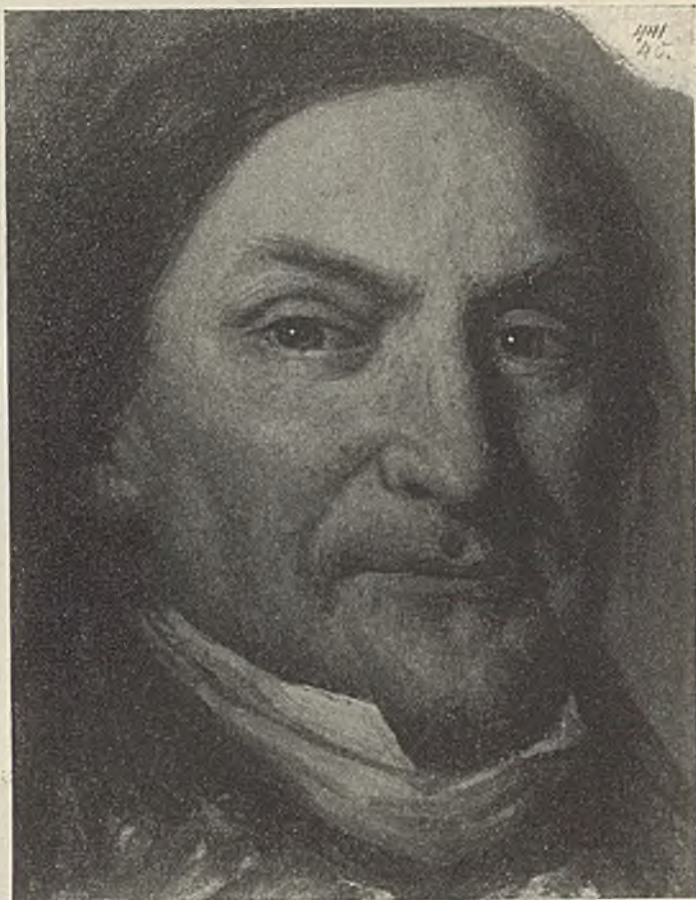


Fig. 17. Jan Lampi młodszy. Portret Dra Goreckiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Gembarzewski, Muzeum Narodowe w Warszawie nr. 330.

² Mycielski, Sto lat str. 155.



tetu w Warszawie. W dziele tem znajduje się cały szereg z natury robionych portretów: cesarza, ministrów królestwa i profesorów.

Po r. 1820 mianowano go profesorem malarstwa w uniwersytecie warszawskim, na któremto stanowisku uczył aż do śmierci r. 1832. Zostawił nam portrety wielu wybitnych osobistości Królestwa Kongresowego, a wśród nich dobry portret Anto-



Fig. 18. Franciszek Lampi. Portret Magnuszewskiej.
Kraków, Muzeum Narodowe.

nio Edwarda Odyńca (fig. 22). Prace te są pełne prostoty, na wzór portretów Davida, sumienne i wykazują dążność do osiągnięcia prawdy, to też oprócz wartości artystycznej mają także wartość historyczną.

Obok Brodowskiego pracował w Warszawie Antoni Blank, urodzony r. 1785 w Olsztynie na Warmji. Kształcił się naprzód w Warszawie w zakresie malowania minjatur w pracowni Józefa Kosińskiego. W r. 1808 udał się na naukę do Dreżna, gdzie uległ wpływowi Grassiego, ucząc się u niego do r. 1815. Wymalował wtedy r. 1815 jedno z najlepszych swych dzieł, portret księcia warszawskiego Fryderyka Augusta, znajdujący się w Dreźnie. Wrócił do Warszawy r. 1817, został profesorem w uniwersytecie, gdzie uczył aż do zamknięcia uniwersytetu. W Warszawie pozostał do śmierci r. 1844. Obrazy jego religijne znajdują się w warszawskich kościołach i podobne są do zim-

nych, akademickich, religijnych utworów Grassiego, przytem niejeden rys wziął od dawnych malarzy włoskich i niderlandzkich w Galerji dreźnieńskiej. Pozostawił i on także wiele portretów współczesnych warszawskich osobistości, które budzą zajęcie więcej swą wartością historyczną, aniżeli artyzmem, ale które podówczas bardzo się podobały.

Prócz tych wybitnych malarzy, profesorów, pracują w Warszawie i malarze słabszego talentu, jak Jan Gładysz z Poznania (1762—1830). Kształcił się wprawdzie w Niemczech i w Paryżu, ale nie zdobył się na żadne wybitniejsze dzieło. Pozostawił wiele ołtarzowych obrazów, małe widoki Warszawy i słabe portrety. Wymienić należy także Antoniego Dąbrowskiego (1774—1838), ucznia Plerscha i Smuglewicza, dalej konwencjonalnego pejzażystę w stylu swego czasu,



Fig. 19. Franciszek Lampi. Studjum do portretu. Warszawa, Muzeum Narodowe.

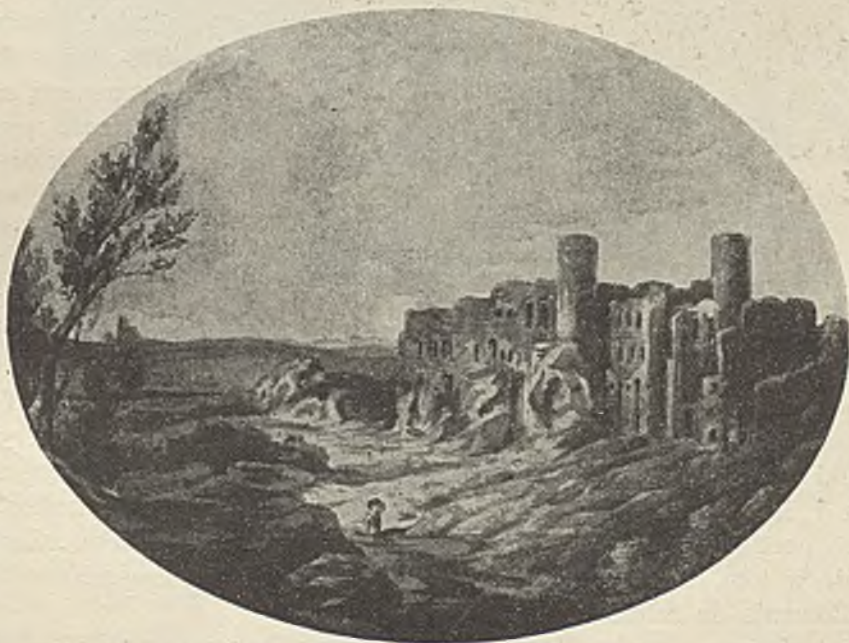


Fig 20. Franciszek Lampi. Widok ruin w Ogrodzieńcu. Akwarela. Kraków, Muzeum Narodowe.

Stanisława Kurczyńskiego (1780—1822), amatora rysownika. Wybitniejszym był Leon Urmowski, autor rysunku z r. 1810, przedstawiającego „Dawny zamek Lubelski“, wykonanego szczerze i nie bez poetycznego nastroju. Także jego „Generał Dąbrowski na koniu z adjutantem“ świadczy o zacięciu i zdolności do portretowania, oba te rysunki znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



Fig. 21. Fr. Lampi. Typy uliczne. Kraków, Muzeum Narodowe.

Na uwagę zasługuje Aleksander Kokular, podrzędny malarz wprawdzie, ale dla dziejów sztuki postać zajmująca. Był on od r. 1820 profesorem malarstwa w liceum warszawskim ks. pijarów aż do jego zwinienia r. 1832, poczem miał szkołę prywatną, następnie został znowu profesorem w nowej warszawskiej Szkole sztuk pięknych i katedry tej już do r. 1846 nie opuszczał. Jest on więc łącznikiem między dwiema epokami tej szkoły.

Urodził się w Warszawie r. 1793, uczył się u Zygmunta Vogla, od r. 1814 kształcił się w Wiedniu u Lampiego ojca. W r. 1818 wrócił do Warszawy. Wspomnianą nauczycielską działalność przerwał na dwa lata, w których bawił w Rzymie, skąd wrócił jako członek Akademii *di san Luca* do Polski około r. 1827. Malował liczne pejzaże i owoce. Tak samo i on, jak inni, tworzył obrazy akademickie o

klasycznym temacie: „Smierć Priama“, „Edyp i Antygona“ (fig. 23) i t. p. Ten ostatni obraz szczególnie odznacza się rysunkiem poprawnym i jest charakterystycznym dla pseudoklasycznego kierunku. Starał się malarz przytem wyrazić tragizm w twarzy starca i ślepotę zaznaczyć ruchem. Nadto wiele malował do kościołów i wykonał sporo portretów. Jest on sumiennym i zimnym akademikiem. Zasługa jego leży właśnie w tem, że w najsmutniejszych dla malarstwa czasach w Warszawie budzi zamiłowanie do sztuki.¹

Owoce malowała również Henryka z Minterów Beyerowa (1782—1855) rodem

¹ Mycielski, Sto lat, str. 161.

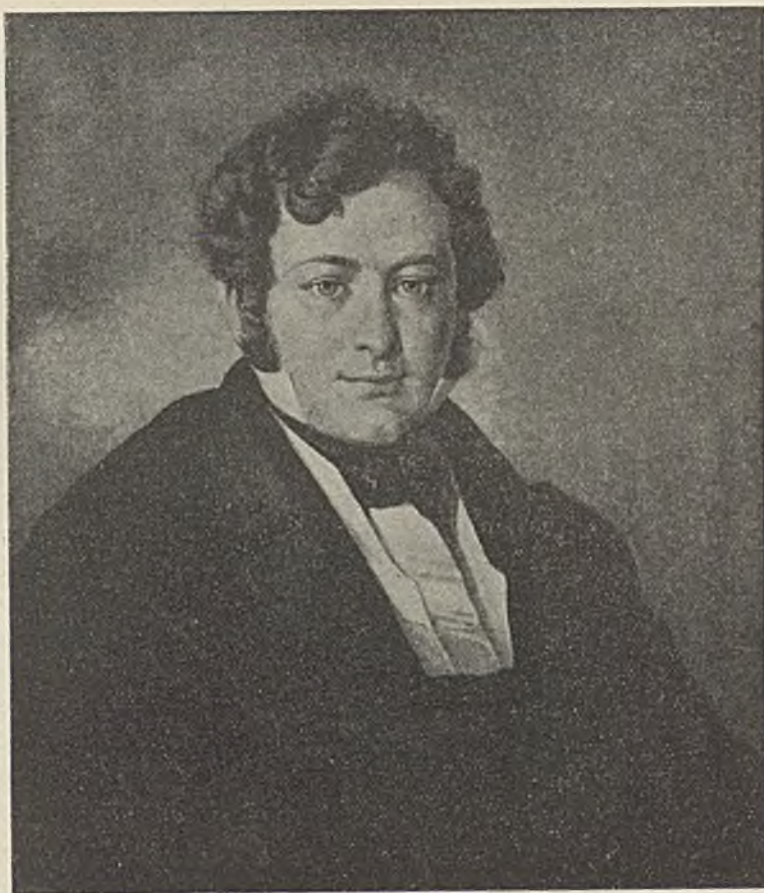


Fig. 22. Antoni Brodowski. Portret Antoniego Edwarda Odyńca. Kraków. Ze zbiorów prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

z Pomorza pruskiego, uczenica Brodowskiego w Warszawie i założycielka szkoły malarskiej dla kobiet w tem mieście w latach 1824—1833.¹

Podobnie jak Lwów, i Warszawa miała w epoce pseudoklasycyzmu kilku cudzoziemskich malarzy. Najzdolniejszy z nich Jan Zacharjasz Frey (1771—1829) z Wiednia, uczeń Fügera, był profesorem rysunków w liceum xx. pijarów do swej śmierci. Najłatwiej malował akwarelą, tą techniką tworzył nawet większe sceny historyczne z czasów pobytu Henryka Walezego w Polsce, lub bitwy pod Lipskiem. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada jego Hebę w popiersiu z orłem (fig. 24). Drugi, to portrecista Aleksander Molinari (1772—1831), Włoch urodzony w Berlinie. Przybył on z Petersburga do Warszawy w r. 1817 i malował tam do r. 1829 przeważnie portrety mające dzisiaj wartość historyczną, a pozatem podrzędną.

Zdolnym pejzażystą rodem z Drezna był Józef Richter (1780—1837) ze szkoły Zingga, drezdeńskiego malarza. Naprzód został nauczycielem rysunków Czar-toryskich w Puławach i w Sieniawie; sprowadzili go oni r. 1806, a bawił u nich do

¹ Mycielski, Sto lat, str. 163.

1820 r., poczem osiadł w Warszawie, dawał tam lekcje rysunków i uczył u xx. pijarów w Żoliborzu. Umarł w Warszawie. Wykonał wiele krajobrazów Puław i okolicy do albumu, który Czartoryska wydać zamierzała, i ilustrował naiwnie pierwsze wydanie jej dzieła *Pielgrzym w Dobromilu*. Rysował nadto, podobnie jak



Fig. 23. Aleksander Kokular. Edyp i Antygona.
Warszawa, Muzeum Narodowe.

Vogel, polskie krajobrazy, n. p. widoki zamku w Ojcowie, pałacu w ruinach w Łobzowie, rynek w Starym Kazimierzu, dzieła, które dostały się do zbiorów ks. Czartoryskich i Pawlikowskich we Lwowie. Do najładniejszych jego akwarel należy „Widok dziedzińca Collegium Jagiellonicum“, malowany około r. 1812. Na kruczkach przedstawił artysta siebie z teką (fig. 25). Inny uczeń Zingga, Franciszek Bruder przybył do Polski r. 1819 na wezwanie ordynata Stanisława Zamojskiego. Zamieszkał w Warszawie i tu malował przede wszystkim krajobrazy, słabsze od pejzażów Richtera, a także owoce.

Z cudzoziemców wspomnieć należy także Jana Krethlowa (1767—1842) ucznia Akademii berlińskiej, pracującego w Warszawie nad ilustracjami dzieł różnych. W r. 1818 został profesorem miedziorytnictwa w warszawskim uniwersytecie i był nim aż do jego zamknięcia.¹ Bardzo płodnym miedziorytnikiem był Fryderyk John (1769—1843) z Malbarga. Przybył on do Polski pod koniec panowania Stanisława Augusta i tu bawił do r. 1840 mniej więcej. Rytował on obrazki z dzieł wielkich mistrzów, najchętniej w drobnych rozmiarach, a także reprodukował obrazy Smuglewicza, Lampiego i innych.

Wkońcu wymienić też winniśmy Fryderyka Dietricha (1779—1847), którego do Polski wezwało w r. 1817 ministerstwo oświaty. Pracował on w Łodzi i rytował z zamiłowaniem szczególnie krajobrazy. Z jego dzieł zasługuje na wyróżnienie widok „Rynku w Krakowie“ z ratuszem i starymi domami z czasu przed 1820 r.²

Kiedy Pitschmann powołany do Krzemieńca opuścił Lwów, pozostał w tym mieście tylko dawny, zdolny portrecista Józef Rejchan, malujący dalej według stylu XVIII w. aż do śmierci r. 1822. Prócz Rejchana pracował we Lwowie niemiecki

¹ Mycielski j. w.

² Tamże.



Fig. 24. Jan Zacharjusz Frey. Hebe. Kraków, Muzeum Narodowe.

portrecista i malarz minjatur, wirtemberczyk, Karol Schweikart (r. 1770—1855).¹ Kształcił się w Karlsruhe a potem w Wiedniu, przybył następnie do Lwowa po r. 1802 i tam pozostał. Portrety jego są nierównej wartości, niekiedy malował dobrze i z wdziękiem, jak n. p. portret własny i portret żony, będące w prywatnym posiadaniu.

Osiadł także we Lwowie po r. 1800 Józef Klimesz² i pracował jako portrecista. Olejny jego portret własny świadczy o dążności do prawdy i o talencie (obecnie w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie). Klimesz był nauczycielem minjaturzysty Lauba i Alojzego Rejchana. Lwowskim portrecistą był Józef Buisset (1775—1830), rodem z Niderlandów. Osiadł on we Lwowie po r. 1800 i uczył się rysunków w tamtejszym uniwersytecie. Krajobrazy malował Antoni Lange, ur. 1779, wiedeńczyk, uczeń słynnego swego czasu pejzażysty Schönbergera. Przybył on do Lwowa r. 1810 i wykonywał dekoracje teatralne. Malował okolice Kra-

¹ Mycielski, Sto lat, str. 152.

² Mycielski, Tamże.

kowa, ruiny klasztoru w Tyńcu, zamek w Olesku i sceny z życia ludu na tle krajobrazu miejscowego nieźle skomponowane, jak n. p. akwarela w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiająca rekrutów Rusinów opuszczających swe rodzinne



Fig. 25. Józef Richter. Widok dziedzińca Collegium Jagiellonicum. Kraków, Muzeum Narodowe.

strony i odprowadzanych przez wieśniaków (fig. 26). Nie jest on i w rysunku zbyt silny, ale zdobywa się na kompozycję, wiążąc sceny rodzajowe z pejzażem.

Jerzy Głogowski (1777—1838), uczeń lwowskiego malarza końca XVIII w. E. Bielawskiego, był geometrą i architektem z zawodu. Znane są jego zręczne akwarele z dawnych warowni krakowskich¹, oraz piękny „Widok zamku krakowskiego“ z za Wisły (w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie) rysowany podług natury r. 1803.

¹ Muczkowski. Rocznik krak. 1913. tabl. III—XII, XXII—XXXI.

Odczuć on umiał nastrój polskiego krajobrazu.¹ Wyborne są jego typy włościańskie, mieszczańskie i kozackie i mają norblinowskie zacięcie i życie. Z lwowskich malarzy jedynie jego prace są odblaskiem tego kierunku w sztuce, który wskazał Norblin.

Próbował Głogowski także kompozycji religijnej, ale w rysunku tylko. Jego scena z r. 1794 z Bartoszem Głowackim pośród kosynierów nie ma tej wartości, co inne jego rysunki i jest pomyślana szablonowo na wzór utworów Stachowicza, o którym w następnym rozdziale mówić będziemy.



Fig. 26. Antoni Lange. Z ruskiej wsi. Akwarela. Kraków, Muzeum Narodowe.

Malarstwo religijne wogóle rozwijało się dalej w duchu eklektyków włoskich. Czechowicz i Konicz mieli swoich następców, którzy, aczkolwiek nie dorównywali tym wybitnym malarzom, mieli jednak wzięcie. Po śmierci ks. Antoniego Brygierskiego (r. 1791), którego obrazy religijne, znajdujące się w kolegium i w seminarjum w Kielcach, co do wartości artystycznej raczej z obrazami Lekszyckiego porównać można, malarze religijni zeszli jeszcze niżej tak, że artystami ich nazywać trudno, tylko rękodzielnikami, dostarczającymi na jarmarki towaru. U Brygierskiego widzimy jeszcze w obrazach religijnych (portrety jego dość liczne, są słabe) dobre tradycje i odblask kultury czasów Stanisława Augusta; miał Brygierski zresztą kształcić się w Rzymie.² To też ten kierunek, który rozpoczął u nas Dolla-

¹ Mycielski, Sto lat, str. 154.

² X. Wł. Siarkowski, X. Antoni Brygierski nieznan artysta malarz kielecki. Kielce 1878 r., str. 13.

bella, prowadził dalej Lekszycki, Czechowicz i Konicz, na Brygierskim się skończył i do XIX wieku się nie dostał. Stachowicza obrazy religijne są tak nieudolnym odbiciem dawnego polsko-włoskiego malarstwa, że ich nie można brać w rachubę.



Fig. 27. A. Paszkowski. Portrety Pulcherji i Karola Wistockich. Kraków. Własność prywatna.

Należy wspomnieć także malarzy podrzędnych lub dyletantów, którzy nie mieli większego technicznego wykształcenia i tworzyli obrazy słabe. Jednakże obrazów tych pominąć nie możemy. Jeśli nie są one wybitnymi dziełami sztuki, to przecie są zażytkami kultury, z których przebija styl i nastrój epoki. Oko miłośnika z upodobaniem spogląda nieraz na te kompozycje z epoki zwłaszcza empiru, albo też na typy dawnych ludzi, porozwieszane po ścianach dworów i zakryściach kościelnych.

Czasem wyczyta się na tych obrazach nazwisko mało znanego malarza, n. p. na obrazie pełnym wyrazu, sentymentu i stylu, choć nieudolnie malowanym a przedstawiającym dwoje dzieci, dziewczynkę i chłopczyka, Pulcherję i Karola Wistockich, spółem składających ofiarę

marmurowemu biustowi swej ciotki, czytamy podpis i datę: 1809 A. Paszkowski (fig. 27).

Tło drzew, na którym odbija się biust, daleki widok na krajobraz, urna z napisem „Twoim popiołom“, waza empirowa, z której dobywa się dym kadzidła, wszystko to jest zarazem odblaskiem zamięłowań ówczesnych, gdzie obok wpływów XVIII w. utrwalają się wpływy empire'u. Do tego dzieci, wieńczące postument girlandami, z główkami pełnymi wyrazu w oczach, dość dobrze wykonanymi przy słabym traktowaniu reszty, malowane są jakby przez malarza minjatur, tak w tej epoce ulubionych. (Paszkowski dekorował nadto r. 1768 kościół św. Stanisława w Lublinie)¹.

A spojrzmy także n. p. na dwa portrety kolatorów w zakrystji drewnianego kościoła w Gromniku, przedstawiające widocznie małżeństwo Garlickich. Tu nawet nazwiska malarza nie znamy i zresztą nie koniecznie warto ono utrwalenia. Ale interesującą jest postać Garlickiej w empirowej sukni z talją tuż pod piersiami, w efektownym kapeluszu (fig. 28).

¹ Ks. Wadowski. Kościoły lubelskie. Kraków 1907 str. 362.

Niekiedy malowano portret taki jako epitafium przypominające dawne nagrobki. Tak n. p. w Haczowie zachował się taki portret z napisem: *Ignacy z Urbanic Urbański dóbr Haczowa... dziedzic. Rozstał się z tym światem 7 stycznia 1824. Pochowany w tej kaplicy prosi o Zdrowaś Marya..* (fig. 29).

Z obcych malarzy, którzy pracowali dla polskich mecenasów, wymienić należy wybitnego artystę, mieszkającego we Florencji, Franciszka Ksawerego Fabre'a (1766—1837) urodzonego w Montpellier, ucznia Davida, i jego niekiedy w dziedzinie portretu współzawodnika. Jeszcze r. 1794 malował on wyborny „portret Stanisława Małachowskiego“ (fig. 30)¹ znajdujący się w posiadaniu Hieronima hr. Tarnowskiego w Krakowie, podpisany F. X. Fabre Florentiae 1794. Z początku XIX w. pochodzą piękne „portrety Skotnickich“, obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym, zwłaszcza portret pani Skotnickiej, siedzącej na tle krajobrazu, jest bardzo ładny.

Maluje dalej portrety polskich magnatów Angelika Kaufmann. Jej dziełem jest „portret Anny z Cetnerów Sanguszkowej“ w Wilanowie, którą przedstawiła jako młodą matkę przynoszącą kwiaty, by wieńczyć urnę z popiołami zmarłego niedawno syna. Inne dzieło tej artystki z lat 1802—1804 znajduje się w zbiorach hr. Tarnowskiego w Dukli i przedstawia młodą „Helenę ze Stadnickich hr. Wojciechową Męcińską“ jako westalkę w lekkich białych powłóczystych szatach, wychodzącą ze świątyni w parku.²



Fig. 28. Malarz nieznan. Portret kolatorski. Gromnik. Zakrytja kościoła parafjalnego.

Wreszcie wspomnieć należy Włocha, Domenico del Frate. Urodzony r. 1756 w Luce, artysta ten zajmował się głównie malowaniem portretów. Roku 1805 sprowadzili go Tarnowscy do Polski. W Polsce namalował kilka obrazów, a wśród nich bardzo dobry „portret Walerji ze Strojnowskich hr. Tarnowskiej“, dyletantki minjaturzystki, uczenicy Lesseura (fig. 31).³ Przedstawił ją naturalnej wielkości, w białej, przezroczystej, miękkiej sukni, silnie wydekoltowaną, o wysokim stanie i z obnażonymi ramionami, przyczem prawe ramię przysłania miękkie, jedwabny, oliwkowy płaszcz. Trzyma ona w ręku właśnie co dopiero wykonaną przez siebie minjaturę swej matki. Del Frate wymalował nadto Tarnowskim do kaplicy pałacowej w Dzikowie obraz „NPMaria wśród aniołów“ i dwa obrazy historyczne, gloryfikujące hetmana Tarnowskiego. Do pałacu Strojnowskich w Horochowie pod Łuckiem na

¹ „Sztuki piękne“ T. II, str. 321. oraz Mycielski. Portrety polskie. Lwów tabl. VI.

² Mycielski. Czas z 8 kwietnia 1926.

³ „Sztuki piękne“ rok 1925—1926, t. II, str. 319.

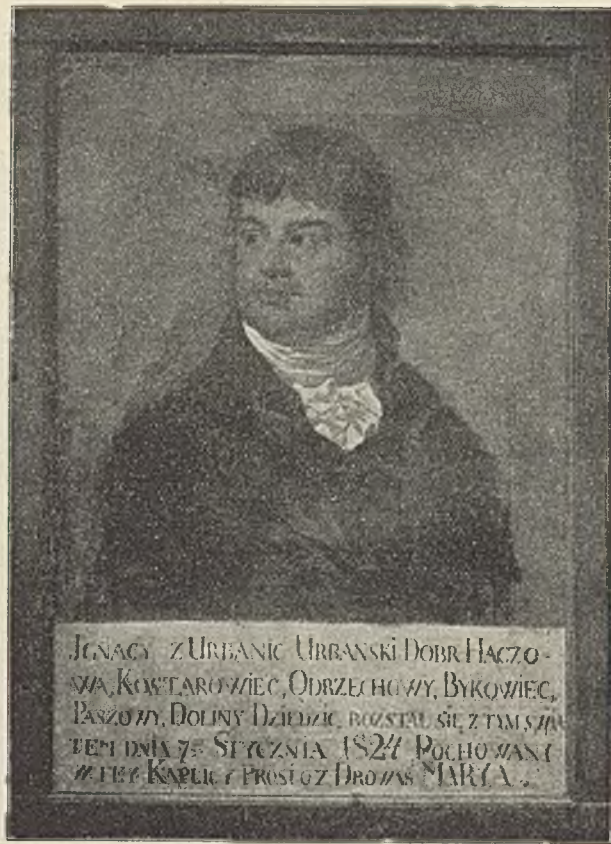


Fig. 29. Malarz nieznanym. Portret nagrobny w kościele parafjalnym w Haczowie.

Wołaniu, gdzie jakiś czas bawił, wykończył dwa wielkie „krajobrazy z pałacem i parkiem“ tamtejszym w stylu Claude Joseph Vernet'a i Fidanzy. Oba te dzieła znajdują się w zbiorach hr. Tarnowskich w Dzikowie. Po dwuletnim pobycie powrócił del Frate do Rzymu we wrześniu 1807 r.¹

Strojnowski zatrudniał nadto u siebie Włocha Villaniego, Czartoryscy prócz Freya i Rychtera ściągnęli do Puław Włocha Ranucciego i Niemca z Dreżna Weilego. P. Cieszkowski przywiózł Włocha Montiego, u Szczęsnego Potockiego w Tulczynie malował Szkot Allen, Stanisław Potocki zaś sprowadził Anglika Ayresa, by mu freskami ozdobił Wilanów, Gućin i inne pałace. Francuz Vésus bawił u Suchodolskich w Dorohusku, a Kriehuber Niemiec, jeździł do Sławuty.²

Widzimy więc, że u wstępu XIX w. nie tylko malarstwo jest dalej w rękę artystów stanisławowskiej epoki, ale że znaczna część malarzy przybywa z zagranicy. Malują oni u nas i uczą. Głównie są to Niemcy, bo przybyło wtedy tylko paru Włochów i jeden Niderlandczyk. A zatem przez nich utrwalają się wpływy sztuki, panujące podówczas w Niemczech wszechwładnie, wśród niemieckich zaś malarzy

¹ „Sztuki piękne“ j. w.

² Wł. Tatarakiewicz: Michał Płoński, Warszawa 1926, str. 6.



Fig. 30. Franciszek Fabre. Portret St. Małachowskiego, marszałka Sejmu Czteroletniego. Kraków. Własność Hieronima hr. Tarnowskiego.

panował kult dla antyku. Szczególnie wielką siłą przyciągającą miał Rzym i jego zabytki, aczkolwiek miasto od czasów francuskiej okupacji zubożało i opustoszało, a cenne skarby sztuki zabrano do Paryża. Zato ten antyk, który pozostał, tem żywiej działa na ducha i fantazję. Malują więc artyści jeszcze namiętniej niż w XVIII wieku sceny z mitologii i świata klasycznego, a ogół z entuzjazmem dzieła ich podziwia. Ten kult dla antyku hamował oryginalną twórczość i zniechęcał do szukania dróg nowych. Zachwycone oczy antykiem odwracały się od natury. Twierdzono, że w naturze jest wiele błędów, które artysta, wzorując się na arcydziełach, winien usuwać. Winckelmann apoteozując sztukę greków i rzymian, widział w dziełach holendrów płaską brzydotę, mały pospolitej natury, gardził Rembrandtem, ponieważ malarz ten nie miał naukowego wykształcenia. Sztuka nie była najwyższym wyrazem każdorazowego narodowego życia, koniecznym wynikiem indywidualnego charakteru, politycznych i socjalnych okoliczności, nie była dla Winckelmanna mową, którą każdy naród sobie wykształca według swych potrzeb i swej najgłębszej istoty, lecz była czemś pochodnem, czemś, co da się wypracować według wzorów, a najlepszym ze wszystkich wzorów i najwięcej kształcącym, to dzieła greków. Dzieła te powinny tem być dla nowoczesnych artystów, czem dla dzieci litografowane zeszyty do nauki kaligrafji, według których powinni się uczyć pisać¹.

¹ Muther. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München 1893. T. I. str. 105—106.

Ponieważ kult dla antyku podówczas odnosił się do architektury i rzeźby, a więc do działów sztuki, w których rolę odgrywa przede wszystkim linja, nie więc dziwnego, że koloryt w niemieckiej sztuce zeszedł do podrzędnej roli, a troszczyć się poczęto przede wszystkim o piękną linję. Początek XIX w. zaczął więc od lekceważenia tego, co stało się ideałem malarzy schyłku XIX w., t. j. od lekceważenia natury i kolorytu. A ci malarze niemieccy, którzy do Polski przybyli, te ideały nieśli i takie ideały szerzyli, aczkolwiek nie zawsze działalność ich uwidaczniała się w tym kierunku i chociaż nie wszyscy malowali starożytnych greków i rzymian. To też ten kierunek, który Smuglewicz reprezentował od XVIII w., oni utrwalają dalej i uczą w tym duchu nowe pokolenie. Dla narodowej idei pracuje malarz, który szkół żadnych zagranicą pośrednio lub bezpośrednio na większą skalę nie przeszedł — Michał Stachowicz.

Cudzoziemca w Polsce, takiego jak w XVIII w. Norblin, któryby zrozumiał i odczuł ziemię i lud, wśród którego i dla którego tworzył, w XIX wieku — nie było.



Fig. 31. Domenico del Frate. Portret Walerji ze Strojnowskich hr. Tarnowskiej. Ze zbiorów Zdzisława hr. Tarnowskiego w Dzikowie.

R O Z D Z I A Ł II.

Michał Stachowicz i krakowscy malarze pierwszej połowy XIX wieku: Dominik Estreicher, Jan Kopf, Józef Sonntag, Józef Antoni Kappeler. Minjaturzyści z XVIII w. pracują dalej: Wincenty Lesserowicz, Józef Kosiński, Jan Rustem, Karol i J. Bechon, Józef Łęski, Jerzy Klimke, Stanisław Marszałkiewicz, Jan Nepomucen Głowacki i inni.

Z krakowskiego cechu malarzy, który r. 1745 Uniwersytet Jagielloński przygarnął pod swą opiekę, jako zgromadzenie mężów uprawiających sztukę wyzwoloną, wyszedł u schyłku XVIII w. Michał Stachowicz, malarz nawskroś krakowski.

Był on z krwi i kości krakowianinem, urodził się r. 1768, jako syn typografa „jego królewskiej mości“ i obywatela.¹ Patrjota noszący się zawsze w stroju polskim z czasów saskich, miłośnik Krakowa. Gdy okazywał zamiłowanie do malarstwa, oddał go ojciec na naukę do Piotra Molitora, Czecha, malującego w Krakowie w połowie XVIII w. wcale dobre portrety o gorącym, silnym kolorycie i słabsze obrazy religijne, oraz freski na sklepieniu kościoła św. Barbary² nieco blade, ale zręcznie komponowane. Uczył się u niego lat siedm. Kształcił go także malarz bez talentu, Kazimierz Mołodziński, drugorzędny uczeń Konicza, autor obrazów w ołtarzach kościoła oo. dominikanów, które r. 1850 spłonęły.³ Nigdzie poza Kraków i jego okolice nie wyjeżdżał z wyjątkiem jednorazowej, krótkiej podróży do Warszawy, co nie było bez wpływu na jego twórczość. Talent miał niepośledni; brakło mu szkoły, ale nie fantazji. Około roku 1789 zaczął malować, a obrazy jego rozchodziły się po najbliższych okolicach Krakowa. Od roku 1817 uczył rysunków w liceum św. Barbary aż do końca życia. Umarł r. 1825. Sposób patrzenia na świat i jego artystyczne wykształcenie nie wiele się rozwijały. Dopiero przy schyłku życia rozszerzył więcej zakres działalności.⁴

Pierwsze jego samodzielne prace są przeważnie obrazami religijnymi. Jako malarz religijny jest Stachowicz artystą niewielkiego znaczenia. Dają o nim pojęcie obrazy w kościołach krakowskich: NPMarji, karmelitów, kapucynów, św. Barbary, św. Mikołaja, dominikanek na Gródku, a przedewszystkiem w kościele reformatów stacje męki Pańskiej z r. 1814—1816,⁵ których zaletą jest do dziś dnia zachowany włoski koloryt. W tymże samym kościele znajduje się obraz św. Franciszka klęczą-

¹ Mycielski, Sto lat, str. 137. J. Dobrzycki, Michał Stachowicz, Kraków 1925.

² Zob. t. II. niniejszego dzieła str. 331.

³ Mącznyński. Pamiątka z Krakowa, Kraków, 1845, t. II. str. 266 i nast.

⁴ Łuszczkiewicz, Przegląd krytyczny Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie 1818—1873. Biblioteka Warszawska, r. 1874, T. III. str. 182—183.

⁵ Dobrzycki, op. cit. str. 5.

cego w ekstazie. Także w kościołach okolicznych Krakowa: kamedułów na Białanach, w Wieliczce, Czernichowie, Mogile, Bochni, Rybny, Tęgoborzy, Pilicy,



Fig. 32. Michał Stachowicz. Przysięga Kościuszki na Rynku krakowskim. Fragment ze sceną główną. Kraków, Muzeum Narodowe.

Chrzanowie, Porębie-Żegoty, Będzinie i Kielcach nie brak owoców jego działalności. A również w dalszych stronach, w Przemyślu i Jarosławiu znajdują się w kościołach obrazy tego artysty, ma je nawet cerkiewka w Brunarach w grybowskiem.¹

¹ Tamże.

Sporo też obrazów religijnych jest w rękach prywatnych. Tu należą w pierwszym rzędzie stosunkowo najpiękniejsze, a oparte bezpośrednio o Czechowicza, niewielkie obrazy: „św. Józef“ i „Wręczenie kluczy św. Piotrowi“, w posiadaniu p. Juljusza Grossego w Krakowie.¹

Wiekopomne wydarzenia r. 1794, które taki wpływ wywarły na rozwój polskiego malarstwa, oddziaływały gruntownie na twórczość Stachowicza. Stał się on najgorliwszym wielbicielem Naczelnika i szerzycielem jego kultu. Maluje podówczas mnóstwo portretów i miniaturowych Kościuszki, ożywiając swe prace większym jeszcze uczuciem niż Grassi, Kappeller, Gröll czy Orłowski. Typ woźdza w profilu, z szablą w rękach, w pozie przysięgi, stworzony przez Quendaya w Paryżu w r. 1793, rozpowszechnił w ogromnej liczbie prac.² Malował Kościuszkę także na stopniach ołtarzy, lub na koniu, zawsze z wielkim podobieństwem. Wówczas powstała alegoria „Grób Ojczyzny“, jedno z największych jego dzieł. Targowiczanie i zdrajcy wiodą Polskę do grobu. W tym pochodzie powstrzymuje ich władcym gestem Kościuszko.³ Obraz wyróżnia się wśród innych prac Stachowicza, a przytem zdradza wpływy Norblina.

Najwięcej rozgłosu zjednała mu kompozycja, wielokroć powtarzana to gwałtem, to akwarelą: *Przysięga Kościuszki na Rynku krakowskim 24 marca 1794* (fig. 32). Przedstawił Stachowicz w tym obrazie stary rynek z nieistniejącym dziś ratuszem, kramami, Sukiennicami i widniejącymi w głębi wieżami Marjańskiego kościoła, zbity tłum mieszkańców Krakowa i wyciągnięte kolumny wojsk Czapskiego i Wodzickiego. Umiał w tym tłoku należycie uwydatnić postać Naczelnika, nad którego głowę pochylały się chorągwie.

¹ Dobrzycki j. w.

² Tamże str. 6.

³ Tamże.

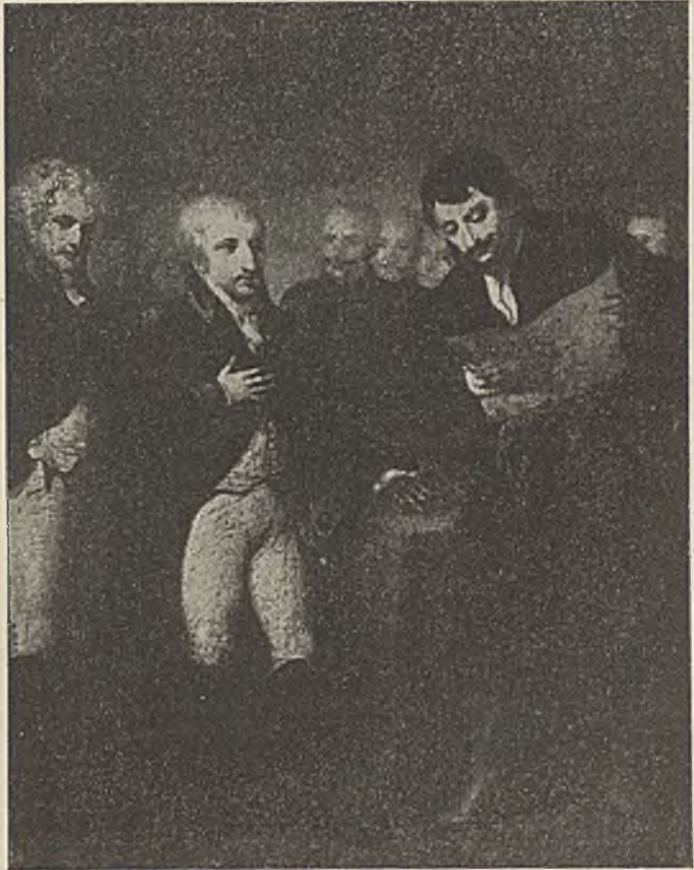


Fig. 33. Michał Stachowicz. Prezydent miasta Krakowa Lichocki odczytuje manifest króla pruskiego r. 1794. Kraków, Muzeum Narodowe.

Portrety współczesne Kościuszki, generała Wodzickiego, księcia Józefa, oficerów, radców miejskich, dają tym obrazom wyjątkową wartość historyczną. Wykonanie jest zwykle słabe, rysunek często błędny, koloryt blado szary raczej, życia mało, ale twarze i ruchy ludowych postaci bardzo ciekawe. Widzimy tu typowe przekupki krakowskie, dziewczki i baby wiejskie, parobków pełnych zacięcia, bardzo zabawne małe dzieci, a wśród nich i postacie rzadsze z eleganckiego świata, damy



Fig. 34. Michał Stachowicz. Wejście do Krakowa zwycięskich wojsk ks. Józefa Poniatowskiego r. 1809. Kraków, Muzeum Narodowe

w długich, obcisłych, greckich sukniach, zasobne mieszczyki w staroświeckich jupkach futrem bramowanych, wszystko z życia obserwowane, a nawet może nieraz z żywych modeli portretowane.¹ Równocześnie powstała *Bitwa racławicka* i znów na tle krakowskiego rynku przedstawiony *Tryumfalny pochód z pod Racławic*² z kosynierami wlokącymi zdobyte armaty, których tłumy witają z uniesieniem. I te kompozycje musiał powtarzać kilkakrotnie. A potem przyszło mu malować pojmanie Naczelnika pod Maciejowicami (obecnie znajduje się obraz ten w posiadaniu prof. St. Estreichera).

Ten sam styl mają późniejsze jego obrazy: *Pogrzeb Kościuszki* i olejno malowane *Poświęcenie kamienia węgielnego pod kopiec Kościuszki*, obraz dotąd nieodszukany, jakoteż *Procesja na górę św. Bronisławy* w celu sypania kopca, w Bibliotece Jagiellońskiej, obraz również olejny.

¹ Mycielski, j. w. str. 140.

² Dobrzycki j. w. str. 7.

Pomieścił w tych scenach w drobnych rozmiarach portrety autentyczne współczesnych osobistości Krakowa, a w chmurach popiersie Naczelnika, dla którego miał wielki kult. Ozdabiał katafalk malowidłami w szarym tonie, przedstawiającymi niby w płaskorzeźbie sceny z jego życia. Prace te zachowały się w Muzeum Narodowym w Krakowie i przypominają kompozycją niektóre podobne dzieła Smuglewicza.¹

Obrazami temi, kultowi Kościuszki poświęconemi, zyskał sobie popularność i wzbudził zamiłowanie do tematów historycznych, a wybierał motywy takie, które szczególnie odpowiadały patriotyzmowi mieszkańców Krakowa i obywateli ziemi krakowskiej i patriotyzm ten szerzyły.

Maluje więc w dalszym ciągu obrazy zbliżone treścią do poprzednich, a więc przedstawia księdza Jakóbowskiego w obozie konfederatów barskich w czarnej sutannie i w krakusce, mówiącego kazanie do zgromadzonych żołnierzy i oficerów (obraz ten jest własnością krakowskiego Muzeum Narodowego). Przekazuje pamięci epizod zajęcia Krakowa przez Prusaków r. 1794, gdy prezydent miasta Lichocki odczytuje manifest króla pruskiego (i ten obraz znajduje się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego (fig. 33).

Ale jedną z największych jego kompozycji po *Przysiędze Kościuszki* jest znany powszechnie obraz przedstawiający *Wejście do Krakowa zwyciężających wojsk ks. Józefa Poniatowskiego* r. 1809, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narod. (fig. 34). Jako tło wybrał wylot ulicy Grodzkiej z przepysznymi fasadami kamienic i ze świetnie podchwyconymi ówczesnymi typami mieszczan i ludu.² Radosną chwilę witania wojsk polskich przez włościan z okolic Krakowa okrzykiem: „Niech żyją Bracia nasi“, rysował również do ryciny, którą wykonał Sebastjan Langer (fig. 35).

Wogóle był Stachowicz malarzem patriotycznych uczuć mieszkańców Krakowa, widoków tego miasta, jego ludzi oraz włościan krakowskiej ziemi.



Fig. 35. Michał Stachowicz. Włościanie z okolic Krakowa witają zbliżające się pod miasto wojska polskie. (Rycina Langer).

¹ Mycielski, op. cit. str. 142.

² Dobrzycki, op. cit. str. 9.



Fig. 36. Michał Stachowicz. Studjum. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Zamiłowanie do odtwarzania typów zaznaczyło się już w obrazach historycznych Stachowicza. Te typy były jednakże tematem, który pociągał artystę. Za przykładem Norblina i Orłowskiego studjował je i rysował z żywym zajęciem. Tak n. p. przedstawił znanego widocznie w Krakowie krawca, który nazywał się Marzec, jak świadczy podpis pod rysunkiem (fig. 36).

Lud wiejski szczególnie go zajmował, chętnie też malował sceny z życia włościan. Największą kompozycją z tej dziedziny jest obraz z r. 1819 *Zabawa w karczmie*, w warszawskim Muzeum Narodowym (fig. 37). Wybornie ujął w tem dziele rozbawiony tłum złożony z parobków, dziewczek, bab i chłopów, ugrupował figury doskonale i umiał nadać całości i poszczególnym osobom wyraz życia.

W biskupie krakowskim Pawle Woroniczu dla tego właśnie kierunku znalazł poparcie. Przyozdabiając pałac biskupi wezwał Woronicz Stachowicza, aby mu wymalował szereg historycznych i rodzajowych fresków w salach i pokojach. Gorący patriotyzm Woronicza zamawiającego obrazy, zeszedł się doskonale z patriotyzmem malarza rozmiłowanego w Krakowie. Niestety, malowidła te spłonęły wraz z pałacem r. 1850.



Fig. 37. Michał Stachowicz. Zabawa w karczmie. Warszawa, Muzeum Narodowe.

Jaki urok dla nas miałyby obrazy takie jak: *Targ zbożowy na Kleparzu* ze starymi domami, *Sobótka*, *Konik Zwierzyniecki*, *Obchód strzelców krakowskich*, *Kopalnia marmuru w Dębniku*, *Kopalnia soli w Wieliczce*, *Kopalnie Olkuskie*, *Kopalnie siarki w Swoszowicach*, *żelaza w Siewierzu*, *węgla w Jaworznie* i t. p.! U tego słabego artysty widzimy zaród tych dążeń późniejszych, aby ojczystą ziemię uczynić źródłem bogactw i dumą narodu, aby otoczyć zwyczaje ludu miłością i zachować je jako indywidualną cechę ziemi. W odtwarzaniu widoków starych domów i planów jako tła scen, widać w Stachowiczu pierwszego malarza i miłośnika dawnej stolicy Polski. Niewątpliwie ruch ten ma związek z Warszawą. Tam Canaletto, Norblin, Orłowski, Kamsetzer i inni malowali widoki, lud i wogóle życie Warszawy, oraz zdarzenia historyczne, na które patrzeli. Fala ta pociągnęła za sobą Stachowicza, ale działalność jego ma inne, już nie dworskie, ale demokratyczne i lokalno-mieszczkańskie piętno.

Malował także r. 1821 klejowemi farbami na murze jednej z sal Biblioteki Jagiellońskiej,¹ gdzie przedstawił dzieje tej wszechnicy od Kazimierza W. I tu zaznaczyła się ta sama dążność, której kierunek wytknął Stanisław August pragnący stworzyć narodowe malarstwo, rozumiejąc przez to obrazy historyczne z dziejów Polski. Zachowane w gabinecie archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego fragmenty świadczą, że nie brakło temu dziełu zacięcia; umiał wprowadzić twarze i typy staropolskie, a portrety współczesnych artyście osób miały wiele charakteru.

¹ J. Dobrzycki. *Dzieje Almae Matris* pendzla M. Stachowicza. Kraków 1925.

Wogóle historyczne obrazy i portrety malował Stachowicz z tą naiwnością, której uniknąć podówczas nie mogli i więksi od niego malarze, pozatem kompozycje te były też słabo malowane. Wpływ obrazów historycznych Bacciarellego w Zamku warszawskim zaznaczył się tu niewątpliwie, ale dzieła Stachowicza zawierają więcej swojskiego charakteru w przedstawieniu typów staropolskich, niż



Fig. 38. Michał Stachowicz. Portret własny. Kraków. Archiwum aktów dawnych miasta Krakowa.

reprezentacyjnie i wymuszone malowidła historyczne nadwornego malarza Stanisława Augusta, a nawet Smuglewicza.

Obrazy z życia mieszczaństwa krakowskiego mają znaczną wartość przez swój wątek i miłość tematu. A przedstawiał Stachowicz nie tylko ludzi, ale i jako tło współczesny Kraków, które to miasto kochał i którego widok nam częściowo przekazał. Typy jego mieszczan różnią się od starannie opracowanych i elegancją XVIII w. technących typów Norblina i od karykaturalnego ujęcia Orłowskiego, mają one pewną rubaszność i szczerłość przy naiwności w opracowaniu.

Malował także obrazy na ścianach okolicznych dworów, ale niestety przepadły te dzieła. Wiemy tylko z opowiadań Władysława Łuszczkiewicza, który je jeszcze oglądał, że wszędzie wprowadzał motywy ludowe i sceny z życia wsi krakowskiej.¹ Rozumiał on lud wybornie i gorąco go kochał, to też

dzieła w tym rodzaju miały wiele piękna epoki i strata ich jest niepowetowana.

R. 1814 wykonał rysunki wnętrza katedry na Wawelu, wnętrza kaplicy Jagiellońskiej, grobowców królewskich, na swój czas nader wiernie. Według tych rysunków pojawia się pierwsza publikacja archeologiczna, wydana w Warszawie staraniem i nakładem rządowej komisji oświecenia p. t.: *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*.

Próbował sił w portrecie, namalował portret biskupa Woronicza, znajdujący się dziś w pałacu biskupim w Krakowie, portrety własne, jeden w zbiorach Archiwum aktów dawnych miasta Krakowa (fig. 38), drugi w posiadaniu Jerzego hr. Mycielskiego w Krakowie: Do najlepszych jego pędzla portretów kobiecych należy portret córki artysty, znajdujący się w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności

¹ Mycielski: Sto lat, str. 140.

(fig. 39). Przedstawił tu dziewczynę z kwiatami, na tle niebieskawym, w jasno popielatej sukni.

Stachowicz zapowiada Matejkę. Upadek Polski wpłynął na jego twórczość. Odtwarzając sceny z przeszłości budził patriotyzm i rozpoczął działalność dążącą do obrony narodowego bytu i reakcji przeciwko wynarodowieniu. Malował więc



Fig. 39. Michał Stachowicz. Portret córki artysty. Kraków, Polska Akademia Umiejętności.

podniosłe chwile narodu, aby je współcześni i potomni mieli przed oczyma. Powtarzał te tematy kilkakrotnie, aby były jaknajdostępniejsze. Zwykle nie podpisywał ich, bo obrazy te nie mogły być cenzuralne i mogły narazić artystę na prześladowanie. Losy narodu i jego tragedia oddziaływały więc na twórczość malarza. A przez to, że miłość gnębionej ojczyzny wcielił w swą sztukę i ojczyzna ta i jej przeszłość były mu natchnieniem, uważamy Stachowicza za prekursora Matejki. Prace Stachowicza poznał Matejko już w chłopięcych latach i pierwsze jego obrazy historyczne z tych czasów żywo przypominają obrazy historyczne Stachowicza.

Obok Stachowicza wymienić należy rytownika Jana Feliksa Radwańskiego, urodzonego w Krakowie r. 1800 i tu zmarłego r. 1860.¹ Rytował on widoki

¹ Mycielski, j. w.

rodzinnego miasta, głównie wedle rysunków Stachowicza, jak Rynek krakowski, a także miłą pasterską scenę z r. 1847.

Z malarzy, którzy rozwinęli obok Stachowicza działalność w Krakowie, na wzmiankę zasługuje Dominik Estreicher, ur. 1750 r. w Iglawie na Morawach. Kształcił się we Włoszech i poznał się tam z malarzem Smuglewiczem i z Hugonem



Fig. 40. Józef Sonntag. Portret Franciszka Christianego, generała W. P. Ks. Warszawskiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

Kołłątajem, na którego wezwanie przybył do Polski r. 1778 i osiadł w Warszawie przy dworze. Został potem nauczycielem rysunków i malarstwa w gimnazjum św. Anny w Krakowie; malował obrazy religijne i portrety. Umarł 1809 r.

Obrazy jego nie mają większej wartości artystycznej, są nieudolnymi naśladownictwami Mengsa i Smuglewicza.¹ Wyjątkiem jest jego portret własny, w posiadaniu rodziny. Widać w nim dążenie do prawdy i poprawność. Z krajobrazów zasługuje na uwagę *Polowanie na dziką*, obraz malowany w stylu epoki, na wzór krajobrazów Józefa Verneta i jego szkoły. Widzimy w nim prawdziwie przejrzyste powietrze i szczere poczucie piękna w naturze. Malował też na lace.

Niemiec Jan Kopf (ur. 1763) kształcił się u Estreichera, a później w Warszawie pod Bacciarellim i Smuglewiczem. Po r. 1790 do Krakowa wrócił i przebywał tu do śmierci w r. 1832. Przeniósł on do Krakowa manierę Smuglewicza i tworzył mitologiczno - historyczne

malowidła, nie odznaczające się niczem. Najlepiej jeszcze udawały się mu minjatury.

Józef Sonntag, urodzony w Dreźnie w r. 1786, kształcił się naprzód w rodzinnym mieście, od r. 1805 bawił w Wiedniu, potem w Warszawie. W r. 1825 przeniósł się do Krakowa, został profesorem rysunków w liceum św. Barbary i tu pozostał już do śmierci tj. do r. 1834.² Malował portrety, krajobrazy, zwierzęta, rodzajowe obrazki, ale bez większego talentu. O jego zdolnościach jako portrecisty daje pojęcie portret oficera wojsk polskich, w Muzeum Narodowym w Krakowie, w którym dążył do wiernego odtworzenia rysów, ale nie uniknął błędu w układzie ręki (fig. 40). Minjatury jego malowane w latach 1820—1834 należą do najlepszych.

¹ Mycielski, Sto lat, str. 74.

² Mycielski, j. w. str. 150.



Stanisław Marszałkiewicz: Minjatury

Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział F. Jasińskiego

Obok niego pracowało w dziedzinie malarstwa minjaturowego kilku artystów obcych i polskich. W Warszawie Józef Antoni Kapeller, ur. w Tyrolu około r. 1760. W r. 1782 udał się do Wiednia do akademii cesarskiej, w której odznaczył się zdolnościami. Zajmował się malowaniem olejnym i rytownictwem. R. 1787 powołany został do domu księstwa Jabłonowskich do Warszawy, gdzie malował wiele

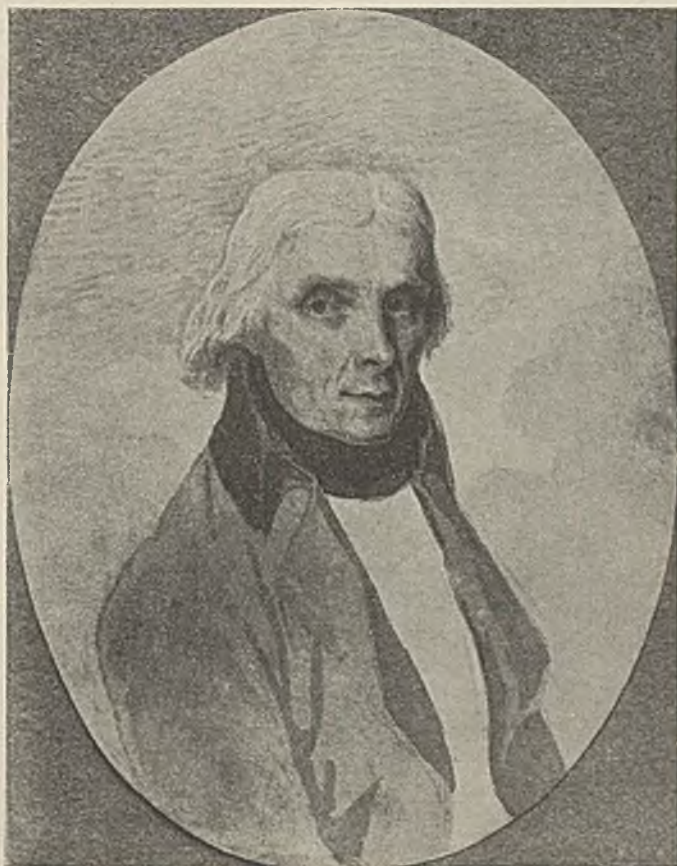


Fig. 41. Józef Antoni Kapeller. Portret. Kraków, Muzeum Narodowe.

portretów olejnych i minjaturowych. W czasie walk o wolność wstąpił do wojska jako prosty żołnierz i przetrwał oblężenie Warszawy. Następnie pracował dalej u ks. Jabłonowskich, z końcem XVIII w. powrócił do Tyrolu wiedziony tęsknotą za rodzinnym krajem. Zmarł w r. 1806. Z portretów wymienić należy przede wszystkim portrety Kościuszki¹ i portret nieznanego nam bliżej starszego mężczyzny (fig. 41), które wcale dobrze świadczą o jego technice i zdolności do charakterystyki.

Malarstwo minjaturowe rozwija się także w dalszym ciągu w pierwszych dekadach XIX w. Pracują więc minjaturzyści czasów Stanisława Augusta, może nawet intensywniej niż w XVIII w. Najwybitniejszy i najstarszy z nich Wincenty

¹ Rastawiecki, Słownik malarzy, t. I., str. 215.

Lesseur (Leserowicz)¹ maluje dalej prócz kopji minjaturowych z dzieł głośnych artystów pełne werwy i charakteru portrety, odznaczające się przytem wytworną prostotą.² Do XIX wieku należy portret Jana Krasińskiego, starosty opinogórskiego, w mundurze generała majora i Antoniny z Czackich Krasińskiej, oznaczony W. L. 18..., znajdujący się w zbiorach ordynacji hr. Krasińskich, Andrzeja Mokronowskiego, wojewody mazowieckiego, malowany r. 1805, w zbiorach Ksawerego hr. Branickiego i inne. W minjaturach tych niema żadnych błyskotliwości, żadnych póż, żadnego nadmiaru barw, kompozycja jest zawsze pełna smaku i finezji, a twarze charakteru i życia. Szczerłość zupełna jest zasadniczym pierwiastkiem jego talentu.³



Fig. 42. Karol d'Auvigny.
Minjatura. Warszawa, Muzeum
Narodowe.

Również Jan Rustem⁵ nie wychodzi poza swą działalność z XVIII w. Maluje do końca życia, t. j. do r. 1835 szereg minjatur, między niemi portret ks. Adama Czartoryskiego r. 1812 w Wilnie (obecnie własność ordynacji hr. Zamoyskich w Warszawie).

Z cudzoziemców pozostaje w stolicy Karol Bechon,⁶ urodzony jeszcze r. 1732 i maluje także w wieku XIX, przebywając do śmierci t. j. do roku 1812 w Warszawie. Z tej epoki pochodzi portret damy z pieskiem, podpisany przez artystę: *Bechon 1806*.⁷ Jego syn, Bechon J., był także malarzem minjatur. Na warszawskiej wystawie minjatur, urządzonej r. 1912, znajdował się portret Anny Cetnerówny z podpisem: *Bechon J. fils 1803*.



Fig. 43. Józef Sonntag. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Zob. niniejszego dzieła, t. II., str. 299.

² Przesmycki w książce *Minjatury polskie, tkaniny i hafty, Pamiętnik wystawy urządzonej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w czerwcu i lipcu 1912 w Warszawie*. Warszawa 1912, str. XLVI.

³ Tamże str. XLVII. ⁴ Tom II. niniejszego dzieła str. 301—303. ⁵ Tamże str. 324. ⁶ Tamże str. 304. ⁷ Minjatury, j. w. str. 10.

Także francuski malarz Karol d' A u v i g n y (ur. 1740 r.), przybywszy do Polski około r. 1780, bawił mniej więcej do r. 1830, malował minjaturowe portrety pełne życia i małe obrazki olejne. Jego minjatura z portretem mężczyzny w surducie barwy czekoladowej, w warszawskim Muzeum Narodowym, wyborne charakteryzuje jego talent (fig. 42).¹

Z młodszej generacji czasów Stanisława Augusta J ó z e f Ł ę s k i (ur. 1760, zm. 1825), znakomity astronom, matematyk i miłośnik sztuki, bawiąc w niewoli pruskiej w Nissie utrzymywał się z malarstwa minjaturowego. Jego prace nie są pozbawione lekkich cech dyletantyzmu, ale mają wiele szlachetności, ekspresji, życia i duszy, a w kolorycie i rysunku są śmiałe.²

Jerzy Klimke, porucznik w sztabie Tadeusza Kościuszki, zasługuje tu na szczególniejszą uwagę. W jego minja-



Fig. 44. Stanisław Marszałkiewicz. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział im. Feliksa Jasieńskiego.



Fig. 45. Stanisław Marszałkiewicz. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział im. Feliksa Jasieńskiego.

turach widać wielki talent i łatwość szkicowania.³ Krakowskie Muzeum Narodowe posiada kilka jego prac tak z XVIII jakoteż z XIX w., przedstawiających portrety: Stanisława Augusta w medalionie *en grisaille* na tle niebieskim, komendanta pruskiego po zajęciu Krakowa r. 1794, damy, bliżej nam nieznaney, z kościuszkowskich czasów, oficera gwardji narodowej krakowskiej z r. 1812 (niedokończony) i ks. Józefa Poniatowskiego oraz studja do minjatur. Ostatnia znana jego praca, portret córki Juliany ma datę 29. 7. 1829⁴.

Wspomniany J ó z e f S o n n t a g malował również minjaturowe portrety. Minjatury przezeń podpisane są nierównej wartości, podobnie jak Kosińskiego, widocznie nie zawsze sam je malował, ale wyręczał się pomocnikami. O jego

¹ Gembarzewski, op. cit. nr. 324. ² Przesmycki, op. cit. str. XXXVII. ³ E. Świejkowski. *Minjatury Muzeum Narodowego. Wydawnictwa Muzeum Narodowego w Krakowie I. Kraków 1902 str. 22*. ⁴ M. Gumowski. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, herausgegeben von H. Vollmer 20. B. Lipsk 1927, str. 498.

talencie, jako minjaturzysty, świadczą dwie duże minjatury w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiające mężczyzn w sile wieku do pół figury, z ręką założoną za surdut na piersi. Ciekawe są one przez to, że postacie występują na tle krajobrazu z budynkami. (fig. 43). O ile twarzy umiał Sonntag dać wyraz i ożywić ją, o tyle szczegóły zaniedbywał, a zwłaszcza nie chciał, czy nie umiał, dobrze opracować ręki. Obok niego malował minjatury w Krakowie wspomniany malarz Jan Kopf.



Fig. 46 Stanisław Marszałkiewicz. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział im. Feliksa Jasińskiego.

Najwybitniejszym polskim minjaturzystą, który wyszedł ze szkoły XVIII w., był Stanisław Marszałkiewicz (ur. 1789 zm. 1872). Bacciarelli, który nie przestał pracować w XIX w., na kilka lat przed śmiercią był jego nauczycielem. Minjaturzysta ten rozwinął pracowitą działalność, namalował bowiem przeszło tysiąc portrecików z natury, oraz minjaturowych kopji z wielkich obrazów.¹ Kolejno różne wpływy oddziaływały na niego. Zrazu malował kopje z dzieł XVIII w., a więc z Lampiego, Grassiego, Vigée-Lebrun, potem minjatury wojskowych z czasów Napoleona, kopje z A. Brodowskiego, wizerunki Felińskiego, Małachowskiego, następnie oddziaływała na niego *empire*'owa minjatura francuska, a może nawet gdzieś niedzie angielska. Maluje tedy kopje z Jacques'a i wzoruje się na Isabey'u.² Ważną w jego twórczości rolę odegrał wyjazd do Drezna, gdzie począł studiować dawnych mistrzów, malować kopje z Rubensa i innych malarzy.

Wreszcie oddziaływała na niego minjatura wiedeńska. Wróciwszy do kraju rozwija szeroką skalę twórczości: w jego minjaturach tych czasów oglądamy to słodycz i delikatność, to znów silne akcenty, to wreszcie, głównie w męskich portretach, daje się zauważyć pewnego rodzaju romantyczny patos. Technik i sposobów używał rozmaitych, od olejnego malowania na blasze i drzewie do gwaszu i akwareli na kości słoniowej, pergaminie i papierze, od najdelikatniejszych punktowań i kreskowań aż do szerokich pociągnięć pendzla.³ Wyborna jest jego minjatura pochodząca z lat około r. 1825, przedstawiająca kobietę do pół figury w białej empirowej sukni i z fryzurą modną, nadmiernie wyprowadzoną w górę i rozszerzoną jeszcze wielką czarną kokardą (tabl. 4). W minjaturze tej, znajdującej się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego w oddziale Feliksa Jasińskiego, jakoteż

¹ Przesmycki w cyt. książce str. XLVIII.

² Przesmycki l. c. str. XLIX.

³ Tamże.

w drugiej, mieszczącej się w tym samym zbiorze, przedstawiającej niewiastę starszą, w czepcu koronkowym (fig. 44), oraz w innych zresztą minjaturach tej kolekcji, (fig. 45—46) wszędzie kładzie malarz nacisk na twarz, doprowadzając ją do najdalej idącego i subtelnego wykończenia. Innych szczegółów nie traktuje z tą dokładnością, unika malowania rąk. To odtwarzanie przedewszystkiem twarzy jak najdokładniejsze zresztą jest cechą wielu minjaturzystom naszym i obcym właściwą i leży ono w zadaniach minjatury. Nie lęka się silnych plam barwnych, zwłaszcza w latach około 1825—1830.

Do minjatur czynił widocznie często Marszałkiewicz naprzód studja z natury, a potem dopiero wykończył samą minjaturę. W studjach tych kładł nacisk na głowę, resztę zapewne wykonywał od razu z natury. Dwa takie studja znajdują się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 47).

Obok Marszałkiewicza wysuwa się w pierwszej połowie XIX w. na pierwszy plan jako minjaturzysta Jan Nepomucen Głowacki. Działalność tego artysty jako malarza portretów i krajobrazów omawiać będziemy w jednym z następnych rozdziałów. Studja kończył w Wiedniu, gdzie dzięki przyjaźni z Emanuelem Peterem przejął się wpływami wiedeńskiej szkoły.¹ Najpiękniejszą z jego minjatur jest portret Izabelli z Lubomirskich ks. Sanguszkowej, malowany r. 1835. Odznacza się to dzieło pięknym układem i starannem wykonaniem nie tylko twarzy i rąk, ale także akcesorjów, a przytem opanowaniem techniki minjaturowej.² Często minjatury jego są tak wielkie, że raczej zasługują na nazwę minjaturowych obrazów. Tu należy portret jego żony w zbiorach Jerzego hr. Mycielskiego w Krakowie. Przedstawił ją malarz w sukni białoróżowej i w niebieskim szalu na tle chmur i krajobrazu w oddali (fig. 48). Wpływy wiedeńskie zaznaczyły się u Głowackiego do końca życia, w szczególności oddziaływały na niego akwarele Endera i Kriehubera.

Szczególnie ulubioną była minjatura we Lwowie. To też chętnie malarze przebywają w tem mieście próbując sił w malowaniu minjatur i małych portretów. Maluje więc minjatury Józef Pitschmann i Józef Rejchan nie mogąc podołać zamó-



Fig. 47. Stanisław Marszałkiewicz. Studium do minjatury. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Dr. W. Bachowski w publikacji: Wystawa minjatur i sylwetek we Lwowie 1912 r., Lwów, str. XXXIII.

² Zob. Tamże tabl. XII.

wieniom. A gdy do Lwowa przybył wirtemberczyk Karol Schweikart (ur. 1769 zm. 1855) i on oddał się tej widocznie korzystnej pracy. Otrzymuje wtedy liczne zamówienia na minjatury. Prace jego w tej dziedzinie mają również cechy szkoły wiedeńskiej. Uczniem jego był Antoni Laub (ur. 1788 zm. 1842). Dzieła Lauba



Fig. 48. Jan Nepomucen Głowacki. Minjatura. Portret żony artysty. Kraków, zbiory Jerzego hr. Mycielskiego.

świadczą o opanowaniu techniki i odznaczają się kolorytem; brak im podkreślania indywidualności osób portretowanych. Malując wiele, często trzymał się pewnego schematu, przez co prace jego mają charakter szablonowy.¹

Wspomnieć należy Józefa Hara (ur. 1795 zm. 1838), autora licznych minjatur, ale gorszych od prac Lauba. Natomiast bardzo zdolny uczeń Fügera, Michał Weichselbaum (ur. r. 1780 zm. 1842), przybywszy z Wiednia do Lwowa r. 1805, maluje cały szereg świetnych minjatur. Jest on minjaturzystą zawodowym, a przytem wybornym artystą. Odznaczają się jego dzieła wykwintnością, ożywieniem, dosko-

¹ Bachowski, op. cit. str. XXXV.

nałą kompozycją i soczystością kolorytu. Portret szambelana Stebelskiego w krakowskim Muzeum Narodowym najlepiej o tem świadczy (fig. 49).

Na emigracji rozwinął działalność dobry minjaturzysta Leon Brzeziński, ur. w Brzozowie 1809, zm. w Caen 1865 r. Brał on udział w powstaniu 1831 r. i został kapitanem. Na emigracji nauczył się malować i oddał się wyłącznie portretom minjaturowym.¹ Minjatury jego są bardzo starannie opracowane i artysta umiał nadawać wyraz portretowi, jak o tem świadczy minjatura z portretem staruszki i inna z portretem młodej (fig. 50) kobiety, malowane r. 1848 (obie w krakowskim Muzeum Narodowym).

Przekazano nam szereg nazwisk minjaturzystów, których dzieł nie udało się nam rozeznaczyć. Tak uczeń Rustema Ignacy Łukasiewicz miał się oddawać malarstwu minjaturowemu. Inny Łukasiewicz Tadeusz, także uczeń Rustema, rodem z Mińska, również miał malować minjatury. F. Pelikana znamy tylko z jednej pracy. Wyjątkowe miał podobno zdolności Henryk Żukowski, zmarły około r. 1840



Fig. 49. Michał Weichselbaum. Szambelan Stebelski. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 50. Leon Brzeziński. Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe.

przedwcześnie, ale dzieł jego nie znamy. Zachowały się minjatury nieznanego nam bliżej Józefata Łukasiewicza (1789—1850)² Nie wiele nam wiadomo o Karolu Rypińskim, Alojzym Niewiarowiczu-Tysiewiczzu, Walentym Walinowiczu, Macieju Przybylskim, Józefie Milakowskim, Wincentym Sławeckim i Rafale Ślizieniu. Minjatury opatrzone ich podpisem ukazują się tu i ówdzie i zdradzają przeważnie wpływy szkoły wiedeńskiej i pani Mirbel świadcząc, że następne pokolenie poddawało się tradycji.

Cudzoziemcy minjaturzyści w dalszym ciągu aż do połowy XIX w. przybywają do Polski. W Warszawie bawi K. W. Brunelly (ur. w Saint Dilger 1777, zm. w Warszawie r. 1813). Przybył on r. 1800 z Paryża.³ Uczeń Isabey'a, Henryk Benner, (ur. 1776⁴ w Miluzie w Alzacji, zm. r. 1818), przebywał w Warszawie w latach 1815—1816. Malował on

portrety wybitnych ludzi, między innymi ks. Józefa Poniatowskiego i pianistki

¹ J. Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej*, Lwów 1894, str. 187.

² Przesmycki, j. w. str. XLII. ³ Rastawiecki, *Słow. mal. pol. t. I*, str. 80.

⁴ St. Tomkowicz w Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, t. III, 332.

Marji Szymanowskiej. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się jego minjatura przedstawiająca wizerunek nieznanego mężczyzny (fig. 51). Ponadto bawi na Wołyniu Ludwik Vesus, przeważnie jako gość hr. Suchodolskiego w Dorohusku, F. Z. Frey w Puławach u Czartoryskich, Larius w Krzemieńcu. Mikołaj Monti sprowadzony z Włoch przez Pawła Cieszkowskiego maluje minjaturę z portretem jego syna, Kriehuber zaś zjeżdża do Sławuty. We Lwowie goszczą wiecieńcy A. v. Medwey, amator, ale z talentem, który opanował technikę i umiał nadać portretom odpowiednią charakterystykę, oraz Adolf Nigroni. Do Wilna przybywają najczęściej Kurlandzcy. ¹ Dodajmy do tego jeszcze nazwiska: Molinarich Aleksandra i Ferdynanda, Maksymiljana Rosenberga, Karola Fryderyka Mintera i jego syna, oraz Stielera, a będziemy mieli długi spis minjaturzystów pierwszej połowy XIX w., który uzupełnić należy malarzami ubocznie zajmującymi się minjaturowym malarstwem jak Orłowski, Płoński, Wańkiewicz, Bonawentura Dąbrowski, Adolf Piwarski, Józef Kondratowicz, G. Sachowicz, Fel. Sapalski, Antoni Rogoziński i inni.

Nie brakło wobec zamiłowania do minjatury amatorów i amateerek minjaturzystów. Odznaczyły się Beata z Potockich Czacka i Walerja ze Strojnowskich Tarnowska.

Zagadkową jest postać Jannascha. Miał urodzić się w Polsce a pracował w Hamburgu. Znana jest jego minjatura przedstawiająca portret Józefa II, oraz inna z grupą trojga dzieci ks. Adama Czartoryskiego, coby świadczyło, że pracował w kraju. ²

Znaczna liczba nieoznaczonych minjatur niewątpliwie jest dziełem tych licznych minjaturzystów, których znamy z nazwiska, a którzy najczęściej nie podpisywali wcale swych dzieł, lub innych, którzy nigdy nie umieszczali nazwisk pod swymi pracami. Uporządkowanie i ujęcie w system zabytków malarstwa minjaturowego pierwszej połowy XIX w. jest jednym z tych tematów historii sztuki, które napróżno wołają o badacza.



Fig. 51. Henryk Benner Minjatura. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Przesmycki, op. cit. str. LIII.

² Przesmycki j. w. str. XXXVIII.



Aleksander Orłowski: Ukaranie dziecka
Kraków Muzeum Narodowe

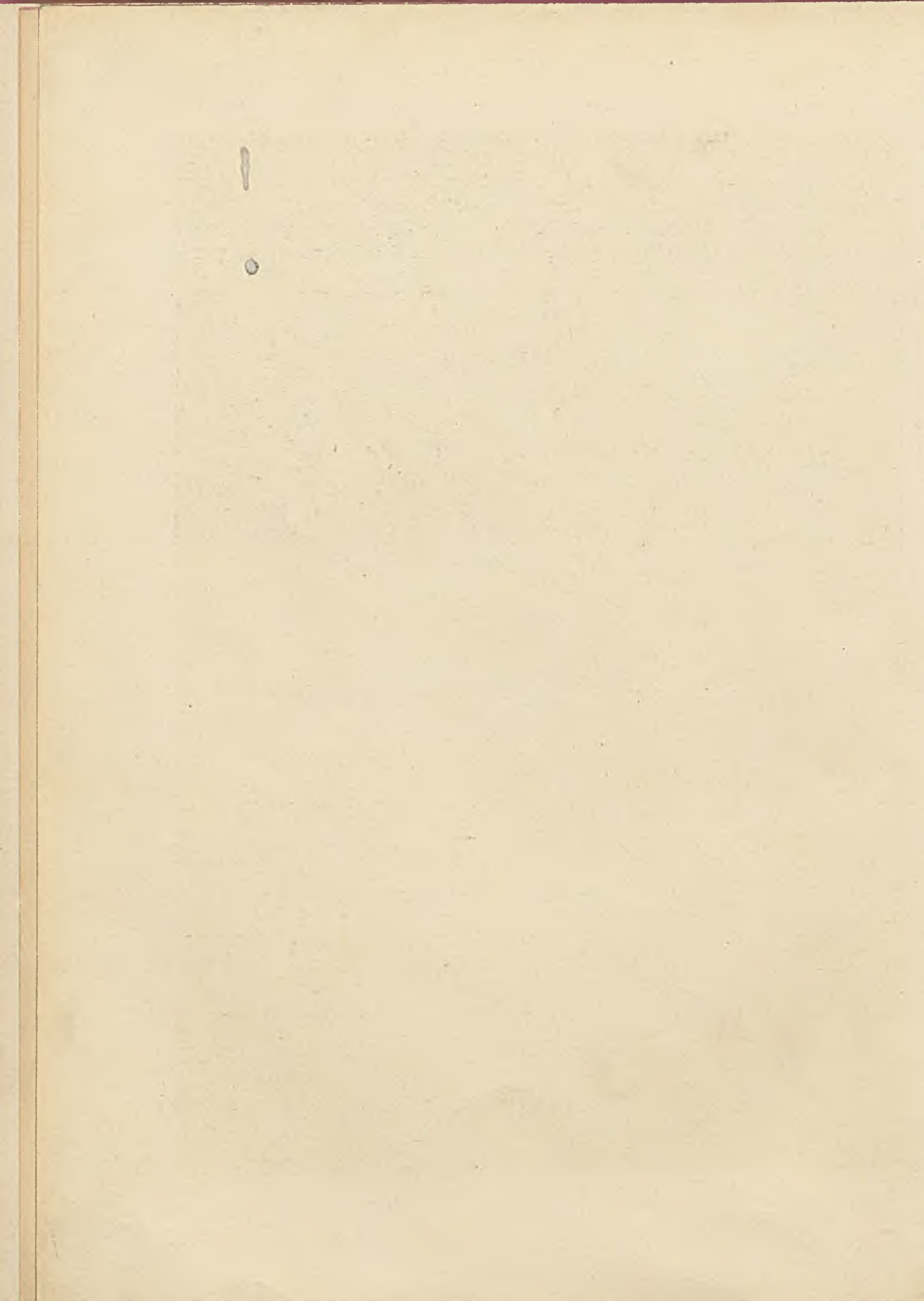




Fig. 52. Aleksander Orłowski. Krajobraz. Kraków, Muzeum Narodowe.

R O Z D Z I A Ł III.

Szkoła Norblina, Aleksander Orłowski, Michał Płoński, Jan Rustem, Zygmunt Vogel i Wincenty Smokowski. Rytmownictwo.

Największym malarzem ze szkoły Norblina był Aleksander Orłowski.¹ Wszedł do jego pracowni jako młody chłopak z wielkim talentem. Oprócz techniki, patrzenia na świat, ujęcia przedmiotu, wziął on od Norblina kierunek przyszłej swej twórczości. Nauczył go mistrz tego, czego sam uczył się od Casanovy, otworzył mu oczy na wartość Rembrandta a zarazem dziełami swemi udowodnił, ile skarbów dla artysty przedstawia najbliższe otoczenie. Przykładem tego wpływu Norblina jako ucznia Casanovy jest „Bitwa pod Raclawicami“ Orłowskiego, ulubiona własność Kościuszki, dziś w Muzeum rapperswilskiem.

Temi samemi tematami kościuszkowskiego powstania, które pociągały Norblina, zajmował się także Orłowski. Rysował, jak on, walki uliczne w Warszawie, walki na okopach, okropne sceny rzezi Pragi, obozowiska, typy kosynierów i żołnierzy różnej broni.² Niewątpliwie w wielu studjach i rysunkach współpracownikiem był Norblin. To też nieraz można pomylić się w rozeznaniu prac tych dwu artystów. A ludzie mianowicie, powiada dr. Batowski, w młodzieńczych pracach Orłowskiego to samo, co u Norblina, otwieranie szerokich przestrzeni w głąb obrazu, zapełnianie pól licznymi figurami, taki sam sposób grupowania, nadawania ruchu, powtarzania ulubionych motywów krajobrazowych, n. p. promienistych smug na niebie i t. p.

¹ Z. B a t o w s k i. Norblin, Lwów, str. 178.

² Tamże, str. 180.

Cóż dopiero mówić o technicznej stronie, w której, gdy posługuje się ołówkiem, piórem i sepją, długo nie jest Orłowski nikim innym, tylko wiernym naśladowcą nauczyciela. Kierunek Norblina uwidacznia się u Orłowskiego najwyraźniej w studjowaniu przyrody otaczającego świata, w scenach rodzajowych, w krajobrazie, w karykaturze. Chaty wiejskie, podwórza z gnojem, świniami i drobiem, kościółki, karczmy, zabawy ludowe, wojskowi, chłopi, szlachta, typy komiczne i t. p. drobne rozniarami



Fig. 53. Aleksander Orłowski. Krajobraz. Kraków, Muzeum Narodowe.

utwory, powstałe tuż przed r. 1800, mają w zupełności styl przejrzącej epoki Norblina. Niektóre z najwcześniejszych robót z czasów uczniowskich, lub bezpośrednich po opuszczeniu szkoły, są mniej lub więcej śmiałościami parafrazami dzieł mistrza. Ale już widać werwę, temperament i rozmach, odbijający od delikatnej ręki Norblina.

To też przy całym, ogólnym nieraz podobieństwie, różnią się przecież utwory artysty polskiego indywidualnymi cechami, nawet w zaraniu jego malarskiego zawodu. Już wtenczas bywają więcej zamaszyste, rubaszne, pozbawione zalotnej układności, rozkiełzane, jak temperament Orłowskiego, zaprawione często trywialnym komizmem, lub znowu chłuszczącą drwiną, jakiej także potem nie szczędził Orłowski swemu społeczeństwu. W tym kierunku wyrabia się jego naturalistyczny sposób

patrzenia na świat, nie dopuszczający żadnego poetyzowania, wprowadzający zupełnie rozbrat z sentymentem XVIII w., kultywowanym w Powązkach, Puławach i Arkadii.¹

Nie widać u niego pseudoklasycyzmu i akademizmu, jak również alegorii i kompozycji historycznych; on patrzył tylko na życie i życie jedynie odtwarzał, chyba, że malować musiał obrazy konwencjonalne, nieraz w charakterze Casanovy, na eksport, ale i w nich przebija się werwa.

Orłowski urodził się w Warszawie 1777 roku². Rodzice jego dzierżawili dom zajezdny w Siedlcach, rezydencji księżnej Ogińskiej, z domu Czartoryskiej. Podobno księżna Izabella, jadąc do ciotki, zatrzymała się w domu zajezdnym i spostrzegła rysunki robione węglem na bielonych ścianach. Zaczekała się nimi, i gdy poznała autora, którym był młodzieńcy Orłowski, zajęła się nim i kształcić go kazała Norblinowi. W r. 1793 szesnastoletni artysta przerwał naukę u Norblina i wstąpił do wojska jako ochotnik, bił się dzielnie i ranny pod Zegrzem przybył do Warszawy, aby się leczyć i podjąć na nowo pracę u swego mistrza. Wesołe usposobienie i temperament unosiły młodzieńca. I tak uciekł do cyrku, przebywał tam jednak niedługo i znowu do Norblina powrócił. Wszystkie swoje wybryki i awantury notował sobie z zacięciem humorysty w licznych rysunkach i akwarelach. Około r. 1799 poznał go bliżej ks. Józef Poniatowski i upodobał sobie, zapraszał go do pałacu „Pod Błachą“ i do Jabłonny, pomagał materjalnie i pożyczał konia wierzchowego. Orłowski w zamian za to przynosił mu rysunki, zwłaszcza karykatury. Rysunek sangwiną z r. 1799, w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego, podpisany przez artystę, przedstawiający rozległy krajobraz, świadczy, że malarz i na piękno natury ojczyzestego kraju otwarte miał oczy i umiał wyczarować to piękno nawet z niepozornego motywu (fig. 52-53). W r. 1802 opuścił Warszawę, wyjechał do Petersburga, gdzie pozostał całe życie i nigdy do ojczyzny nie wrócił.

Rysunki jego z wczesnej epoki i norblinowskich wpływów zachowały się w Nieborowie, w Krasiczynie, w Jabłonnie, a wiele jest rozprószonych po Warszawie i okolicznych pałacach i dworach. Do nich zaliczyć należy, jako typowy, rysunek w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiający „Ukaranie dziecka“, które matka częściowo obnażywszy bije różgą, mimo że siostrzyczka za niem się wstawia (tabl. 5). Doszły nas z tych czasów portreciki własne bardzo liczne, jeden zwłaszcza, gdzie obok wiernej fizjognomji przedstawił siebie i w karykaturze. Znakomite są ilustracje wypadków



Fig. 54. Aleksander Orłowski. Portret Kościuszki.
Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Batowski j. w. str. 181 i 182.

² Mycielski: *Sto lat*, str. 192 i nast.



Fig. 55. Aleksander Orłowski. Folwarezna zagroda. Kraków, Muzeum Narodowe.

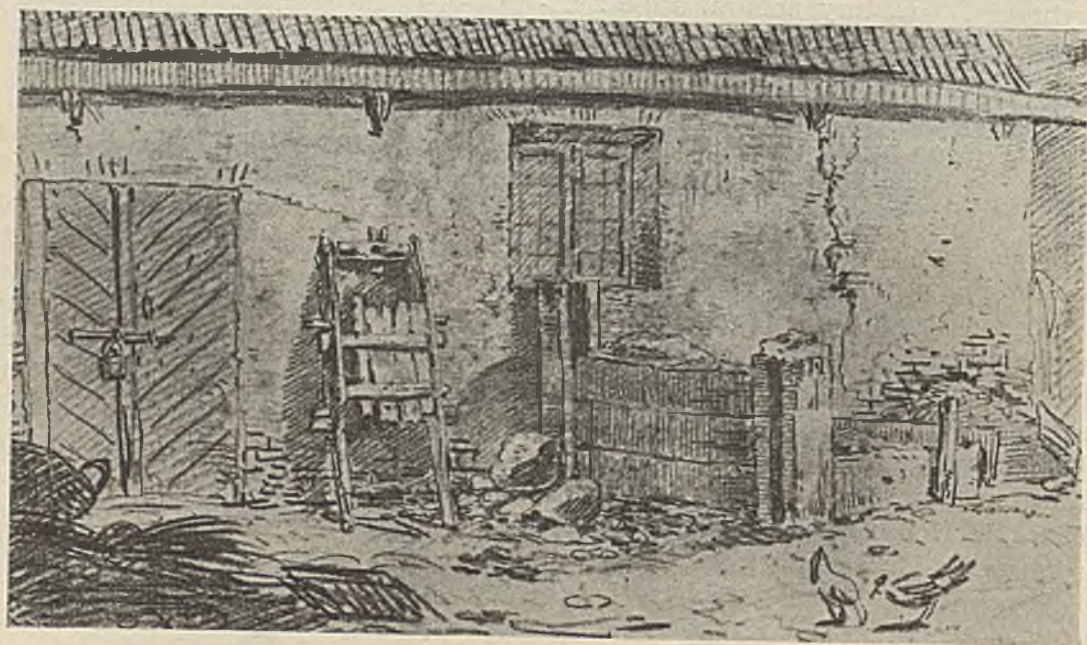


Fig. 56. Aleksander Orłowski. Z podwórza wiejskiej chaty. Kraków, Muzeum Narodowe.

1794 r.; sceny mordy i typy rozbastwionych żołnierzy rysował z bezwzględny realizmem. „Rzeź Pragi“, w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, jest akwarelą pełną grozy i realizmu. Tu wymienić należy przepyszny „Szturm kosynierów“ na moskiewskie armaty pod Racławicami, malowany tuszem r. 1801, także w Muzeum ks. Czartoryskich, oraz „atak na arsenał“, w tymże samym zbiorze.

Do owej epoki należy także portret Kościuszki w amerykańskim kapeluszu z wielkimi kresami, w krakowskim Muzeum Narod. (fig. 54). Krajobrazy Orłowskiego przedstawiają nam miasteczko lub wieś polską prawdziwą, bez sielskich upiększeń. Takim jest pełen prawdy rysunek tuszem, wyobrażający „Widok z Nieborowa“ — z kościołem, drogą, kramem, furą siana i pijanym chłopem, którego dźwiga towarzysza (tabl. 6). Znajduje się rysunek ten w Muzeum Narodowym w Krakowie i pochodzi z r. 1799. Daje on nam wyobrażenie o działalności jego w kraju



Fig. 57. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

i talencie, który się w Polsce wyrobił. Tu zaliczyć należy cały szereg studjów z polskiej wsi, w krakowskim Muzeum Narodowym, jak widok „folwarcznej zagrody“ z zórawiem, pasącymi się świniami i rodziną przy posiłku na podwórzu (fig. 55). Studja te zbliżają go coraz to więcej do sztuki końca XIX i pocz. XX w. Zajmuje go nie tylko cały obraz życia chłopca i jego otoczenie ale czyni studja ze szczegółów, jak porysowana „ściana chałupy“, o którą opierają się taczki bez koła (fig. 56). Także studjuje zwierzęta a rysunki te są bardzo zajmujące (fig. 57). Rysuje też drzewa, które go ujmują malowniczością (fig. 58) i te uśłowienia i dążenia artysty oświetlają rysunki i album znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym.

W ostatnich czasach pobytu w Warszawie narysował popularną scenę „Odwiedzin cara Pawła u Kościuszki“ w więzieniu i jako pendent scenę „Uwolnienia Naczelnika i jego towarzyszy“ z niewoli. Obie kompozycje r. 1801 rytował w Londynie Tomasz Gaugain. Obrazy te świadczą o kulcie dla Kościuszki i są dowodem patriotyzmu ogarniającego sztukę. Powstał w tym samym roku także jego „Obóz kozacki“, wielka akwarela znajdująca się w Krasieczynie, podpisana literami A. O., które oznaczają często swe prace. Przedstawia brodatych kozaków spoczywających przy

ognisku, nad którym w kotle warzy się wieczorna strawa. Jest to obrazek w prawdzie swej, życiu i ruchu godny największych współczesnych malarzy zagranicy a bodaj szczerością, realizmem dyskretnym od nich wyższy... i bliski jedynie najnowszym francuskim malarzom wojennym... Konie zwłaszcza w jego obrazach, najprawdziwsze polskie wojskowe konie, stojące i leżące przy namiocie, są zupełnymi arcydziełami prawdy i wierności a w naszym malarstwie nigdy potem, nawet najznakomitszy polski malarz koni Piotr Michałowski, lepiej ich nie namalował.¹ Ry-

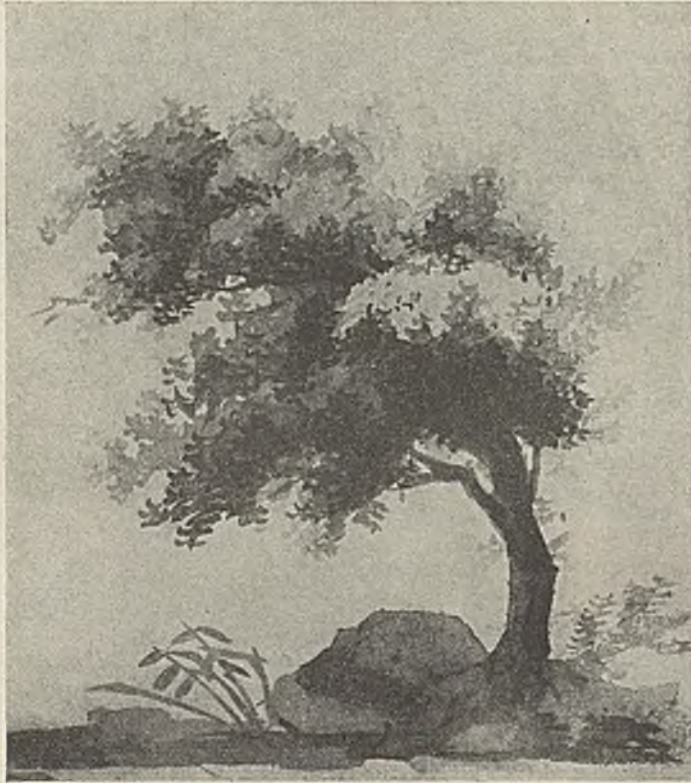


Fig. 58. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

sunek, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 59), przedstawia opryszków siedzących lub stojących wokoło ogniska i gęsty dym, przysłaniający tło pagórkowego krajobrazu. Takich kompozycji wykonał wiele, a znajdują się one w prywatnych kolekcjach (zob. fig. 60).

Te wszystkie w ojczyźnie wykonane dzieła świadczą, że Orłowski wyjechał do Petersburga jako skończony artysta i pierwszy wielki malarz polskiego pochodzenia.

Drugi okres jego życia, — to działalność w Petersburgu, obejmująca lata od r. 1802 do śmierci w r. 1832. Odrazu w stolicy Rosji zyskał wzięcie i stanowisko nadwornego rysownika wielkiego ks. Konstantego, wysoką pensję i mieszkanie w Marmurowym pałacu i do końca życia w ten sposób byt miał zapewniony.

¹ Mycielski j. w. str. 202.



Fig. 59. Aleksander Orłowski. Przy ognisku. Kraków, Muzeum Narodowe.

Wyjeżdżał tylko na krótko do Moskwy i Niżnego Nowogrodu. Został członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, był w bliskich stosunkach z dworem, a cesarz Aleksander I. kazał mu co miesiąc doręczać sobie szkic wyobrażający jakąkolwiek żołnierską grupę. Prócz tego pracował dla amatorów angielskich i zarabiał bardzo wiele, bawiąc się przytem bez troski hulaszczo i wesoło. Gromadził również różne dzieła sztuki, zabytki przemysłu artystycznego, które potem cesarzowi Mikołajowi sprzedał za kilkadziesiąt tysięcy rubli. Zbiory te niewątpliwie oddawały mu wielkie usługi przy pracy.

Rysował i malował w Petersburgu bardzo wiele. Wymieniamy „Wjazd króla Jerzego“ do Londynu, akwarelową karykaturę pod wpływem Hogartha wykonaną, znajdującą się w Krasiczynie, dalej rycinę kolorową odbitą w Londynie, gloryfikującą zwycięstwo Rosji nad Napoleonem, na której widzimy oficerów na bardzo pięknie wykonanych koniach, cały szereg portretów współczesnych generałów rosyjskich, opatrzonych rosyjskimi podpisami. Postacią Napoleona się nie zajmował, parę tylko prac znamy, które do jego dziejów odnieść można. Jedną z nich jest „Szarża kawalerji“ pędzącej przez most, zapewne epizod bitwy pod Arcole, druga zaś to akwarela przedstawiająca „Przejście wojsk francuskich przez rzekę“. Wyobraził tu Napoleona ze sztabem, płynącego w wielkiej łodzi i jazdę przeprowadzającą się wpraw; artylerja ciągnie przez postawiony naprędce most, w głębi palą się wsie.

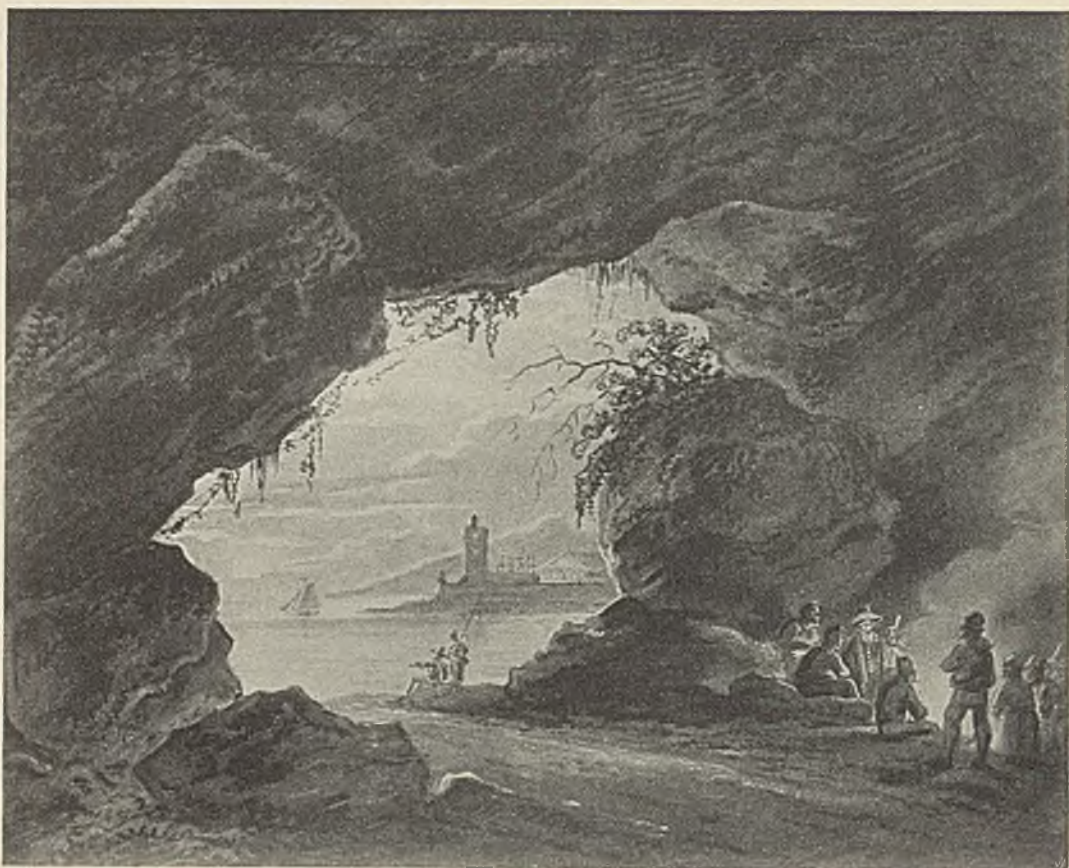


Fig. 60. Aleksander Orłowski. Krajobraz.

Oba dzieła znajdują się w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Szczerszym oddźwiękiem dawnego patriotyzmu Orłowskiego z czasów powstania w Warszawie i stosunków z ks. Józefem Poniatowskim jest projekt na pomnik, który miał za panowania Aleksandra I. stanąć w Warszawie na cześć bohaterskiego księcia. I to już wszystko z działalności Orłowskiego, co ma związek z czasami polsko-napoleońskimi. Zato coraz namiętniej rysuje mongołów, czerkiesów i kozaków na koniach i bez koni, tych kilka prac ma Muzeum Czartoryskich w Krakowie, krakowskie Muzeum Narodowe i prywatne zbiory (fig. 61—66). Jedna z nich, malowana olejno i bardzo starannie, zasługuje na szczególniejszą uwagę ze względu na ruch. Przedstawił tu artysta jeźdźca ze spisą na koniu pędzącego, za nim jedzie na koniach czterech innych kozaków. W zbiorach hr. Czosnowskiego i hr. Fr. Potockiego znajdują się piękne prace Orłowskiego. W tej ostatniej kolekcji zwraca uwagę wyborny jego gwasz, przedstawiający „Powrót z lasu“ (tabl. 7). Postać jeźdźca, życie konia i ich ruch były głównymi motywami, które artysta z zamiłowaniem odtwarzał. To też z upodobaniem oddawał się właśnie tego rodzaju tematom, w których mógł przedstawiać konia, jak n. p. „Pojenie koni pod wieczór“, obraz przypominający dzieła M a k s a G i e r y m s k i e g o albo „W kuźni“, w którym to obrazku malowanym w 1816 r. gwaszem

na papierze, znajdującym się obecnie w Muzeum Wielkopolskim, przedstawił z całym realizmem¹ zagrodę kowala wiejskiego (fig. 67), albo też gdzie chłop prowadzi konia z wozem do studni i poi go (fig. 68).



Fig. 61. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe. (Własność prywatna).

Do najlepszych jego prac należą szkice wykonane bezpośrednio pod natchnieniem. Widać w nich zamaszystość, pierwotny ruch, realizm i rubasność. Gdy opracowywał, kończył i ogładzał temat, tworzył dzieła słabsze. Brawura i szlachecka fantazja, podobnie jak później u Michałowskiego, nie dały się okiełzać i ująć w karby tak, aby dalej tryskały życiem i stworzyły znakomite, wykończone dzieło, — na szlifowaniu traciła siła i werwa kompozycji. Znał przytem wszystkie szczegóły, które w skład kompozycji wchodziły, zwłaszcza znał życie szlacheckie, zwyczaje i nastrój,

¹ M. Gumowski. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Kraków 1924 Nr 158.

obserwował świetnie i wyczuwał z humorem wszystko to, co charakteryzowało typ. Dwa takie typy posiada Muzeum Narodowe w Krakowie, karykaturę z podpisem „Johan Friderik Klopffleisch“, wychudzonego żołnierza z „warkoczem“ i z fajką, wy-



Fig. 62. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

glądającą z tornistra, drugą, z podpisem „Oberwachmajster Schnaps“ przedstawiającą grubego na rozstawionych nogach żołnierza (fig. 69). Wogóle należy Orłowski do pierwszorzędných mistrzów karykatury.¹ Świetne są jego karykatury szlachty polskiej, pełne humoru i dowcipu (fig. 70). Obie z r. 1818.

Pochwyć umiał każdy rys i zaakcentować, ale bez złośliwości, tylko dla wydobywania lepszej charakterystyki. Zapowiada on poniekąd tę bystrość, chwytność

¹ В е р е щ а г и н ь Р у с с к а я К а р и к а т у р а И. А. О р ł о в с к и й. P e t e r s b u r g 1915.

i zapamiętywanie zjawisk, któremi później odznaczył się Chełmoński. Ustawicznie w tym kierunku czynił studja z nadzwyczajną cierpliwością i wyrabiał sobie oko i rękę. Taką pracą zdobył tę łatwość improwizacji, która współczesnych wprawiała w zdumienie. Czerkieskie konie rysował szczególnie z upodobaniem i ustawicznie je studjował, ubiór czerkieski nosił w domu i dzieci swoje w ten strój także ubierał.¹

Był to charakter szczerzy, uczciwy i zacny, towarzyski i lubiący życie i użycie bez żadnych ideałów, wielkiej siły fizycznej i pogody; czytywał to, co było w duchu Voltaire'a i Volney'a, tem się przejmował, resztę ignorując.

Siła jego jako artysty leży w rysunkach i w zdolności odtwarzania życia bezwzględnie z całą szczerością, a bez żadnego idealizowania. Kolorystą był bardzo dobrym, ale w akwarelach. Akwarele te mają nadzwyczajną siłę barwną i wykonywał je artysta z wielkiem poczuciem barw. Koloryt akwareli jego, zwłaszcza studja podług Rembrandta, gdzie skromnemi środkami farb wodnych dążył do wywołania rembrandtowskich efektów, jest świetny.

Portrecistą nie był i patrzył na portret ze stanowiska obserwatora, który widzi w portrecie typ i dąży do jego charakterystyki. Takim jest portret wielkiego ks.

Konstantego, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 71) i Bolesława Ślizienia, w tychże zbiorach. Oba te dzieła są raczej kolorowanemi rysunkami.

Ten pogodny humor, z jakim artysta charakteryzował ludzi portretując ich, widzimy w rysunku z profilami przyjaciół. Pod popiersiem każdego z nich przedstawił ich atrybuty, a więc n. p. pod profilem zegarmistrza Karoliego, jakiś szczegół z zegara, pod profilami Wojniakowskiego i swoim, palety, pod portretem zaś Karola Grölla rytownika, rylce, — architekt Itar ma cyrkiel i ekierkę, a muzyk instrument muzyczny (fig. 72).

Sztuka zachodu oddziałała na niego o tyle, o ile wziął ją od Norblina i z dzieł, które widział w galerjach. Oprócz Warszawy, Petersburga i Moskwy, żadnych wielkich miast nie znał, ale w tych miastach, głównie w Petersburgu, znajdowały się skarby sztuki. Rembrandt, a także holenderscy pejzażyści, oddziałali na niego szczególnie,

¹ „Przegląd Literacki“, dodatek „Kraju“, rocznik 1890, półrocze II, Nr, 29, 30 i 31 p. t. „Ze wspomnień i pamiętników Stanisława Morawskiego: „Orłowski“, częściowy przedruk u Mycielskiego j. w.



Fig. 63. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe. (Własność prywatna).

tem bardziej, że już w pracowni Norblina nabrał kultu dla Rembrandta. W galerji Pawlikowskich we Lwowie znajduje się krajobraz z wiatrakiem, tuszem na szarym kartonie rysowany, dzieło świetne, pod wpływem właśnie Holendrów. Krajobraz ten ciągnie się w głąb, widać wieś polską i zachodzące słońce, przejrzystość powietrza

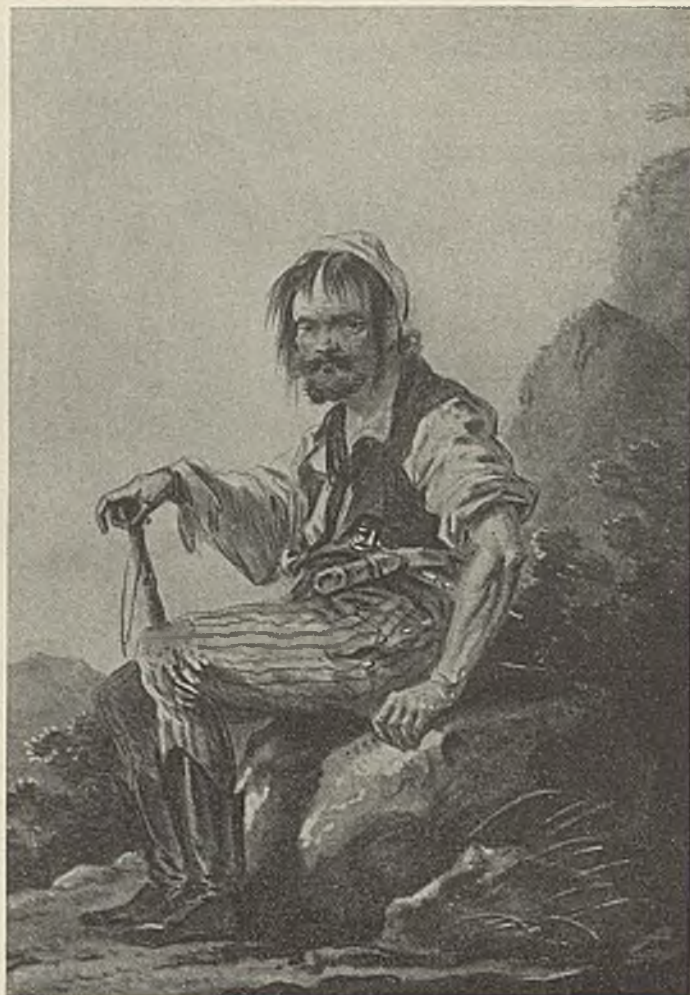


Fig. 64. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.
(Własność prywatna).

i jego lekkość, strzechę chaty, żuraw studni. Na pierwszym planie, na pagórku, śliczny stary wiatrak, z którego wynoszą mąkę i na wóz ładują, inne zaś wozy jeden za drugim jadą. Wszystko to jest nawskroś polskie, a wpływ Holendrów odnieść należy tylko do nauki rysunków i ogólnego poglądu. Toż samo odnosi się do jego studjów drzew i ryciny oryginalnej tego artysty, wykonanej r. 1813, przedstawiającej na tle polskiego krajobrazu woły na pastwisku. Z Włochów oddziałał nań Salvator Rosa. Lubił malować krajobrazy z wieśniakami i byłem zupełnie na jego sposób — ale wpływ ten odnosi się raczej do tematu i kompozycji.

Malarstwem historycznym się nie zajmował. Zbyt był realistą, aby ciągnęły go pomysły historyczne i odtwarzanie tego, co minęło, a na co on nie patrzył. Wprawdzie maluje na wzór Casanovy fantastyczne bitwy i przedstawia rajtarów w szwedzkich strojach XVII w., ale to są wypracowania na sprzedaż i widać, że malarz wygła-



Fig. 65. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.
(Własność prywatna).

dzając tego rodzaju kompozycje czyni to dla handlarzy dzieł sztuki. Toż samo należy powiedzieć o różnych jego kompozycjach, do których czerpać mógł materiał z własnej wyobraźni, lub też rycin i szkiców obcych artystów. Tak n. p. kilkadziesiąt litografij poświęcił Persji, w której nigdy nie był¹. Wtedy wszyscy Persowie są do siebie podobni, a wszystkie konie mają ten sam ruch². Szczeremi były jego postacie polskich bohaterów na koniach, jak n. p. wspaniała postać króla Jana Sobieskiego (fig. 73), zapowiadająca podobne kompozycje Michałowskiego i Juliusza Kossaka.

Orłowski zajmował się litografią, którą pierwszy podobno rozpowszechniał w Rosji. Jego talent doskonałego i biegłego rytownika, wykształconego u Norblina

¹ Wład. Tatarkiewicz, Aleks. Orłowski: Monografie artystyczne, tom VII, Warszawa 1926, str. 5.

² Tamże str. 16.

i Folina, Włocha, sztycharza i nauczyciela rysunków w szkole artylerji¹, nadawał się świetnie do tego nowego rodzaju grafiki. Dostarczał więc rysunków litografom. Szczególniej ceniono jego dramatyczne kompozycje: „Matka broniąca dziecka przeciw orłom alpejskim, L'aigle ravisser“, tudzież: „Weteran walczący z wilkiem“,



Fig. 66. Aleksander Orłowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.
(Własność prywatna).

który się rzucił na jego syna, „Le loup affamé“, litografowane przez Hurlimanna.² Rozpowszechniał też rysunki swe w albumach.

Główna zasługa Orłowskiego leży nietylko w różnorodnej i barwnej twórczości, ile w jego żywej myśli uogólniającej i niewyszukanej świeżości motywów. W jego pracach niema jednobarwności i naciągania, niema fałszu i gonitwy za efektami. Przejął on bowiem od Norblina drogocenną zaletę odtwarzania głębokości nastroju i realizmu życia i pod tym względem przeszedł mistrza. Artystyczna analiza jego

¹ Władysław Tatarkiewicz, j. w. str. 15.

² Rastawiecki op. cit. t. II. str. 83.



Fig. 67. Aleksander Orłowski. W kuźni. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

prac czyni wrażenie samej prawdy. Cała siła Orłowskiego leży w bystrym i bezpośrednim reagowaniu na otrzymane wrażenie, w niecierpliwej bojaźni, aby go nie stracić, w rozkoszy niedopowiedzianych myśli¹. To, co wziął Orłowski od Norblina, to przekazał polskim malarzom i polskiej sztuce, a polscy artyści z całą wrażliwością posuwali się naprzód dalej w tym kierunku.²

To też wybacza się mu chętnie usterki, zwłaszcza w późniejszej jego działalności, gdy rysował lub malował z pamięci, co głównie odnosi się do rąk i nóg. Szczegóły zaniedbywał.³

Orłowski jest poniekąd pierwszym z tych, co bawiąc zagranicą pamiętają o dawnym swem otoczeniu, o przyrodzie, ludziach i obyczajach oddalonej ojczyzny i uświetniają ją.

Kiedy ogląda się rysunek Orłowskiego: „Pochód wojska polskiego z czasów kościuszkowskich“, znajdujący się w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (fig. 74) i czyta na niem pomieszczoną notatkę, że rysunek ten wykonał Orłowski w obecności Edwarda ks. Lubomirskiego w roku 1815, to czuje się, patrząc na tych żołnierzy

¹ Верещанинъ op. cit.

² Kopera: Aleksander Orłowski, Rocznik ilustrowany Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie r. 1923, str. 5.

³ Tatarkiewicz op. cit. str. 18.



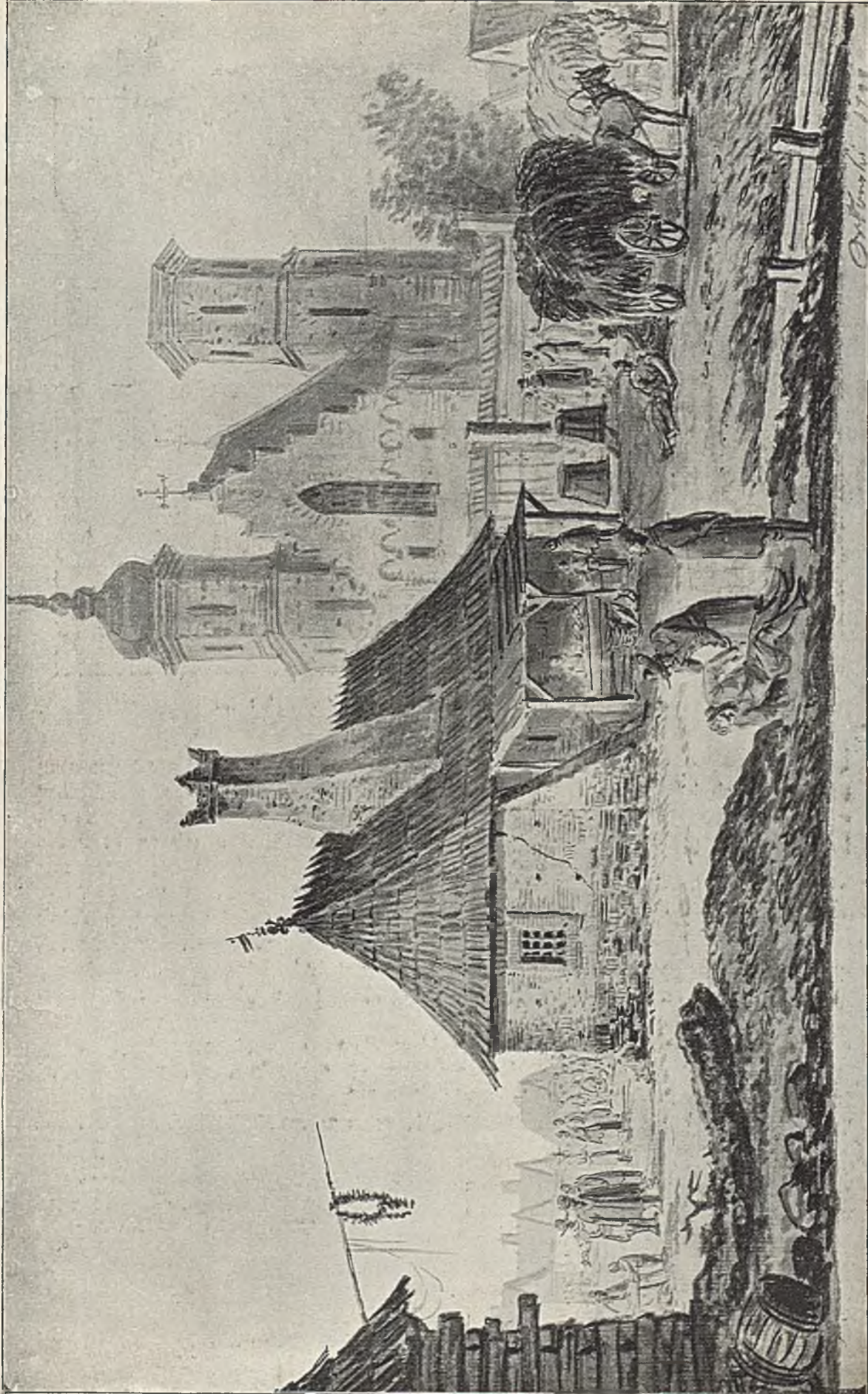
Fig. 68. Aleksander Orłowski. U studni. Własność prywatna.

polskich i armatę z artylerzystami, na polskich oficerów na koniach, na piechotę i kósmyerów, jak głęboko to życie wojskowe polskie i chwila wryła się w pamięć a niezawodnie i serce Orłowskiego.

— Doskonale odczuł to Mickiewicz, poświęcając Orłowskiemu w „Panu Tadeuszu” ustęp: bardzo piękny. Wtedy gdy Hrabia zachwyca się Breughelami i Ruisdaelem:

„Nasz malarz Orłowski —
Przerwała Telimena — miał gust Soplicowski,
(Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba
Że im, oprócz ojczyzny nie się nie podoba!)
Orłowski, który życie strawił w Petersburgu
Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku)
Mieszkał tuż przy cesarzu na dworze jak w raju,
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił do kraju!
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wysłał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy...“
— I „miał rozum!” — zawołał Tadeusz z zapalem!...

Orłowski mimo, że osiadł za granicą i do kraju nie wrócił, nosił w sobie te ideały i pomysły narodu, które później przyświecać będą nawskroś polskim i w Polsce stale żyjącym artystom. U początku XIX w. w Orłowskim widzimy objawy, które rozwiną się w drugiej połowie XIX. stulecia.



Aleksander Orłowski: Widok z Nieborowa
Rysunek tuszem w Krakowskim Muzeum Narodowym



Aleksander Orłowski: Powrót z lasu
Kraków, Muzeum Narodowe

Drugim wybornym artystą, który wyrobił się w pracowni Norblina, był Michał Płóński.¹ Urodził się on w Warszawie roku 1782. W młodym wieku okazywał wybitne zdolności, to też ojciec, człowiek zamożny, oddał go na naukę do pracowni Norblina zapewne około r. 1794. Podobnie, jak Orłowski, wyrobił się w tej



Fig. 69. Aleksander Orłowski. Karykatura. Kraków, Muzeum Narodowe.

szkole na znakomitego rysownika. Nauczył się tam obserwować i odtwarzać wrażenia szkicem,² ale nie nauczył się, podobnie jak Orłowski, wyzyskiwania studjów do obrazów opracowanych i wykończonych. Wraz z innymi pracownikami Norblina bywał w Arkadji, gdzie pracował nad projektami jej przyozdobienia. Między trzydnastym a siedmnaście rokiem życia, bo w latach 1795—1799 r. wykonał cały szereg rysunków, znajdujących się w Nieborowie, przeważnie humorystycznych, ale także

¹ Zob. dzieła niniejszego t. II. str. 324. Mycielski op. cit. str. 184 i nast.

² B a t o w s k i, Norblin, str. 182.

i melancholijno-poetycznych i pełnych wybuchów żywości. Niektóre koncepty sarkastyczne, płody wczesnej wyobraźni 17-letniego młodzieńca, uderzają ekscentrycznością kojarzeń i wytrzymują porównanie z Goyą. W niezwykle delikatnej fakturze



Fig. 70. Aleksander Orłowski. Karykatury. Kraków, Muzeum Narodowe.

kaprysów rysunkowych, karykatur, jak i innych rysunków, widać w ciągu XIX w. także szkołę Norblina. Rozwinął jednak Płoński swoje zdolności, poczucie formy i okazał wiele zmysłu oryginalnego, oraz siłę uczucia.¹

Ciekawy jest jego rysunek sepją w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający krajobraz z wielkimi drzewami na pierwszym planie, oznaczony monogramem M. P. Nie jest to studjum parku, ale szczerze oddana natura bez upiększeń (tabl. 8). Ten sam charakter posiada inny rysunek, w którym widzimy znów studjum chłopskiej, strzechą krytej chaty (fig. 75).

¹ Batowski, op. cit. str. 182—183.

W innym rysunku, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, przedstawia rozległy krajobraz z wodą, po której pływają gęsi, wzdłuż dalszego brzegu ciągnie się szereg zabudowań drobnych domostw, ginący w perspektywie, na bliższym



Fig. 71. Aleksander Orłowski. Portret w. ks. Konstantego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

zaś brzegu widzimy pod wielkim drzewem na pierwszym planie dwoje ludzi z psem. Rysunek ten wykazuje zdolności Płońskiego jako malarza krajobrazów.

Umiał on kilkoma kreskami piórkiem odtworzyć typ, ruch i życie po mistrzowsku (fig. 76—78). Jego rysunki zbliżają się często do rysunków Norblina delikatnością, i misternością, prostotą, pewnością ręki i wprawą.

W jego twórczości zaznaczył się także Rembrandt. Nie tylko, że Norblin otworzył tak jemu, jak Orłowskiemu, oczy na piękno dzieł, ale doradził mu podróż do Holandji. Uwielbienie dla Rembrandta pchnęło zapewne Płońskiego do akwaforty. R. 1802 wydał w Amsterdamie i Paryżu album z 19 pięknymi akwafortami, odznaczającymi



Fig. 72. Aleksander Ortowski. Portrety jego przyjaciół warszawskich:
 Krysjun (?) Karoli, zegarmistrz. — Karol Gröll, rytownik. — Manarelli, muzyk. — Al. Ortowski, malarz. — Bacciagalupi (?) —
 Bartłomiej Polino, rytownik. — Kazimierz Wojniakowski, malarz. — Ilar, architekt.



Fig. 73. Aleksander Orłowski. Król Jan III. Własność prywatna.

się przede wszystkim misternością i subtelnością. Akwafort jego w XIX w. nie przewyższył żaden polski artysta. Wśród nich znajdują się bezpośrednio z Rembrandta robione ryciny, dalej pod wpływem tego mistrza wyrytowane popiersie starca z brodą, maleńkie głowy starca i staruszki, rycerz w zbroji i świetny husarz polski z XVII w., „żyd amsterdamski“ (fig. 79), dalej typy uliczne (fig. 80) i główki (fig. 81). Drugą kategorię rycin tworzą małe, drobne figurki, bardzo miłe, o pogodnym, nieco humorystycznym charakterze, jak chłopczyk czytający przy stoliku, dziecko z klatką i świetnie ujęty pies siedzący (fig. 82). Z późniejszych prac tego artysty odznacza się rycina „Koszykarz“ z r. 1805, a jej *avant la lettre* ma na marginesie pełno pięknych główek młodzieńczych i kobiecych, figurek i widoczków nadzwyczaj subtelnie rytowanych. Rycina ta jest niewątpliwie arcydziełem polskiego rytownictwa.

Prócz typów, charakterystycznych scen i grup rytował Płoński krajobrazy, zwłaszcza pociągały go nocne pejzaże o ponurym nastroju, jakim jest n. p. kraj-



Fig. 74. Aleksander Orłowski. Pochód wojska polskiego z czasów kościuszkowskich. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

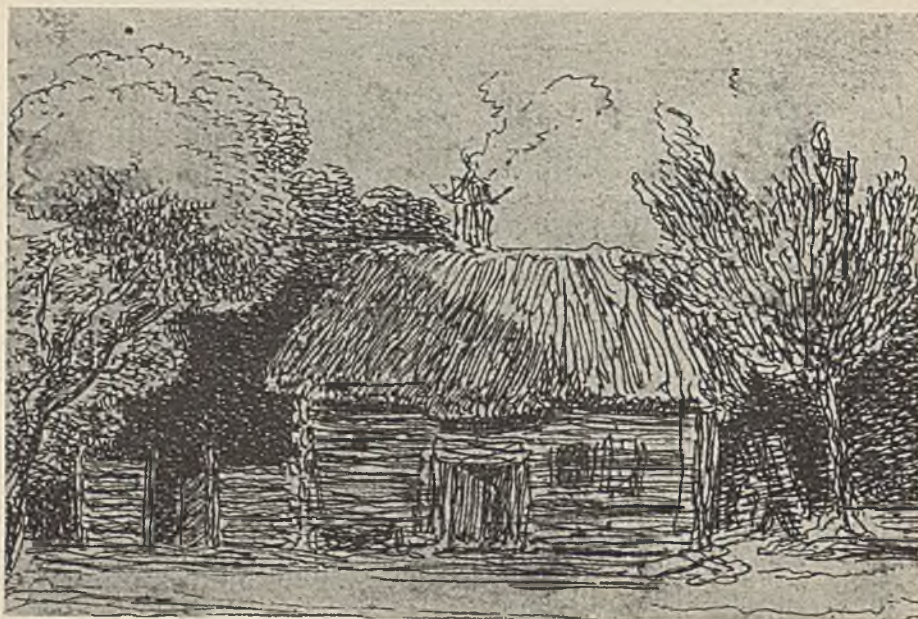


Fig. 75. Michał Płoński. Studium chaty. Kraków, Muzeum Narodowe.

obraz z jeźdźcem pędzącym wśród burzy i błyskawic. W takim świetle tylko Rembrandt ważył się odtwarzać groźne zjawiska natury.¹ Pozostawił szereg reprodukcji ze znanych holenderskich obrazów i zdobył sobie dziełami temi uznanie w Paryżu, gdzie osiadł i pozyskał zamówienia do paryskiego Gabinetu rycin. Zamiłowanie do drobnych rycin skierowało go także do miniatURY, w której próbował sił swoich. Rozpoczął on szereg malarzy Polaków, którzy osiedlili się w Pa-



Fig. 76. Michał Płoński. Ze szkicownika. Kraków, Muzeum Narodowe.

ryżu i pracowali w tem ognisku sztuki i tam szukali powodzenia. Stęskniony do ojczyzny wrócił r. 1810 do Warszawy, ale z objawami umysłowej choroby. Dalej jednak pracował robiąc małe portreciki akwarelą. W następnym roku obłęd rozwinął się silniej. Umarł w domu obłąkanych r. 1813 mając lat trzydzieści.

Na ogół Płoński rezygnował z efektownego światłocienia, dbał głównie o kontury przedmiotów: zajmował go zatem sam typ człowieka raczej, to też koncentrował efekt na samej figurze i nie łączył jej zwykle z krajobrazem².

Olejnych utworów Płońskiego prawie nie znamy. Zdaje się, że olejny portret mężczyzny starszego już, o ogolonej twarzy i żywych oczach, znajdujący się w zbiorach Gwalberta Pawlikowskiego, Płońskiemu przypisywać należy.³ Z akwarel najpiękniejszą jest może praca w posiadaniu rodziny, przedstawiająca „portret własny“ artysty z r. 1810—1811.

Uczniem Norblina był również Jan Rustem,⁴ turek lub ormjanin z pocho-

¹ Mycielski, op. cit., str. 187.

² Wł. Tatarkiewicz: Michał Płoński, Warszawa 1926, str. 16.

³ Mycielski, op. cit. str. 191.

⁴ Zob. niniejszego dzieła t. II. str. 324.

dzenia, urodzony w Konstantynopolu około r. 1770, skąd go jako młodego chłopca przywiózł do Polski książę generał Czartoryski. W Puławach się spolonizował, a gdy książę zauważył w nim zdolności do rysunków, oddał go na naukę Norblinowi. Uczył się potem w malarni Bacciarellego aż do r. 1798, w którym powołano



Fig. 77. Michał Płoński. Ze szklownika. Kraków, Muzeum Narodowe.

go do pomocy Smuglewiczowi do Wilna, gdzie stale pozostał. Kiedy Smuglewicz zmarł, zajął po nim stanowisko profesora malarstwa i pełnił te obowiązki do chwili zwinięcia wszechnicy wileńskiej w r. 1831. Umarł w Wilnie r. 1835.

Od Norblina przejął, podobnie jak Płoński i Orłowski, kult dla Rembrandta. Tematy do scen rodzajowych brał ze świata polskiego i oświetlał je w sposób rembrandtowski. To też twórczość Rustema ma nieraz szczerze swojski charakter; związek artystyczny z pracami Norblina jest nader ścisły i zaznaczył się także w technice rysunkowej. Kontynuował tradycje Norblina na Litwie, gdzie stworzył własną szkołę.¹

¹ Batowski, op. cit. 184.



Był bardzo płodny i pracował w różnych rodzajach malarstwa, a więc oprócz wspomnianych scen malował wielkie kompozycje religijne i historyczne w stylu empire, wiele portretów, szczerze i bez dodatkowych upiększeń.¹ Zostawił nam nieledwie całą galerję wizerunków wybitnych osobistości na Litwie, między nimi



Fig. 78. Michał Płoński. Ze szkicownika. Kraków, Muzeum Narodowe.

portret Piotra Sławińskiego (fig. 83) i *Tomasza Zana* (fig. 84), oba w krakowskim Muzeum Narodowym, a także swój pełen prawdy i prostoty „własny portret“ w fezie tureckim, z twarzą o rysach niezwykłych. Zawsze jednak największą artystyczną spuścizną są dzieła, w których kierunek i szkoła Norblina triumfuje, a zatem rysunki i obrazy z życia wojska czy ludu, np. „Turek“ na siwym koniu galopujący, praca olejna z r. 1791, wystawiona we Lwowie r. 1894, lub drobne rysunki bożnicy, domów mieszczańskich, pełnych malowniczego charakteru, sceny ludowe i szlacheckie.

Znane są jego pomysły karty do gry, z fantazją i werwą skomponowane i rysowane, do których bardzo zniszczone, oryginalne rysunki znajdują się w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Mycielski, j. w. str. 167.

Jako profesor, Rustem był sumienny. Żył blisko z uczniami, wprowadził rysunek z natury i występował przeciw kopjowaniu cudzych obrazów. Starał się być tym, kim był Norblin dla niego i jego towarzyszy. Wskazywał na świat, ludzi i zjawiska powszednie jako źródło natchnień, nakłaniał do malowania krajobrazu



Fig. 79. Michał Płoński. Żyd amsterdamski. Akwaforta. Kraków, Muzeum Narodowe.

i rodzajowych scen. Tchnął ducha w zmurszałą szkołę, a choć nie wydała ona wybitnych malarzy, wyszły z niej dobre, choć skromne siły.

U Smuglewicza i u Rustema kształcił się wileński malarz Jan D a m e l, ur. 1780 r. w Mitawie. Od r. 1809 był adjunktem malarstwa w wileńskim uniwersytecie. R. 1820 zesłany do Tobolska jako podejrzany o udział w fałszowaniu asygnat, r. 1822 ułaskawiony, osiadł w Mińsku Litewskim i tu przebywał do śmierci w r. 1840. Malował historyczne i religijne obrazy. Dzieła historyczne nie przedstawiają większej artystycznej wartości, jaką natomiast wyróżniają się obrazy religijne, a także portrety i sceny rodzajowe, którym się także oddawał. Prace jego znajdują się w kościołach mińskich, rozsiane są po Białorusi i Syberji (Tobolsk,



Fig. 80. Michał Płóński. Typy uliczne. Akwaforta. Kraków, Muzeum Narodowe.

Tomsk) a także mieszczą się w galerjach w Poznaniu i Warszawie. Był dobrym rysownikiem i humorystą. Rysunkiem odtwarzał sceny wojenne z r. 1812 i zdarzenia różne, na które patrzył. Dostarczał rysunków dla rycin i akwareli do barwnych litografij.¹

Na wyszczególnienie zasługują także Kazimierz Bachmatowicz (1807—1837), rysownik rodzajowych motywów i widoków litewskich, oraz wspomniany malarz mi-



Fig. 81. Michał Płóński. Studja. Akwaforta. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Rastawiecki, Słownik malarzów, t. I. str. 133—134.



Fig. 82. Michał Płoński. Akwaforta. Kraków, Muzeum Narodowe.

tabakiery (fig. 85). Jemu pozował Mickiewicz r. 1828 w Petersburgu, ubrany w poetyczną burkę czerkiesia, w dal zapatrzony.

Zamiłowanie do krajobrazu, do widoków ożywionych ludem, miało też w XIX w. przedstawiciela w wybornym rysowniku Zygmuncie Voglu, który wprawdzie nie był uczniem Norblina, ale rozwinął się pod wpływem jego dzieł i dzieł Canaletta.²

Dzięki zapałowi z jakim Winkelman i jego szkoła zabrali się do ruin i archeologii, do oglądania starych kościołów, zamków i rynków miejskich, zbierano widoki zabytków architektury w dalszym ciągu. To samo zamiłowanie objawiło się w Polsce. Opuściwszy wojsko, w którym służył w czasach kościuszkowskiego powstania zaraz po trzecim rozbiorze, malował Vogel dalej krajobrazy i rysował

¹ Mycielski, op. cit., str. 169.

² Zob. niniejszego dzieła t. II, str. 327.

njatur Józefat Łukasiewicz (1789–1850), który po dalszych studjach w warszawskim uniwersytecie został przybocznym malarzem w. ks. Konstantego i malował dla niego tematy wojskowe: rewje i bitwy, portrety oficerów.¹ Dalej Juljan Karczewski, malarz scen rodzajowych i ludowych, wreszcie Walenty Wańkiewicz (1799–1842), malarz religijnych obrazów, kopjowanych z włoskich rycin, ale zato dobry nieraz portrecista, jak to widać z jego portretów w krakowskim Muzeum Narodowym, a zwłaszcza z minjaturowego autoportretu artysty, malowanego na wieku

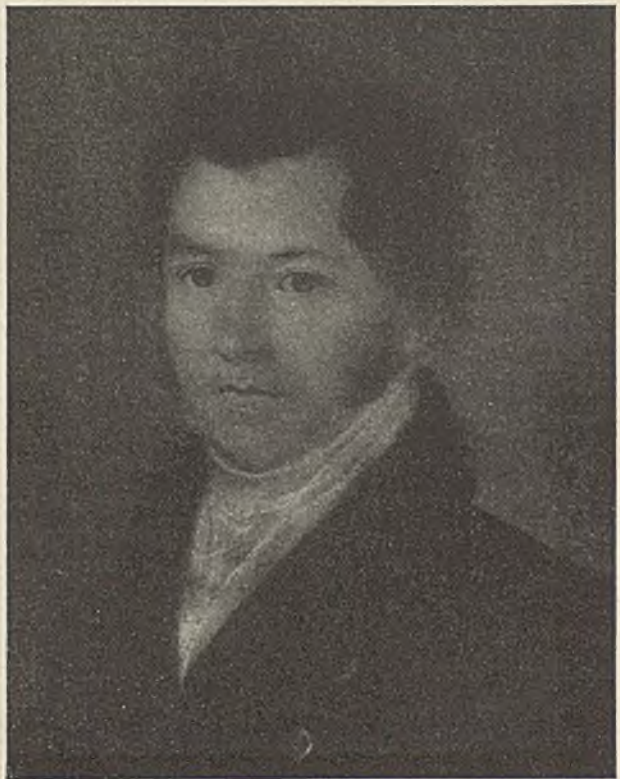


Fig. 83. Jan Rustem. Portret Piotra Sławińskiego. Kraków, Muzeum Narodowe depozyt.

zabytki dawnej architektury, jej ruiny (fig. 87) i widoki nowszych budowli, a między niemi w latach 1795—1804 widoki Puław, Wilanowa, Łańcuta, Arkadji, Dęblina, Kocka i w. i. W r. 1804 został nauczycielem rysunków w warszawskim liceum, w r. 1807 profesorem budownictwa w szkole artylerji i inżynierji, a także w szkole

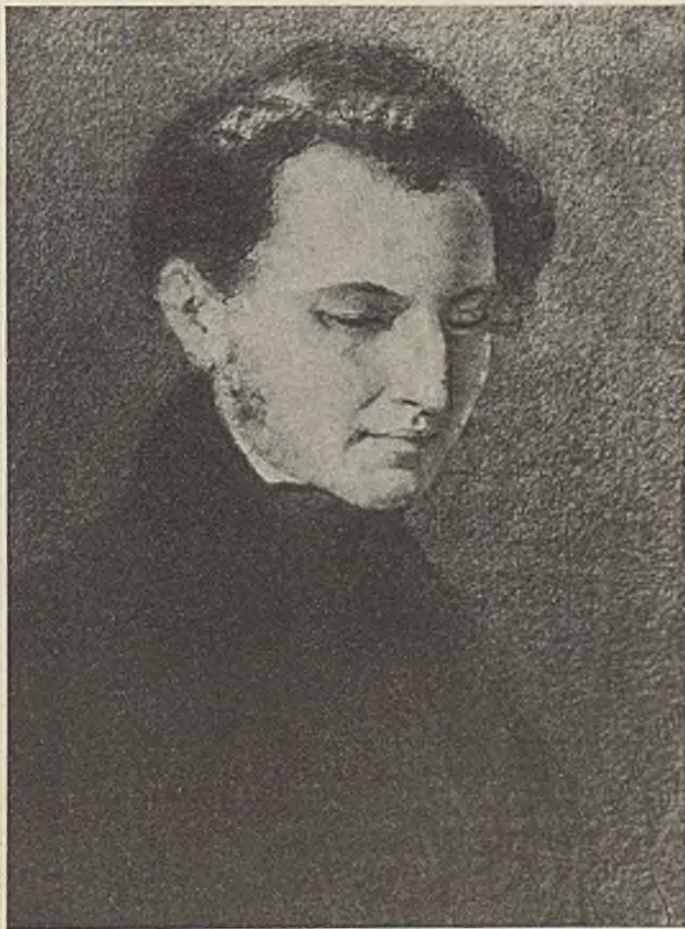


Fig. 84. Jan Rustem. Portret Tomasza Żona. Kraków, Muzeum Narodowe.

kadetów, wreszcie r. 1817 profesorem rysunku i perspektywy w warszawskim uniwersytecie, na której to katedrze pozostał do końca życia, do r. 1826. W ostatnim tym okresie rysował widoki ulic, placów i kościołów Warszawy. Zajmował go również Gdańsk, którego malowniczość umiał wyczuć. (fig. 86). R. 1806 rozpoczął wydawać nagromadzony materiał p. t. „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, jako też zwalisk zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiątkowych w Polsce z natury rysowany“. Album ten rytował Frey, ale niestety, wyszło tylko 20 rycin i dla braku funduszy, jak to zwykle u nas bywa, dzieło się urwało, materiał zaś wywieziony przez Mniszchów do Paryża z całą kolekcją, prawie przepadł dla kraju.

Nie zostawił on podobno ani jednego obrazu większych rozmiarów. Dzieła jego — to lekkie, subtelne rysunki ołówkiem, lub rzadziej sangwiną robione, — delikatnie kolorowane akwarele, przedstawiające obrazki większe i mniejsze o dalekim, niekiedy głębokim widnokregu, albo też ruiny; widać w tych dziełach rękę raczej budowniczego, niż malarza. Znajdują się one w prywatnych zbiorach, w kolekcji Pawlikowskich we Lwowie, w krakowskim Muzeum Narodowym i w Towarzystwie



Fig. 85. Walenty Wańkowiec. Portret własny.
Kraków, Muzeum Narodowe.

Przyjaciół Nauk w Poznaniu. W niektórych jego rysunkach, jak w rysunku przedstawiającym „Zatokę morską pod Amsterdamem“, (w zbiorach Pawlikowskich) przy nocnym oświetleniu, znać wpływ Norblina i Rembrandta.

Wincenty Smokowski¹ urodził się w Wilnie r. 1797 i tam się kształcił pod kierunkiem Rustema i rytownika Saundersa. Uczył się nie tylko malarstwa, ale także rzeźby i oddawał się studjom historii sztuki, zwłaszcza egipskiej. Od r. 1823—1827 studjował w Petersburgu w Akademii sztuk pięknych, gdzie otrzymywał nagrody za prace. Wykonał tam między innymi „Śmierć Epaminondasa“, „Marjusza na ruinach Kartaginy“ i „Focyona w więzieniu“. Wrócił potem do Wilna, został asystentem przy Rustemie i niałował

dalej pseudo-klasyczne kompozycje. Gdy w r. 1831 zamknięto uniwersytet, Smokowski przerzucił się na studja medyczne, r. 1835 został lekarzem i osiadł w Warszawie. Wolne chwile poświęcał sztuce i malował portrety, krajobrazy, wnętrza mieszkań, a nawet kompozycje w stylu akademickim, o cechach Smuglewicza. Zajmujące są i nie bez wdzięku jego rysunki tuszem (konturowe z kreskami) (fig. 89) ze scenami ludowymi, jak dwaj chłopcy i dziewczyna, lub krakowiak tańczący z dziewczyną. Widocznie oddziaływał na niego także wpływ Orłowskiego, jeszcze silniej zaznaczający się w rysunkach z przedstawieniem różnych typów i scen, znajdujących się w krakowskim Muzeum Narodowym. Wpływały na niego także prądy francuskiego malarstwa historycznego około r. 1840, dowodem czego jest szkic ołówkiem do sceny większych rozmiarów, przedstawiający „Śmierć Czarnieckiego“, w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie, odznaczający się prostotą kompozycji i nastrojem.

W Wilnie także pracował rytownik Józef Saunders (1773—1830), Anglik, urodzony w Londynie, który od roku 1810—1821 uczył rysunków w wileńskim uniwersytecie i wykształcił kilku sztycharzy, wśród nich Chrzczonowicza (1792—1823), autora różnych portretów i krajobrazów w Wilnie.²

¹ Mycielski, Sto lat, str. 290.

² Mycielski, op. cit. str. 170.

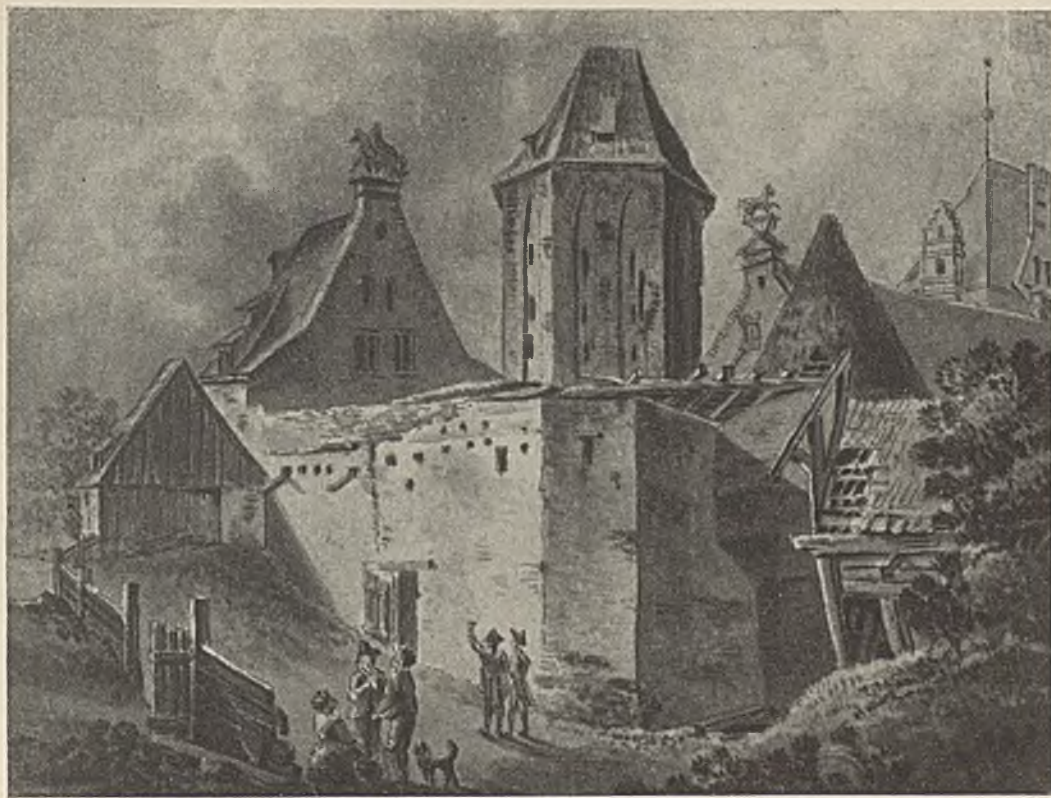


Fig. 86. Zygmunt Vogel. Motyw z Gdańska. Akwarela. Kraków, Muzeum Narodowe.

Liczba malarzy, którzy grupowali się koło tego ogniska, jakim był uniwersytet wileński i jego szkoła malarska, lub z niego wyszli, była dość znaczna. Do tej grupy należą: Józef Głowacki (później dekorator warszawskiego teatru), Le-dziński, portrecista w Białymstoku, Józef Januszewski, Karol Rypiński, Jan Kulesza, pejzażysta w Krożach, Tomasz Hesse, malarz portretów w Słucku, Kasper Borkowski, Juliusz Miszewski (urodzony około r. 1800, zm. około r. 1826), Roman Postemski, Alojzy Niewiarowicz-Tysiewicz, Walenty Walinowicz, Maciej Przybylski, Józef Milakowski, Wincenty Sławecki (ostatni czterej malowali portrety i minjatury), bracia Byczkowscy rodem z Mińska, Tadeusz i Tytus, który r. 1830 udał się do Drezna na dalsze studia, a następnie do Monachium i tu od r. 1837 pracował w zakresie malarstwa historycznego, zmarł zaś w Wenecji 1863 r. Kiedy r. 1831 zamknięto wileński uniwersytet, wtedy to część tych malarzy wyemigrowała za granicę, część rozbiegła się po Litwie, szukając środków utrzymania.¹

Szttycharstwo poza Płońskim do r. 1831 rozwijało się słabo. Pracują w tym kierunku: Jan Krethlow (1767—1831), uczeń Akademii berlińskiej i ilustrator różnych dzieł. Profesorem miedziorytnictwa w uniwersytecie warszawskim, od r. 1818 aż do chwili zamknięcia, był Fryderyk John (1769—1843), rodem z Malborga, pracujący w Polsce od schyłku XVIII w. aż do r. 1840; odtwarza dzieła

¹ Mycielski, op. cit. str. 301—302.



Fig. 87. Zygmunt Vogel. Ruiny zamku Firciejów w Dąbrowicy. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 88. Zygmunt Vogel. Widok Tarnobrzegu, rytował Frey. Kraków, Muzeum Narodowe.

Smuglewicza, Lampiego, a zarazem reprodukuje dzieła obcych mistrzów najczęściej w małych rozmiarach w miedziorytach techniką punktowaną i t. p. Niemiec Fryderyk Dietrich (1779—1847), wezwany do Polski 1817 przez ministerstwo oświaty, rytował wyborne krajobrazy, między nimi *Widok rynku i ratusza w Krakowie* — jeszcze przed jego zburzeniem 1820 r. Dostarczył dwadzieścia cztery akwatint do dzieła *Monumenta Cracoviensia Regum Poloniae* według rysunków Michała Stachowicza i Jakóba Sokołowskiego.¹ Kształcił się w Augsburgu i Karlsruhe w pracowni wytrawiacza akwatint Haldenwanga około r. 1804—06, a następnie dla studjów odwiedzał często Amsterdam, Londyn i Berlin.



Fig. 80. Wincenty Smokowski. Rysunek do ilustracji.
Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Thieme und Becker, Allg. Lexikon IX B. str. 262—263.



Fig. 90. Jakób Sokolowski. Biały domek w parku Łazienkowskim w Warszawie.

R O Z D Z I A Ł IV.

Kierunek Orłowskiego. Wpływy francuskie. Piotr Michałowski.

Najbliższy Orłowskiego pod względem kierunku był Aleksander Oborski. Urodził się w Warszawie r. 1779 z szlacheckiej senatorskiej rodziny. Obrął karierę wojskową, r. 1806 był kapitanem, r. 1809 majorem, r. 1813 pułkownikiem krakowsów, r. 1815 dowódcą IV pułku strzelców. Odbył wszystkie kampanie od Kościuszkowskiej począwszy, w której brał udział jako piętnastoletni chłopiec. Usunąwszy się r. 1815 z wojska, zwrócił się do malarstwa i oddał się malowaniu akwarelą i gwaszem głównie utworów humorystycznych, naśladując Orłowskiego.

Tu wymienić należy Henryka Zabiełłę. Artysta urodził się r. 1788 jako syn hetmana polnego litewskiego w Warszawie, kształcił się w Dreźnie w r. 1805 i 1806 i tam uczył się malarstwa. Rytował sceny rodzajowe i piękne krajobrazy. W r. 1809 wstąpił do wojska, został porucznikiem a w końcu podpułkownikiem, r. 1813 opuścił służbę wojskową. Osiadł w Warszawie i oddał się sztuce. Obraz o większej kompozycji i to w duchu współczesnej sobie sztuki i maniery Grassiego, wykonał tylko jeden: „Św. Filomenę w więzieniu“, do kościoła św. Krzyża. Zresztą malował i rysował huzarów, krakowiaków i arabów, czyniąc studia z życia i przyrody. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się jego obraz przedstawiający stangreta siodłającego konia na tle krajobrazu i zabudowań dworskich, nie mający zresztą większej artystycznej wartości. Działalność tego malarza wiąże się z działalnością Norblina i Orłowskiego.

Jakób Sokołowski ur. 1784 w Wyczółkach pod Warszawą, należał do grupy z Orłowskim związanej, był samoukiem dyletantem, ale zdolniejszym od Oborskiego i Zabiełły. Malował akwarelę głównie małe portreciki o mniej lub więcej karykaturalnym zacięciu, rysował nadto widoki ze stafażem, jak „Biały domek w parku Łazienkowskim w Warszawie“ (fig. 90), albo „Obchód 3 maja w r. 1807 w ogrodzie Krasińskich“ w tem mieście (fig. 91), małe sceny rodzajowe i typy, a w tych wszystkich pracach znać wpływ Norblina. Jego też zapewne pracą jest widok Parku w Łazienkach (fig. 92), zajmował się również rytownictwem a także po r. 1815 litografią. Pierwsze doświadczenie robił w tym kierunku u nas Sokołowski wraz z hr. Aleksandrem Chodkiewiczem w r. 1819. Wydał też pierwsze u nas, luźne litografie, przedstawiające studja psów i krów, w r. 1821 zaś większą kompozycję: *Le mercredi des Cendres ou parti des traîneaux à Villanów*. Bawiąc w Petersburgu jeszcze przed r. 1818 uległ wpływowi Orłowskiego i w jego kierunku pracował i rozwijał się. Pozostawił wiele wybornych rysunków, znajdujących się obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym, a wśród nich pełne humoru i werwy. Umarł r. 1837.

Piotr Michałowski¹ urodził się 2 lipca r. 1801.² ze szlacheckiej, zamożnej rodziny. Jako dziecko oglądał wojska polskie i mógł się przyjrzeć generałowi Dą-



Fig. 91. Jakób Sokołowski. Obchód 3 Maja w r. 1807 w ogrodzie Krasińskich w Warszawie.

¹ Mycielski, Sto lat, str. 336.

² N. N.: Piotr Michałowski, Kraków 1911.

browskiemu, który r. 1809 stał gościem u jego babki zamieszkującej w Krakowie dworek w pobliżu klasztoru Kapucynów. Ruchy wojsk, barwność francuskiej armji, kult dla Napoleona wryć się musiały głęboko w rozwiniętą fantazję dziecka. Chłopiec bowiem od lat najmłodszych okazywał zdolności niezwykle, zwłaszcza do rysunku. Rysunków uczył go Józef Brodowski. Ale chłopak sam za popędem talentu

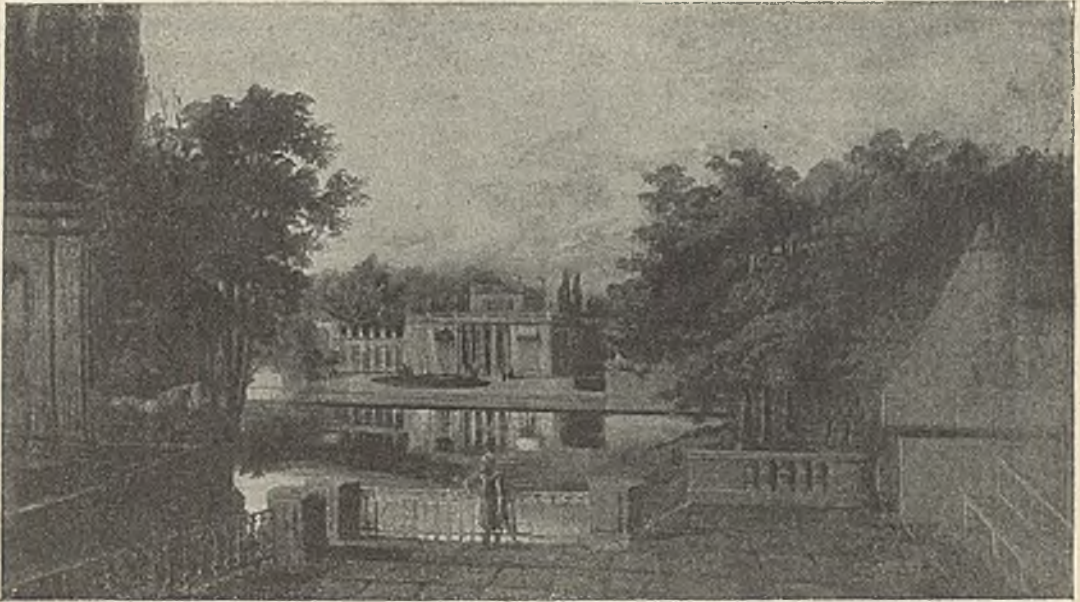


Fig. 92. Jakób Sokolowski. Park Łazienkowski w Warszawie.

idąc, kopjować począł Orłowski. Skopjował jego hetmana w kontuszu na białym arabskim koniu tak świetnie mimo, że miał dopiero lat 15, iż nie można było rozróżnić kopji od oryginału. Szkoły i uniwersytet skończył w Krakowie, kształcąc się w matematyce i naukach przyrodniczych a głównie z zamiłowaniem oddawał się mineralogji.

Nie zaniedbywał jednak malarskich studjów. Oprócz Brodowskiego uczył się u Franciszka Lampiego, kiedy tenże bawił w Krakowie od listopada 1817 do lipca 1818 r.¹

Na krótki czas wyjechał z rodzicami do Wiednia, miał sposobność poznać galerję wiedeńską i oglądać oryginalne utwory wielkich malarzy.

W jego studjach nastąpił zwrot. Od nauk przyrodniczych przerzucił się do filologii i klasyków. Doszedł do zdumiewającego nas dzisiaj wniosku, że nauki fizykochemiczne „zapełniają głowy niezdolne czegokolwiek lepszego“ i „mimo pewnych wynalazków korzystnych dla kunsztów, nie wpływają niczem na rozwój ducha ludzkiego“... W jednym z listów pisze: „Nie znam większej rozkoszy nad wczytywanie się w Tacyta lub Homera: tam się można nauczyć myśleć, a kto nie umie myśleć, nic nie umie“!...

Od dzieciństwa dążył do służby wojskowej, bronił mu jej ojciec, a wreszcie odradzili z powodu dzikości w. ks. Konstantego przyjaciele. Udał się więc do Getyngi, gdzie w uniwersytecie studjował lat cztery głównie prawo i nauki polityczne.

¹ Tamże str. 19.

Malarstwu oddawał się tylko dorywczo z pominięciem wszelkiej systematycznej pracy.

Wszelkoniemnie wykształcony i uzdolniony, bo obok nauk humanistycznych, przyrodniczych, prawa a pozatem i gospodarstwa, które u siebie świetnie prowadził, zajmował się także muzyką, był Michałowski wybitną indywidualnością.

Gdy we wrześniu 1823 r. do kraju wrócił, książe Lubbecki oddał mu organizację wydziału górniczego w komisji skarbu. Dawne studia jego w dziedzinie mineralogji mu się przydały. Na tem stanowisku oddał wielkie usługi krajowi. Zorganizował r. 1830 fabryki broni ze świetnymi rezultatami. Po r. 1831 porzucił służbę rządową dobrowolnie i oddał się nauce i sztuce. Na studia w tym kierunku wyjechał do Paryża, wnet jednak powrócił do zajęć społecznych i stanął na czele Rady administracyjnej W. Ks. Krakowskiego: rzucił wszystko dla urzędu. Widząc nędzę wśród dzieci i opuszczenie ich, założył zakład dla sierót z własnych funduszków, znany dziś w Krakowie jako zakład Józefitów.

Dzieła Michałowskiego zdobyły sobie wnet wielkie uznanie i pokup tak, że artysta nie mógł nadażyć zamówieniom i amatorom musiał odmawiać. Wielka część ów-

czesnych utworów jego sprzedana została do Anglii i Ameryki, inne zostały w Paryżu. „Wiadomo, jak dalece utwory Michałowskiego były znane“, pisała o nim Rosa Bonheur, słynna malarka: „jak cenionym jest jego wytworny i przedziwny talent. Akwarele jego są wielką rzadkością, zwłaszcza we Francji, a osoby, które je posiadają, nie pozbyłyby się ich za żadną cenę“...¹ Również Balzac wspomina o nich w jednej z powieści.

Paryskie dzieła Michałowskiego, jako przeznaczone na sprzedaż, były wykonane jak rzadko które z jego dzieł późniejszych.

¹ Tamże str. 61.



Fig. 93. Piotr Michałowski. Portret dziewczyny na koniu. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 94. Piotr Michałowski. Portret damy. Kraków, Muzeum Narodowe.

nalili się jeszcze ciągle i pod koniec życia zaczął malować największe utwory.

W młodzińskich latach wzorował się na Orłowskim a przytem marzył, podobnie jak król Stanisław August, o wielkiem historycznym malarstwie. Tę ideję malarstwa XVIII w. odziedziczyło pokolenie XIX stulecia. Pociągały go wieki najtrudniejsze, bo epoka Bolesława Chrobrego. Zachowały się szkice olejne i ołówkiem do sceny przedstawiającej tego króla w Złotej Bramie.

Rysuje także wtedy konie w sposób niepospolity: prawda i życie tryskają z tych rysunków pierwszej epoki. Już wówczas znawcy ocenili jego talent i chwalili rysunek śmiały, rzutki, błyskawiczny a bardzo charakterystyczny.¹ Niestety, rysunków zwykle Michałowski nie oznaczał datą, to też trudno ustalić chronologię jego prac. Znamy z wczesnej epoki rysunek tuszem oznaczony nazwiskiem artysty z datą 1821, przedstawiający konika zaprzężonego do dwukołowej budy. Jest to więc temat rodzajowy w stylu Orłowskiego. Tak samo główka szlachcica z groźnym wyrazem twarzy, rysunek ołówkiem w krakowskim Muzeum Narodowym, przypomina typy fizjonomji szlacheckich Orłowskiego, tylko jest nieśmiało i delikatnie

¹ Tamże str. 40.

Wiele jednak z jego prac zachowało się jeszcze w posiadaniu rodziny w Krzysztoforzycach pod Krakowem i w Krakowie. Część z tej ostatniej kolekcji otrzymało w r. 1917 z zapisu ś. p. Józefy Michałowskiej krakowskie Muzeum Narodowe.

Działalność Michałowskiego podzielić można na trzy okresy. Pierwszy okres sięga od r. 1814 do r. 1831, drugi obejmuje czas nauki we Francji i pobyt tam stały od r. 1831 do 1835, ostatni do śmierci t. j. do r. 1855.

Pierwsze prace dla rozwoju malarstwa polskiego mają drobne tylko znaczenie i nie wiele posiadamy pewnych jego dzieł z tej epoki, drugi okres to czas poważnych studjów i szkoły w takim świetnym ognisku sztuki jak Paryż. Artysta tu wyrobił się i sztukę swą doprowadził do doskonałości, zyskując uznanie artystycznej metropolji świata.

W trzecim okresie malarz rozwinął działalność w kraju w całej pełni talentu, ale mimo to dosko-

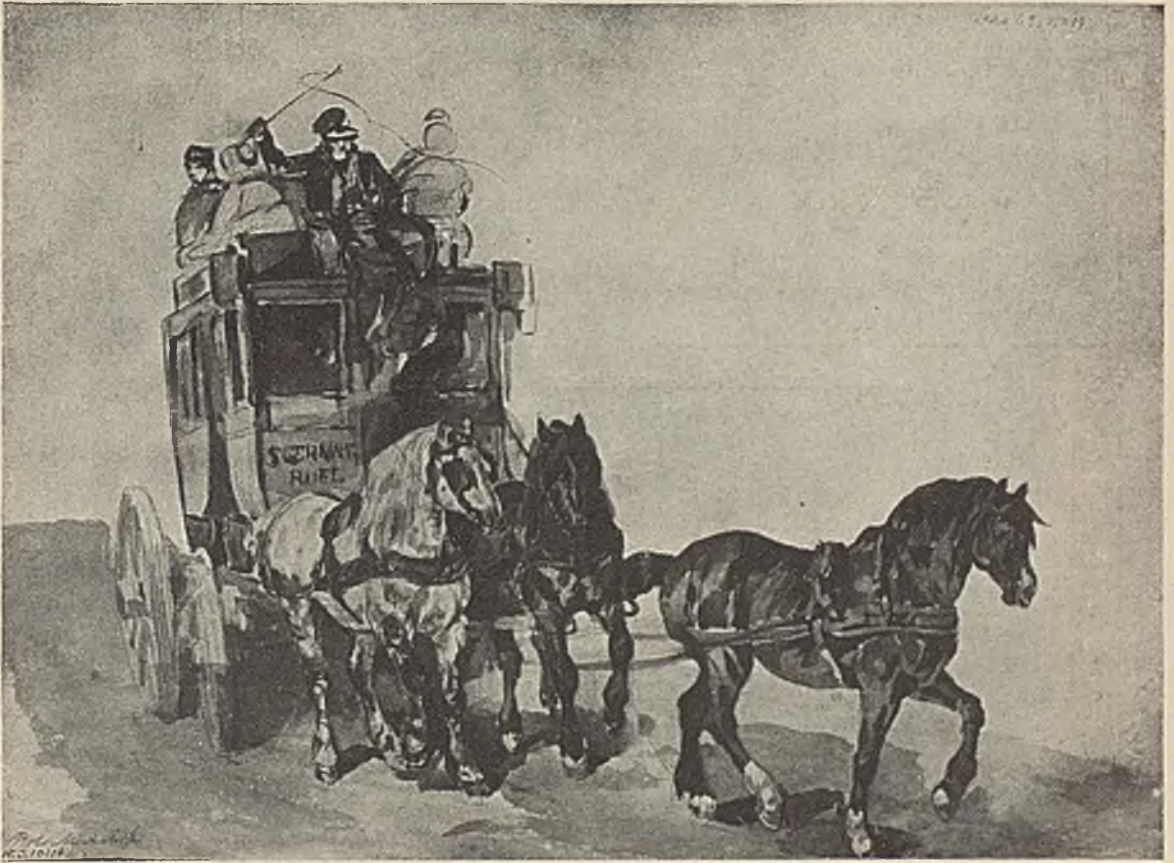


Fig. 95. Piotr Michałowski. Dyliżans. Kraków, Muzeum Narodowe.

rysowana. Pierwiastek heroiczny w traktowaniu konia, jeźdźca, a zwłaszcza ujęcie postaci Napoleona, to będą następstwa wpływu francuskiej sztuki, dzieł Gros'a, Géricault i Charlet'a, który to wpływ padnie na grunt świetnie przez Orłowskiego przygotowany.

Uzyskawszy stanowisko w służbie rządowej w Warszawie pracował Michałowski gorliwie jako urzędnik, nie mniej jednak trwał przy malarstwie. Chwile wolne poświęcał szkicowaniu osób z otoczenia. Szkice te niewieloma pociągnięciami ołówka lub pendzla oddają z nieporównanym życiem typy i charaktery. W tej zdolności i zarazem łatwości charakteryzowania, oraz w zamiłowaniu do karykatur, talent jego wogóle wykazuje podobieństwo do talentu Orłowskiego.

Zwłaszcza bawiąc w miesiącach letnich wywczasów w Tomaszowie, rezydencji swego szwagra, poświęca się sztuce. Maluje olejno portrety krewnych wielkości naturalnej, które zaginęły po konfiskacie Tomaszowa.¹ Z tych czasów pochodzi zapewne studjum do portretu dziewczyny na koniu, znajdujące się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego (fig. 93), oraz studjum do portretu jakiejś damy siedzącej na fotelu (fig. 94) (w tychże samych zbiorach).

¹ Tamże str. 44.



Fig. 96. Piotr Michałowski. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 97. Piotr Michałowski. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.



Szkicował w Warszawie parady w. ks. Konstantego (samego W. Księcia scharakteryzował po mistrzowsku), chwycił podobizny ówczesnych generałów i rysował wojsko polskie. W r. 1825 dla zdrowia musiał wyjechać do Szwajcarii i Włoch, które zwiedził z podziwem i zachwytem. W podróży tej czynił oczywiście szkice: naprzód pociągają go konie pocztowe. Nie mniej pracuje studjując górnictwo, bo ten dział ks. Lubecki mu powierzył i pisze prace o górnictwie w ogólności a o kopalniach styryjskich w szczególności.

Zajęty organizacją górnictwa i fabryk, nie wiele znajdował czasu podówczas na studia malarskie. Dopiero wysłany do Francji na studia we francuskich górni-



Fig. 98. Piotr Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

czych zakładach pod koniec lutego 1827 wchodzi w świat sztuki i artystycznych dążeń. Ten pierwszy jego pobyt w misji rządowej nie mógł mu dać wielkich korzyści. Wróciwszy do kraju objął kierownictwo swego wydziału, ale wybuch powstania listopadowego przerwał tę jego pracę i skierował go do zajęć z wojną związanych: otrzymał bowiem rozkaz Rady Najwyższej Narodowej aby stanął na czele fabryk i dostarczał broni. Oddał wtedy wojsku polskiemu znakomite usługi. Po upadku powstania wyjechał do Francji dnia 2 marca 1832 r. i poświęcił się wyłącznie sztuce.

Kiedy r. 1827 wysłany przez Lubeckiego w celach badania górniczego przemysłu przybył po raz pierwszy do Francji, poznać się musiał z francuską sztuką. Ale mimo to trwał w kierunku Orłowskiego dalej.

Konie jego w tym pierwszym okresie i jeźdźcy są świetnie rysowani i malowani. Jedynie tylko z francuskiej sztuki za pierwszym pobylem oddziaływał na niego Antoni Gros, o czym świadczy portret olejny brata. Jest on złotawo brunatny, bardzo wykończony, spokojny i wytworny. Wielki talent przebija tu w rysunku i modelowaniu ostrych rysów oraz w charakteryzowaniu postaci, ale nie widać jeszcze tej pewności i rozmachu, które cechują dzieła Michałowskiego wy-

konane po przeprowadzeniu studjów we Francji. Studja za drugim trwałym i sztuce poświęconym pobytom, dały mu dopiero pewność siebie. Wnet wyodrębni się pod względem charakteru, prostoty, dystynkcji, głębokiej i oryginalnej indywidualności od tego wszystkiego, co współcześni jak Brodowski, Blank, Peszka, nawet Rustem malowali w Polsce.

Zastał w Paryżu Charleta, który pociągał go do siebie prostotą i szczerością prac. Oddziaływały na niego dzieła Verneta i Teodora Géricault.



Fig. 99. Piotr Michałowski. Napoleon I. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

odznaczył się głęboką indywidualnością i dążeniem do prawdy, a więc tem, co najwięcej pociągało Michałowskiego. Był on także namiętnym lubownikiem i przyjacielem koni i on *pierwszy* namalował w r. 1812, pełny temperamentu obraz przedstawiający szarżującego oficera strzelców gwardji cesarskiej. Dzieło to wywarło wielkie wrażenie podówczas na społeczeństwie przyzwyczajonem do klasycznej pozy, togi i herosów klasycznych i teatralnych. Malował on oficerów na koniu, rannego kirasjera. Malarza, który w Polsce kopjował Orłowskiego, ująć musiał ten nowy kierunek. Géricault już nie żył, gdy Michałowski przybył do Paryża, ale dzieła jego, które wywołały rewolucję artystyczną i wyzwolenie z pod panowania akademizmu, oddziaływały na niego silnie, utwierdzając go w obranym kierunku.

W rodzaju Géricault'a pracował dalej przyjaciel zmarłego Mikołaj Charlet, malując obrazy o temacie zaczerpniętym z życia wojskowego, a umie malować francuskiego żołnierza i jego duszę. Do pracowni tego znakomitego artysty wstąpił Michałowski, zaczął się kształcić w akwareli i pod jego wpływem wykonał cały szereg rysunków. Także Charleta Napoleon I. na koniu, rysowany r. 1815, jest wzorem licznych Napoleonów Michałowskiego. Olejne wielkie obrazy tego mistrza jak *Epizod z odwrotu w kampanji rosyjskiej* lub *Parów z kampanji niemieckiej w r. 1809*, to wzory do pomysłów Michałowskiego, niestety, nie dokończonych. Charleta świetne wojskowe typy, zwłaszcza zaś z wojen algijskich,

tak porwały Michałowskiego, że ten temat podejmował bardzo często, lepiej niż mistrz, rysując konie. Zresztą Charlet przedstawiał konia rzadko i nie tak świetnie jak jego uczniowie Raffet i Michałowski. Wnet Michałowski wzbudził wśród francuskich malarzy uznanie dla siebie swą odrębną techniką. Błyskawicznie kilku śmiałymi plamami oddawać przedmiot, było rzeczą dla Francuzów nową: wszak delikatne, drobiazgowo wykończenie prawie zawsze cechuje francuską sztukę. Mistrzostwo odrębne więc Michałowskiego imponowało i budziło chęć naśladownictwa u najślawniejszych akwarelistów angielskich, jak n. p. Cattermola, którzy kopjować poczęli Michałowskiego prace, aby przyjąć styl jego.¹ Pracował w Paryżu lat kilka z wielką pilnością i coraz to więcej zyskiwał uznanie i znajdował nabywców na swoje dzieła. Powstały wtenczas liczne jego sceny rodzajowe francuskie z końmi, dyliżanse zaprzężone czwórkami (fig. 95), wozy z perszeronami (fig. 96), wytworne zaprzęgi, wkońcu typy żołnierskie (fig. 97). Oczywiście do tych postaci musiał zbierać studja typów koni i wciąż w malowaniu konia się kształcić. To też zachowało się wiele jego studjów i szkiców koni z różnych epok. Jak wyborne często są te studja świadczy studjum konia w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 98). Szły te prace najczęściej do Anglii, gdzie były i są bardzo cenione.

Rysował i malował przytem sceny napoleońskie, cesarza (fig. 99) i jego wojsko (fig. 100). Duch, który skupiał koło tej postaci polskie legjony, ten duch żył w Michałowskim i zaznaczył się zamiłowaniem do ilustrowania napoleońskich czasów. Są to przeważnie szkice, ale znakomite, tu należy *Napoleon z grenadjerami*, którzy przed nim broń prezentują (tabl. 9). Dzieło to zapewne powstało pod natchnieniem „Inspekcji“ Raffetta, które jest jednym z arcydzieł tego, największego obok Grosa, malarza napoleonisty. Cały szereg postaci Napoleona rysowanych i malowanych przez Michałowskiego znajduje się w prywatnych zbiorach, a także w krakowskim Muzeum Narodowym, w których artysta nie tylko konia i jeźdźca świetnie odtworzył, starając



Fig. 100. Piotr Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ N. N. Piotr Michałowski str. 57.



Fig. 101. Piotr Michałowski. Pocztyljon. Studjum.
Kraków, Muzeum Narodowe.

Muzeum Narodowe w Krakowie (fig. 95). W tym zbiorze znajdują się także studia roboczych koni zaprzężonych w szydło do wozu (fig. 96). Tak jak starał się poznać i poznał konia, jego kościskład, ruch, wyraz i to konia wszystkich typów, na które patrzył, tak dążył również do poznania człowieka. Studja swe robił wodnymi farbami; odznaczają się one wtedy niezwykłą w owych czasach świetnością kolorytu. Operować umiał on plamami raz mocniej, to znów słabiej, rzucaniami obok siebie wsilnych kontrastach (fig. 103).

Zajmują go także inne zwierzęta, woły i byki. Maluje je akwarelą tak świetnie, że zdumiewają prawdą i życiem. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada kilka takich akwareli, każda z nich jest arcydziełem, jak to słusznie zauważono,¹ charakterystyki zwierzęcej, siły bydłęcia

¹ Mysielski, op. cit. str. 364.

się uwydatnić potęgę wodza. Próbował nawet, i to z wielkim powodzeniem, ulepić posązek Napoleona na koniu na konkurs, gdy miano stawiać pomnik Napoleonowi i odlał potem to studjum w bronzie, (dziś w posiadaniu p. Marji Łempickiej). Rzeźba ta zyskała w Paryżu uznanie i podobno sąd, że żaden z współczesnych rzeźbiarzy francuskich równie wiernie a zarazem poprostu całej jego postaci nie odtworzył.

Ze studjów Michałowskiego z natury znamy pocztyljoną w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 101). Ale obok konia zajmują go typy ludzi (fig. 102), maluje starców i chłopców, damy, szkicuje portrety, a także tworzy obrazki rodzajowe. Zwłaszcza zajmuje go dyliżans francuski zaprzężony w trójkę perszeronów a podróżni i pocztyljon w strojach 1832 czy 1835 r. siedzą na dachu olbrzymiej karety. Jeden z takich dyliżansów posiada



Fig. 102. Piotr Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

i wierności odtworzenia prawdy. Po Michałowskim podjęli ten sam temat francuscy malarze, między nimi Rosa Bonheur, która uważa się za uczenicę Michałowskiego.¹ Ale siły roboczej rogatego bydła i jej wyrazu żaden dotąd malarz z wyjątkiem Orłowskiego równie świetnie nie zdołał oddać. Obok koni maluje często parobków trzymających zwierzę za uzdę.

Prócz akwareli malował także obrazy olejno, choć bardzo rzadko. Przed wyjazdem do Paryża tę technikę opanował, jak to już wiemy, a w Paryżu jeszcze dalej ją rozwinął. Charlet malował niekiedy olejno konie, u niego zapewne się wy-

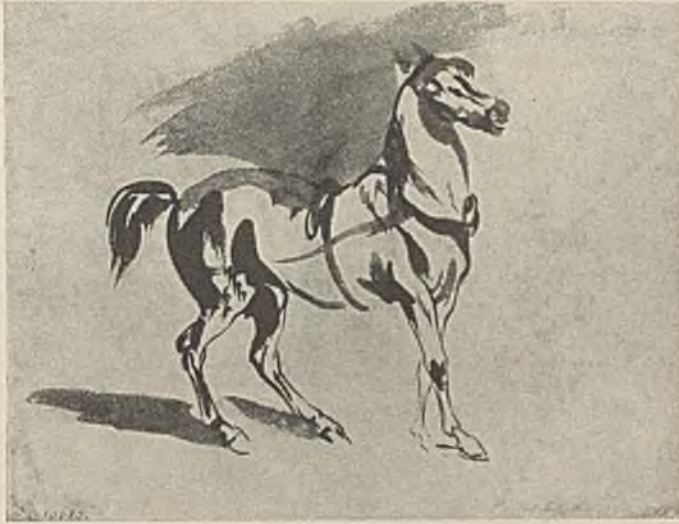


Fig. 103 Piotr. Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

kształcił w tym kierunku. Za godnych naśladowania mistrzów wziął sobie Géricaulta i Velasqueza. Namalował cały szereg olejnych studjów przedstawiających głowy różnych typów. I w kraju dalej w tym kierunku pracował. Odznaczają się te jego studia głękoką charakterystyką, życiem i silnym choć prostym kolorytem.

Dzieła wykonane we Francji trudno rozróżnić nieraz od dzieł, które powstały w kraju. To pewna, że nigdzie indziej tylko w ojczyźnie mógł studjować naszych chłopów, rusinów, rusinki i żydów, zwłaszcza krakusi na koniach go nęcili. Te prace zatem w kraju powstawały (fig. 104). Do najlepszych z tego zakresu dzieł należy pięć obok siebie ustawionych głów żydowskich z popiersiami w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 105). Jest to świetne studjum ze względu na charakterystykę i mistrzostwo pędzla. Do takich studjów zaliczyć należy portret własny artysty, znajdujący się w posiadaniu rodziny. Typowym przykładem tych studjów jest portret dziada w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 106). Wiele z nich jest nieskończonych, artysta wy dobył to, co zdawało się mu najbardziej pożądane, reszty nie kończył. Jest on pod tym względem jakby zwiastunem podobnego objawu w modernistycznej sztuce.

¹ Tamże str. 364.



Fig. 104. Piotr Michałowski. Krakusy. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.

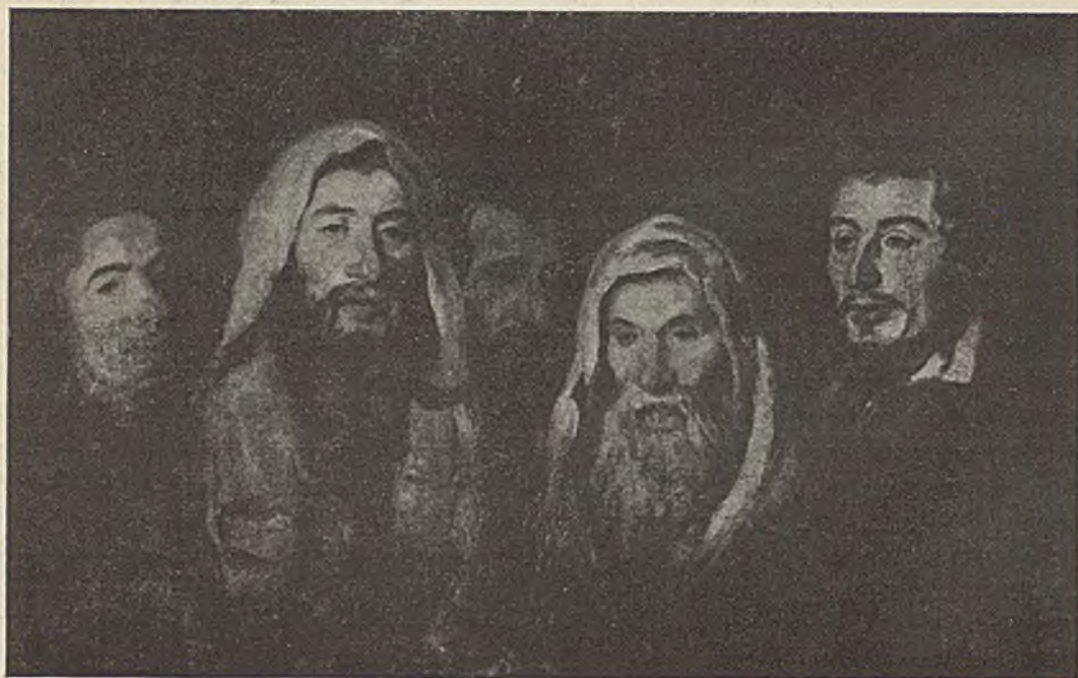


Fig. 105. Piotr Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

W kraju malował w dalszym ciągu Napoleona na białym koniu. Widocznie są to projekty ciągle zmieniane do wielkiego obrazu przedstawiającego postać cesarza, która nie tylko w literaturze, ale dzięki Michałowskiemu także w sztuce znalazła u nas świetny odblask. Nie sama jednak postać Napoleona go pociągała, nęciły go również

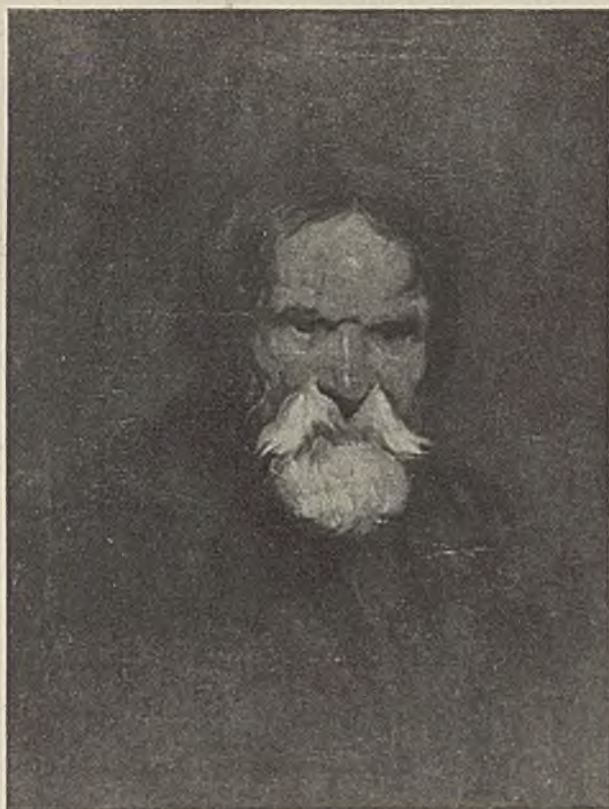


Fig. 106. Piotr Michałowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

epizody z jego wojen. W ostatnich dziesięciu latach życia chciał stworzyć historyczny obraz Napoleona z jedną z najświetniejszych kart historii polskiego bohaterstwa związany, bitwę pod Somosierrą. Niestety, dzieła nie skończył, choć nie wiele do wykończenia brakowało. Aczkolwiek nieskończony obraz, należy do skarbów Muzeum Narodowego w Krakowie (fig. 107). Zachował się również do tego arcydzieła szkic ołówkowy, także w tem samym Muzeum. Artysta chciał odtworzyć groźną i straszną bitwę wśród strzałów, dymu i ognia, która z zaciekłością rozwija się i skupia w ciasnym wąwozie. Pod górę prze polska kawalerja, tłoczy się z artylerją i forsuje przejście, ludzie i konie zamieniają się w walczącą jedną masę ożywioną zapalem bohaterskim i pogardą życia. Jest to walka jeszcze bez rozstrzygniętego zwycięstwa, moment parcia siły a zaparcia siebie, wykonany po mistrzowsku z temperamentem rycerskim, pełnym malowniczej prawdy.

Podróż do Anglii dwukrotna zaznaczyła się także w życiu Michałowskiego za-



Fig. 107. Piotr Michałowski. Szkic do obrazu Bitwa pod Somosierrą. Kraków, Muzeum Narodowe.



Piotr Michałowski: Studjum
Kraków, Muzeum Narodowe



Piotr Michałowski: Studjum
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 108. Piotr Michałowski: Portret syna artysty.
Kraków, Muzeum Narodowe.

miłowaniem do malowania psów. W tym kierunku oddział na niego Edwin Landseer (1802–1873). Muzeum Narodowe w Krakowie posiada świetne studjum psa pendzla Michałowskiego.

Michałowski wyjeżdżał do Francji często, dlatego wiele studjów jego o francuskich motywach pochodzi także z późniejszych czasów. Wtedy, w tej ostatniej fazie działalności, powstały szczególnie liczne portrety osób należących do rodziny, tu zaliczyć należy konny portret syna Stanisława znajdujący się w posiadaniu rodziny (fig. 108). Malować zaczął nadto w pracowni pałacu Wielopolskich w Krakowie z wielką pilnością huzarów i ułanów austriackich (fig. 109–110), mając możliwość pozyskania doskonałych wzorów. Zapał batalistyczny pociągał go do kompozycji wojskowych, scen z wozami amunicyjnymi i z artylerją. W zbiorach rodziny znajdują się piękne studja w tym kierunku. Najlepsze z nich, to wóz amunicyjny z przewróconym koniem; widać tu rozpęd i furję siedzącego na drugim koniu żołnierza, który smaga upadłe zwierzę, aby je zmusić do powstania i ocalenia sytuacji. Druga taka scena jeszcze piękniejsza, to zaprząg artylerji jadący przez wodę. Na pierwszym planie czwórka koni z działem zjeżdża gwałtownie z pagórka w potok, jeden koń już w wodzie, inny wspina się, żołnierze prowadzący



Fig. 109. Piotr Michałowski. Huzar. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

konie, piechota w dali, wszystko to zlewa się w jedną żołnierską pełną werwy i temperamentu scenę. Malował wtedy Michałowski w Krakowie w swej pracowni znajdującej się obok kościoła Kapucynów, w dworku dziś nieistniejącym. Podówczas to zapewne powstał piękny szkic olejny, przedstawiający „Rewję ułanów“ (fig. 111), znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym. Artysta przedstawiał sformowane masy żołnierzy na koniach w słońcu, poruszające się w szyku i porządku, falujące przed wodzem. W tym dziele Michałowski wprowadził nowy kierunek w swej twórczości, zwrócił uwagę na efekt kolorystyczny, dał obrazowi więcej powietrza i słońca. Niestety, śmierć nie pozwoliła malarzowi dalej iść po tej drodze, na którą wkroczył i na której niezawodnie, jak świadczy „Rewja ułanów“, tworzyłby jeszcze świetniejsze dzieła.

Krakowscy chłopie na koniach, wozy krakowskie zaprzężone w galopującą czwórkę, grupa parobków konno w sukmanach i krakuskach, w krakowskim Muzeum Narodowym, zapewne podówczas też powstały, albo w czasach pobytu na wsi pod Krakowem. Czuł w tym chłopie świetnego żołnierza i bohatera i takim go odtworzył. Grupy te maluje z oficerami na czele. Także sceny z życia miejskiego czasami świetnie chwyta, rysuje n. p. po mistrzowsku wytworne *Dwie karety wymijające się*, *Stojącą parę koni zaprzężonych do karety*. Zajmuje go koń zaprzężony



Fig. 110. Piotr Michałowski. Rewja, szkic ol. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 111. Piotr Michałowski. Rewja ulanów. Kraków, Muzeum Narodowe.

do powoziku (fig. 112), na równi z typowym, pełnym szyku woźnicą, rozmawiającym z dwoma służącymi w liberji; artysta ujął tu z zacięciem angielskiego karykaturzysty komiczny wyraz powagi pańskiej służby.

Coraz to więcej wyzwalając się z francuskich motywów wkraczał Michałowski w dziedzinę miejscowych, współczesnych tematów z otoczenia. U schyłku życia

skierował się więcej ku ludowi, który go dotąd nęcił tylko malowniczością i zaciekawiał typem, a także pociągać począł akcją. Świadczy o tem na parę tygodni przed śmiercią malowana akwarela, przedstawiająca pojarmarczną scenę, gdy chłopą pijanego podnosi z rowu drugi chłop, koń pasie się obok, a szlachcic z bryczki tej scenie się przygląda.

Malarstwo historyczne, to malarstwo, którego tak pożądał Stanisław August i którego objawy ciągle można było obserwować, w działalności Michałowskiego nie zaczęło się jedynie „Bitwą pod Somosierrą“, ale pragnął on odtworzyć odleglejsze i barwniejsze czasy. Marzył o szeregu bohaterów na koniu, którzy mieli zdobić jakąś salę, salę hetmanów, w ratuszu krakowskim czy Zamku na Wawelu. Robił więc studja i szkice, ale fantastyczne, do Chodkiewicza, Rewery Potockiego, Jabłonowskiego i t. p. w polskim stroju (tabl. 10) i z dobytą szablą, nie zapomniał także o rycerzach w zbroji. I tu przypominają się usiłowania Orłowskiego, któremu również marzyły się świetne postacie rycerskie z dziejów Polski (porów. fig. 73). Akwarele te Michałowskiego są pełne życia, wytworności i bardzo efektowne w kolorze. Lubował się też w takich typach nie tylko polskich, jak świadczy piękny jeździec na koniu w szwedzkim stroju z XVII w. w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 11). Akwarele przedstawiające nam postacie rycerskie z dziejów Polski zapowiadają już historyczne postacie rycerskie Juljusza Kossaka.

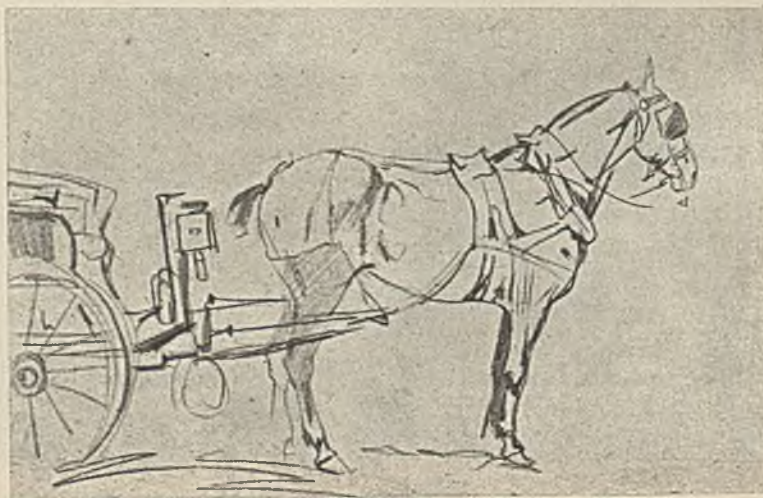


Fig. 112. Piotr Michałowski. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.

R O Z D Z I A Ł V.

Wpływ szkoły nazarejczyków na polskich malarzy. Wojciech Korneli Stattler i malarstwo religijne tych czasów. Feliks Szynalewski, Rafał Hadziewicz.

Między rokiem 1810 a 1820 ruch artystyczny w Niemczech kieruje się do Rzymu. Udają się tam młodzi malarze niemieccy na studia starych włoskich mistrzów z epoki przed Rafaelem i Michałem Aniołem, umbryjskich zwłaszcza i florenckich quattrocentystów. Z tego ruchu powstaje szkoła tak zwana nazarejczyków. Wędrują do Rzymu w latach 1810—18, Overbeck z Lubeki a z nim Pforr z Frankfurtu i Vogel z Zurychu, Cornelius z Düsseldorfu, Schadow i Veit z Berlina, Schnorr von Carolsfeld z Lipska, wreszcie na końcu w latach 1827—1828 wiedeńczycy Führich i Steinle.¹ Wprowadzają oni idealniejszy prąd w religijnem malarstwie i tworzą pierwsze freski wzorowane na freskach włoskich XV w. w domu pruskiego konsula Bartoldy'ego w Rzymie, malują w tym stylu willę Massimi. Po długim pobycie wracają do ojczyzny za panowania Ludwika I i w całych Niemczech wypierają ze sztuki pseudo-klasycyzm, zastępując go kulturą średnich wieków i gotykiem, tudzież kulturą i sztuką renesansu.² Stają się oni w gruncie rzeczy takimi samymi naśladowcami, jak inni byli malarze pseudoklasycyści, z tą różnicą, że naśladowali nie greckie i rzymskie wzory, ale dzieła głównie wczesnego odrodzenia. Wywołali oni jednak wielki podziw dla nowego kierunku.

Spółczeństwo, które przerzuciło się od kultu sztuki klasycznej do kultu średniowiecza i wczesnego odrodzenia, nie pragnęło studjów z natury, nie zdawało sobie sprawy, że studjowali ją ci podziwiani i naśladowani mistrze dawni; przeciwnie odsuwano naturę jako coś ordynarnego i nie posługiwano się modelem w dalszym ciągu. Malarstwo tej epoki dostraja się wybornie do dzieł pseudo-gotyku i pseudo-renesansu, gdzie naśladowano powierzchownie znów formę, nie wnikając w ducha i w istotę stylu.

Uczniowie malarskich szkół w Warszawie, w Wilnie i Krakowie udając się w tym czasie do Rzymu zetknęli się z tym ruchem.

Jednym z pierwszych był uczeń krakowskiej szkoły malarskiej Wojciech Korneli Stattler, który w r. 1821 przybył do Rzymu na dalsze studia. Miał wtedy lat dwadzieścia. Kształcił się na wydziale sztuk pięknych Uniwersytetu Jagiellońskiego, a profesorami jego byli Józef Peszka, Józef Brodowski i chwilowo

¹ Richard Muther: Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert, t. I., Monachjum 1893, str. 185—208.

² Mycielski, Sto lat, str. 266.



Fig. 113. Wojciech Korneli Stattler. Madonna. Kraków. Ze zbiorów Jerzego hr. Mycielskiego.

Franciszek Lampi,¹ przebywający w r. 1819 w Krakowie. W r. 1820 bawił w Krakowie Thorwaldsen i rzeźbił posąg Włodzimierza Potockiego do katedry na Wawelu. Być może, że on wpłynął na wysłanie Stattlera do Rzymu. R. 1823 uczył się Stattler rysunków i malarstwa w Akademji św. Łukasza, utrzymując przytem stosunki z Thorwaldsenem i z całym zastępem nazarejczyków. Że poddawał się wpływom duńskiego rzeźbiarza, świadczy jego rysunek robiony sepją r. 1825 w Rzymie, przedstawiający scenę chrztu Chrystusa (znajdujący się niegdyś w zbiorach p. Łakościńskiej w Krakowie). Lecz nie brak w nim także reminiscencji wielkiego obrazu Carla Maratty, przedstawiającego ten sam temat w kościele degli Angeli w Rzymie, a przytem wszystkim przebija słodycz nazarejczyków i ich skupienie ducha. Uwy-

¹ Mycielski, Sto lat, 269.

datnia się to także w małym obrazku znajdującym się w posiadaniu Jerzego hr. Mycielskiego, a przedstawiającym NPMarię z Dzieciątkiem Jezus i św. Janem, w którym to dziele malarz umiał złączyć głęboki sentyment religijny Madonny i koloryt quattrocenta z mistrzowskim opracowaniem form późniejszych mistrzów epoki odrodzenia (fig. 113).

Artysta poznał się z całą kolonią polską w Rzymie a także z Adamem Mickiewiczem. Wykonał portret poety spokojny, poważny, w stylu współczesnych nazarejczyków, techniką zaś i złotawo brunatnym kolorytem pragnął naśladować malarzy włoskiego quattrocenta, a szczególnie portrety Belliniego, czy wczesne obrazy Rafaela. Dzieła te znajdują się w zbiorach ks. Czartoryskich w Wiązownicy. W tej także manierze portretował młodego księcia Aleksandra Czartoryskiego w nieco fantastycznym polskim stroju, trzymając się raczej wzorów włoskich XVI w. i tworząc obraz ładny i wytworny. Dzieło to znajduje się również w Wiązownicy.

Portrety rzymskie, a także portret ks. Adama Czartoryskiego, z lat 1825—1830 (fig. 114) Stattlera świadczą o zdolności wnikania w charakter i odtwarzania go przy lekkiej stylizacji w duchu malarstwa włoskiego odrodzenia. Są to nawskroś sumienne i wypracowane dzieła o miękkich, delikatnych karnacjach i szlachetnym układzie. Świadczy o tem autoportret artysty w warszawskim Muzeum Narodowym, pochodzący z r. 1828¹ (fig. 115). Wpływ romantyzmu zaznaczył się w tem dziele wybitnie. Wyraz twarzy a zwłaszcza oczu i układ ręki pięknie wykonanej zasługują na szczególniejszą uwagę. Nadał temu dziełu malarz subtelny ton złotawo-czerwony.

Wszystkie wogóle jego portrety nie tylko rzymskie, ale wykonane później w Krakowie, mają ten sam charakter i posiadają swój styl, ujmują nas one nawet mimo pewnej niekiedy sztywności. Szczególnie zasługują na uwagę: portret Edmunda Wasilewskiego (tab. 12) z r. 1847, portret Józefa Sedlmayera doktora medycyny (fig. 116) i portret dra Soczyńskiego, wszystkie w krakowskim Muzeum Narodowym. Wszystkie mają idealny nastrój i ton złocisty starych włoskich mistrzów XV i początku XVI w. Dowodzą one, że Stattler należy do wybornych portrecistów. Koloryt jest stonowany i dyskretny, farby jednak są przytem najczęściej zasadnicze.

Największem dziełem Stattlera jest znajdujący się w Muzeum Narodowym

¹ Gembarzewski. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr. 340.

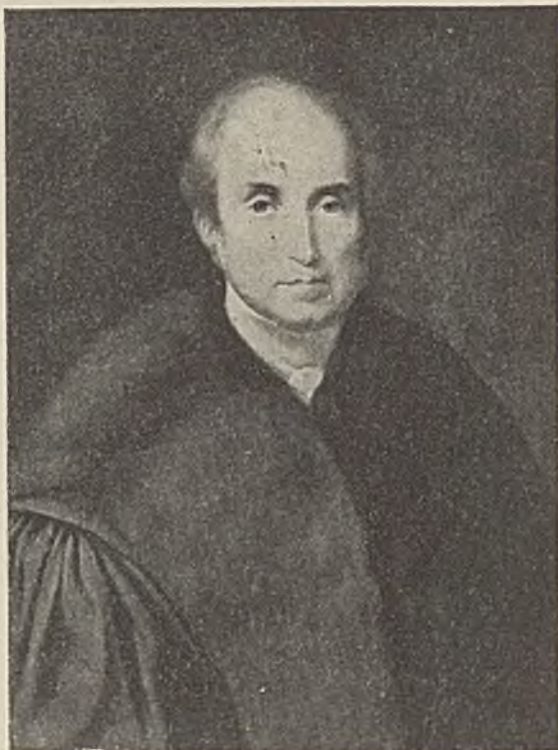


Fig. 114. Wojciech Korneli Stattler. Portret ks. Adama Czartoryskiego.

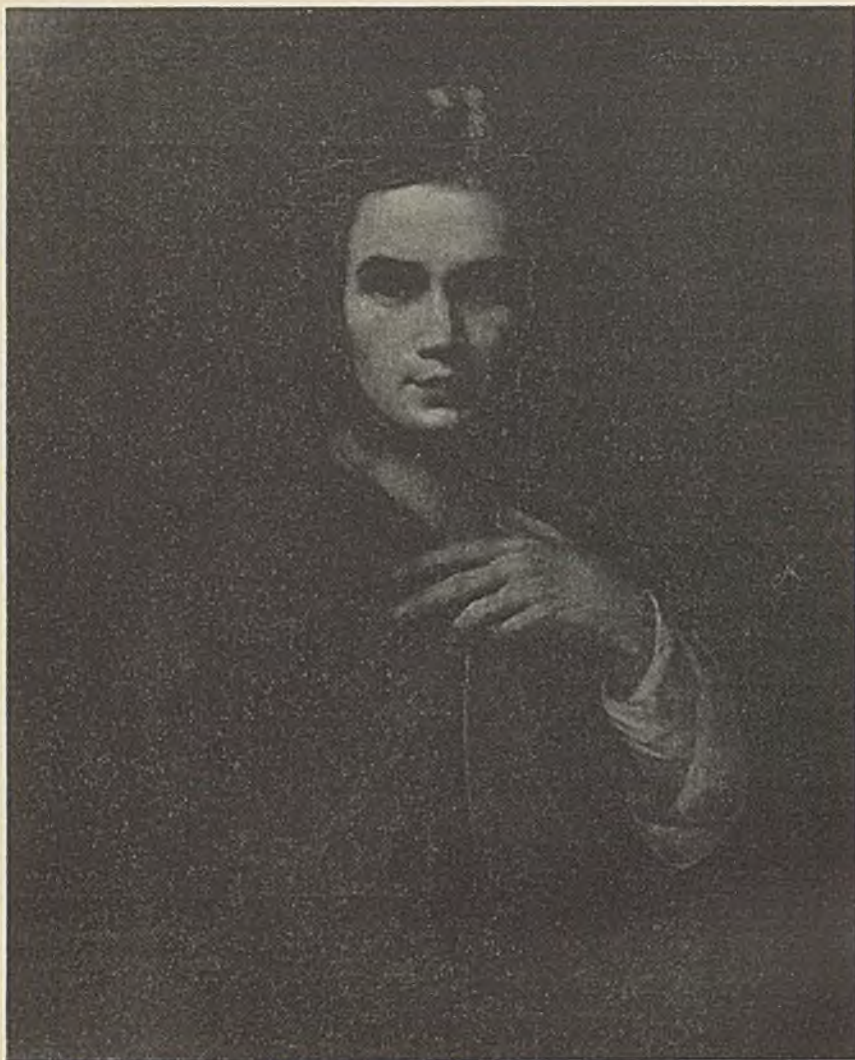
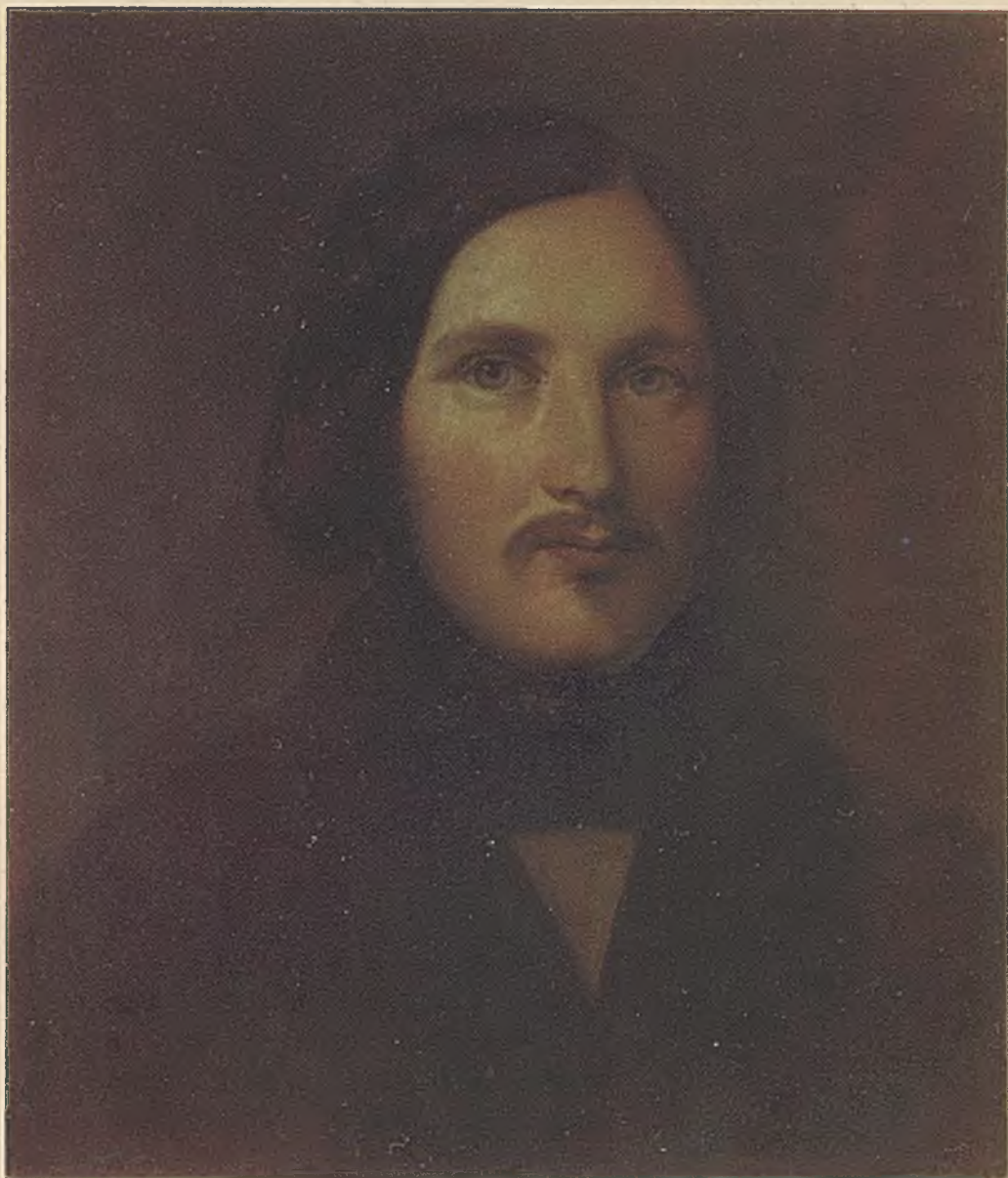


Fig. 115. Wojciech Korneli Stattler. Portret własny artysty. Warszawa, Muzeum Narodowe.

w Krakowie wielki obraz przedstawiający *Machabeuszów*, nad którym kilka lat pracował (fig. 117). Wlał weń cały swój głęboki biblijny nastrój przejęty od nazarejczyków i od starych Włochów. W starannie ułożonych i udrapowanych, a dobrze i poprawnie narysowanych postaciach, pokazał wszystko czego nauczyły go rzymskie arrasy Rafaela i Bolończycy wieku XVII, ale stworzył dzieło zimne i bez życia. Za obraz ten uzyskał w r. 1841 najwyższą nagrodę, złoty medal w Paryżu, w tym czasie, kiedy Ingres i Delacroix swoje wielkie dzieła wystawiali.¹ Uznano wtedy, co i dziś uznać musimy, mistrzostwo rysunku, kompozycji, staranność układu figur, linje, modelunek, koloryt; tem mistrzostwem chciał malarz wywołać wrażenie i zyskać poklask.

¹ Mycielski, Sto lat, str. 273.



Korneli Wojciech Stattler: Portret Edmunda Wasilewskiego

„Machabeusze“ niejako zamykają rozdział wpływów włoskiego malarstwa w Polsce, zaczynający się od Dollabelli i ciągnący bez przerwy aż do Stattlera. Co prawda, wpływ włoski jest tu więcej pośredni, bo na włoskie malarstwo patrzył Stattler

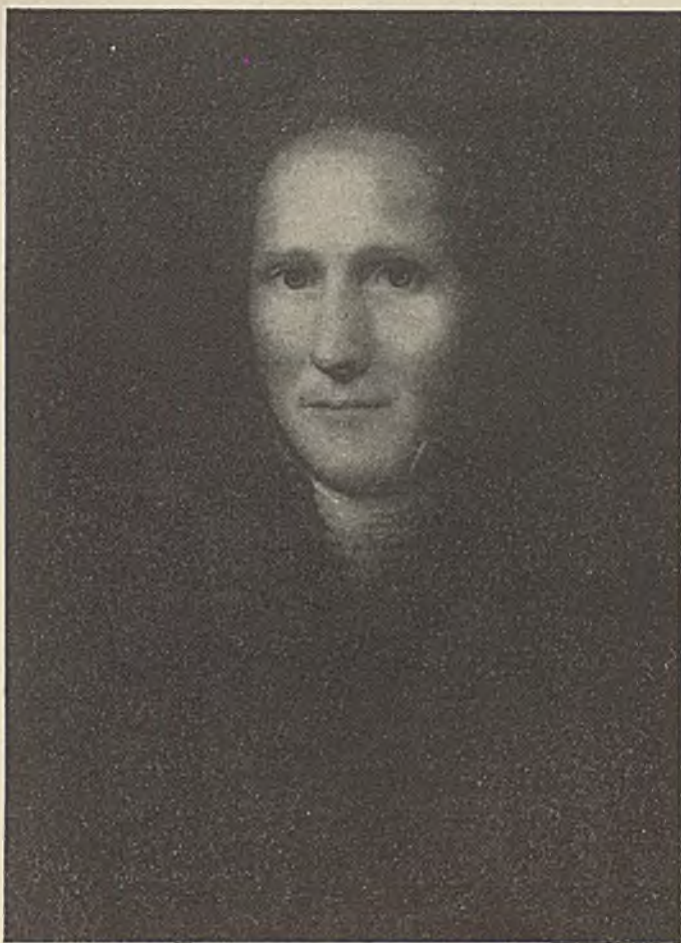


Fig. 116. Wojciech Korneli Stattler. Portret dra Sedlmayera.
Kraków, Muzeum Narodowe.

oczyma Overbecka. Wszak fresk tego malarza w Casa Bartholdy w Rzymie „Sprzedanie Józefa“ ma ten sam styl i charakter.

Miłe jest Stattlera studjum dziewczyny, częściowo obnażonej, przysłoniętej z lekka draperją, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym, wykonane z nadzwyczajną sumiennością. Znać tutaj dążność do gruntownego studjowania modelu, zbliżanie się do prawdy a zarazem te kierunki, które zaznaczyły się współcześnie we francuskiej sztuce, w wykonaniu jednak i kolorycie Stattler sobą pozostał. Umarł w Warszawie r. 1882.

Wielką zasługą Stattlera była jego działalność jako profesora w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Zostawszy roku 1832 zastępcą profesora wprowadził tu sumienną

aż do pedanterji naukę rysunku z przedmiotu, zwłaszcza z żywego modelu, a przytem podnosić się starał na artystyczne wyżyny poziom uczniów. Na stanowisku profesora pozostał do r. 1853, poczem wyjechał na dwa lata do Włoch, wrócił znów do szkoły i r. 1857 opuścił ją na zawsze. Ze szkoły, którą on zorganizował, wyszli: Łuszczkiewicz, Gryglewski, Kotsis, Cynk, Leopolski, Grabowski, Matejko i Grottger.

Kierunek nazarejczyków zaznaczył się w działalności Leopolda Nowotnego,¹ ur. w Tulczynie 1822 r. Uczył się on w Wiedniu, później w Monachjum w szkole



Fig. 117. Wojciech Korneli Stattler. Machabeusze. Kraków, Muzeum Narodowe.

Schnorra i Kaulbacha, wreszcie w Rzymie, gdzie już był r. 1844 i uległ wpływom Overbecka i naśladowców umbryjskich prerafaelitów. I on zaczął malować tryptyki religijne na złotych tłach w rodzaju Giotta i nazarejczyków. Umarł r. 1870 w Rzymie.

W tym kierunku pracowało więcej artystów. Roman Postępski,² urodzony w r. 1808 na Ukrainie, kształcił się w Wilnie u Rustema, przed r. 1840 studjował podobno w Paryżu w pracowni Cognieta, wreszcie r. 1842 przybył do Rzymu i osiadł na stałe; był on podrzędnym artystą. Mikołaj Strzegocki,³ ur. w Gromniku pod Tarnowem r. 1826, był uczniem Führicha, potem profesorem w szkole realnej w Brodach i tam zmarł 1891 r. Malował konwencjonalne dzieła o religijnych tematach i kopjował nieźle stare obrazy.⁴

Daleko wyżej stanął Feliks Szynalewski, ur. w Krakowie r. 1825. Uczył się on malarstwa u Stattlera a następnie przed r. 1850 udał się do Wiednia, przejął

¹ Mycielski, Sto lat, str. 412.

² Tamże, str. 414.

³ Tamże, str. 415.

⁴ Tamże, str. 416.

się austriackim nazarenizmem i hołdował temu nazarenizmowi do końca życia, malując sumiennie i pracowicie obrazy religijne a także niekiedy historyczne. Wróciwszy z Wiednia do Krakowa został tu r. 1857 profesorem Szkoły Sztuk Pięknych, a następnie krakowskiej Akademii, do śmierci (1892 r.). O jego twórczości daje pojęcie obrazek w Muzeum Narodowym, przedstawiający Chrystusa wychodzącego ze świątyni, pełen miniaturowego wykończenia i najmożliwszych studjów, ale nie bez konwencjonalności w kierunku Führicha (fig. 118). I tu uwidatnia się ciepły koloryt. Zato ołówkiem robione jego portrety świadczą o sumiennym rysunku i zdolnościach do szczerzej charakterystyki. Szczególniej odznaczają się zaletami znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym portrety znanego bibliografa J. Muczковского (fig. 119), generała Karola Różyckiego z r. 1864 (fig. 120), oba wykonane z natury.

Między r. 1810 a 1820 kończył się także we Francji okres pseudo-klasycznego malarstwa Davida i jego szkoły. Antoni Gros naśladował zrazu Davida, ale zwracał się ku współczesnemu życiu, malując sceny z napoleońskiej epoki, oparte na względnej prawdzie.

Występują na widownię nowa siła. Panujący wszechwładnie romantyzm zaznażył się silnie w malarstwie. Zdobywają sobie rozgłos i wpływ Géricault, potem Delacroix swymi nieokiełznanymi, potężnymi a pełnymi prawdy utworami, wreszcie Ingres, idealista pełen wdzięku i poprawności, i dążący przytem do prawdziwego życia w malarstwie z całą wiarą i szlachetnym uczuciem.

Jednakże sam twórca tego romantycznego kierunku Gros porzucił go i zostawszy dyrektorem Akademii malarskiej w Paryżu, wrócił do dawnego pseudo-klasycznego stylu Davida.

Gros był oddawna z Polakami w stosunkach. Gdy r. 1793 uciekł przed rewolucją do Włoch, marszałek Małachowski zamówił u niego portret.¹ Malował także znacznie

¹ Mycielski, Sto lat, str. 283.



Fig. 118. Feliks Szynalewski. Chrystus wychodzący ze świątyni. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 119. Feliks Szynalewski. Portret bibliografa Józefa Muczkowskiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

później, u schyłku życia, portret Niemcewicza, znajdujący się dziś w galerji ks. Czartoryskich w Krakowie. W jego pracowni w latach 1812—1835 kształcili się Polacy. Poza swą pracownią wykładał także w instytucie, z wykładów tych korzystał Hadziewicz. Wymagał Gros przedewszystkiem znajomości rysunku, a dopiero potem, gdy uczeń tę znajomość posiadał, radził malować. Koloryt schodził u niego na drugi plan.

Rafał Hadziewicz urodził się w Łukowej w Lubelskiem 1806 r.¹ Malarstwa uczył się naprzód w szkole warszawskiej, głównie u Antoniego Blanka, ucznia Grassiego, potem bawił krótko w Dreźnie, skąd do Paryża przybył. Tu poddał się wpływowi Grosa, nie wiele przyjmując ze świeżego i nowego kierunku tego artysty.

Pobyt jego dalszy we Włoszech, gdzie bawił dwa lata 1832 i 1833 i kształcił się znów na malarzach późniejszego odrodzenia, zmanierował go. Rysunek tuszem „Ofiara Abrahama“, robiony w Rzymie r. 1833, najlepiej o tem świadczy. R. 1834 przybył do Krakowa i malował tu do r. 1839 ołtarzowe obrazy religijne, z których wymieniamy obraz w kaplicy biskupa Szaniawskiego w katedrze na Wawelu, przedstawiający św. Joachima ze św. Anną i Matką Boską, konwencjonalny i akademicki, podobnie jak św. Walenty uzdrawiający opętanego, w jednym z bocznych ołtarzy kościoła N. P. Marji w Krakowie. Głowa świętego, do której rysunek znajduje się w krakowskiem Muzeum Narodowem, jest autoportretem artysty, wykonanym bardzo starannie. Także „Błogosławieństwo Jakóba przez Izaaka“, w krakowskiem Muzeum Narodowem, daje o jego sztuce należyte pojęcie. Najlepszym z obrazów jego religijnych jest mały obrazek w tem samym Muzeum, gdzie również znajduje się studjum do niego, przedstawiający bł. Żurawka jako pustelnika, w postaci polskiego starego chłopca, zatopionego szczerze w modlitwie. Inny obraz w tejże galerji „Święta Rodzina“ jest wzorowany na Murillu, Tycyianie, Ingrze i monachijczykach

¹ Mycielski, Sto lat, str. 281.

z lat 1830—1850. Ale zato odznaczają się jego niektóre portrety i dzieła o temacie świeckim wieloma zaletami. Do nich należy bardzo ładny w kolorycie szkic olejny, przedstawiający „Ruinę burzy przy ul. Wiślniej w Krakowie“, w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie.

Natomiast znacznie wyżej stoi jako portrecista. Nie brak wśród malowanych przez niego portretów, obrazów z życiem i głębszym wyrazem, jak portret Józefa Brodowskiego i jego portret własny w prywatnych zbiorach. W krakowskim Muzeum Narodowym mieści się świetny portret matki artysty (tabl. 13). O ile portret matki przypomina holenderskie portrety, o tyle znów znakomity portret młodej kobiety (tabl. 14) z makiem i bławatem w ręce, malowany do półfigury, wiąże się zupełnie z biedermayerowskim stylem. Czuje się jeszcze tradycje Lampich i Grassiego, ale realizm XIX w. występuje w całej pełni. Koloryt mimo ciemnych partyj

stroju jest żywy, naogół jasny i dobrze stonowany. Ręce wybornie malowane. I to dzieło mieści się w krakowskim Muzeum Narodowym. Wogóle dba Hadziewicz nie tylko o rysunek, ale o silny i żywy kolor, chętnie wprowadzając jasne tony.

Prócz tego Hadziewicz był rytownikiem własnych większych utworów; rytował Herodjadę r. 1835, św. Praxedę r. 1838, św. Walentego r. 1835, a nadto kilka portretów. Wezwany przez hr. Strogonowa udał się r. 1839 do Moskwy, gdzie uczył rysunków w uniwersytecie, a stamtąd r. 1846 powołany do Warszawy do Szkoły Sztuk Pięknych, pozostał na tem stanowisku do r. 1866, t. j. do chwili zwinienia tej szkoły, poczem pracował w tamtejszej szkole rysunkowej do r. 1871, wkońcu osiadł w Kielcach. Umarł r. 1886. Profesorem był dobrym i z jego szkoły wyszedł cały szereg tęgich malarzy. Był on tem dla Warszawy, czem Stattler dla Krakowa.



Fig. 120. Feliks Szynalewski. Portret generała Karola Różyckiego. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 121. Marcin Zaleski. Krajobraz. Kraków, Muzeum Narodowe.

ROZDZIAŁ VI.

Malarze widoków architektonicznych i krajobrazów, oraz późniejsi portreciści pierwszej połowy XIX wieku. Marcin Zaleski i Jan Nepomucen Głowacki.

Zamiłowanie do widoków architektonicznych, ulic i gmachów ożywionych ludźmi, znalazło świetnego przedstawiciela w Marcinie Zaleskim. Zamiłowanie to wyniósł Zaleski niewątpliwie z Krakowa, skąd pochodził i gdzie się kształcił. Ten dział malarstwa jednak pogłębił i zbliżył do współczesnej nam sztuki. Marcin Zaleski był jednym z najzdolniejszych polskich malarzy. Urodził się w Krakowie r. 1796 i tu kształcił się na wydziale sztuk pięknych, potem w Warszawie, gdzie znalazł zajęcie w dekoratorni teatralnej i pracował tam samodzielnie. Uzyskawszy stypendjum na wyjazd do Paryża, bawił tam lat kilka. Powołany r. 1846 na profesora perspektywy w szkole warszawskiej, pełnił w niej obowiązki aż do zamknięcia tej szkoły, t. j. do r. 1864, a gdy w 1866 otwarto klasę rysunkową, rozpoczął działalność nauczycielską na nowo i ustąpił jako emeryt r. 1868. Umarł r. 1877. Zaleski malował widoki miast i szedł w kierunku Bernarda Bellotta i poniekąd Vogla, ale w obrazach ściślej zbliża się do prawdy. Maluje akwarelą krajobrazy, w których umie odczuć piękno niepozornych a malowniczych zabudowań i wraz z krajobrazem i sztafażem związać je w malowniczą całość (fig. 121).



Fig. 122. Marcin Zaleski. Wnętrze kaplicy św. Kazimierza w Wilnie. Kraków, Muzeum Narodowe.

Główną jednak jego artystyczną zasługą i chlubą to widoki kościelnych wnętrz i pałaców, odznaczające się wiernością i nastrojem. W dziełach tych jest on niezmiernie prosty, nie stara się wywołać perspektywicznych efektów, w kolorycie i tonach jest dyskretny, ale umie wydobyć życie i nastrój ze starodawnych murów i zabytków¹. Do najpiękniejszych jego dzieł należy wnętrze kaplicy św. Kazimierza w Wilnie, własność krakowskiego Muzeum Narodowego, świetnie uwydatniające malowniczo jej barok i cały złotawy, pyłem kilku wieków przysłonięty, jej tajemniczy koloryt. Zaznaczyć umiał nadto kontrast między pozbawioną bezpośredniego światła

¹ Mycielski: Sto lat, str. 287.

częścią dolną ozdobioną marmurami, figurami, ołtarzem i obrazami o żywych, choć stonowanych barwach, a oświetloną słońcem przedostającym się przez okna i latarnię kopuły dość jasno polichromowaną górną częścią (fig. 122). Przedstawiający jedną ze złocistych komnat w pałacu wilanowskim obraz w Galerji Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, malowany r. 1839, odtworzony jest z nadzwyczajnym artyzmem. Pełno w nim światła słonecznego, oświetlającego stare gobeliny i portrety, sple-



Fig. 123. Marcin Zaleski. Wnieśnienie chorągwi zdobytych pod Wawrem i Dębem Wielkim do Zamku królewskiego przez gwardję narodową warszawską. Warszawa, Muzeum Narodowe.

wiałe meble i sepeciki, w głębi zaś widać przez drzwi gabinet złoty królowej Marysienki, w którym otwarte okno prowadzi oko widza do ogrodu i wskazuje mu skrawek zieleni i błękitu¹.

Malował sceny i walki z r. 1831 na tle murów Warszawy, jak wprowadzenie dnia 2 kwietnia przez most łyżwowy u wylotu ulicy Bednarskiej jeńców i chorągwi zdobytych przez wojsko polskie w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim², jak wnieśnienie tych chorągwi do zamku królewskiego przez gwardję narodową warszawską³ (fig. 123). Oba te obrazy, znajdujące się dzisiaj w warszawskim Muzeum Narodowym, poza wartością historyczną odznaczają się, zwłaszcza drugi z nich, zaletami malarskimi; widok miasta jest skąpany w przestrzeni i świetle, koloryt ciepły i szarmonizowany, a sceny pełne życia⁴. Do tej serji należą dwa inne obrazy: *Wzięcie Arsenалу przez lud dnia 29 listopada r. 1830* i *Generał Chłopicki na czele pułku strzelców konnych gwardji d. 3-go grudnia r. 1830 na Krakowskim Przed-*

¹ Tamże, str. 288.

² Gembarzewski: op. cit. nr. 341.

³ Tamże nr. 342.

⁴ Tamże.



Rafał Hadziewicz: Portret matki artysty
Kraków, Muzeum Narodowe



Rafał Hadziewicz: Portret, Kraków, Muzeum Narodowe

mieściciu. Niewątpliwie zaznaczył się w tych obrazach wpływ Stachowicza w ujmowaniu współczesnego zdania w jego patriotycznych przejawach i odtwarzaniu go na tle murów miasta z zamiłowaniem do starożytności i piękna.

Dla Paskiewicza wykonał kilkanaście świetnych kopii obrazów Canaletta. Nadto malował dla niego widoki znacznie-
szych fortec w Królestwie Polskiem.¹

Działalność Zaleskiego była bardzo ruchliwą. Zamiłowany w swej pracy jeździ po całej Polsce poszukując dla siebie tematu. Maluje nie tylko motywy z Warszawy, Krakowa, Poznania, Wilna i Częstochowy, ale czyni poszukiwania w dalszych stronach kraju i zbiera materiał. W epoce, w której nie można było pomagać sobie fotografią, praca ta była trudną.

Jest Zaleski artystą wybitnym, i to nie tylko dla swego wrodzonego talentu, ale także ze względu na swą wiedzę. W sztuce swą, w której musiał się opierać na matematycznej ścisłości i linearnej precyzji, potrafił wprowadzać dawne i nowe życie. Jego mury mają nastrój powagi i spokoju. Jest on przytem szczerym realistą, odtwarza to, na co patrzy i co widzi. A umiając odtworzyć to, co ze zrozumieniem oglądał, budzi w widzu uczucie, które wywołują oryginały.² Dbając przytem o efekt kolorystyczny, chętnie wprowadza znaczne partie szeroko traktowanych cieni, które siłą kontrastu potęgują blask światła, a zarazem wzmacnia ten efekt barwnymi figurkami.³

Z Zaleskim malował widoki pałaców, miejskich placów i wnętrz, Wincenty Kasprzycki. Urodził się r. 1802 w Warszawie, kształcił się tam naprzód prywatnie u Włocha Villani'ego, następnie na wydziale uniwersyteckim, potem w latach 1821—1826 przebywał w Wilnie, wrócił znów do Warszawy i tam r. 1849 umarł. Zagranicą nie był. Malował, na co patrzył, a malował z coraz to większym talentem. Wykonywał olejno widoki Wilanowa, Natolina, Marysina, Gucina i t. p.⁴ Jego akwa-



Fig. 124. Jan Nepomucen Głowacki. Studjum z Wawelu. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ H. Piątkowski: Marcin Zaleski. Warszawa 1909. Wydawnictwo Zachęty Sztuk Pięknych, str. 3.

² Tamże, str. 4.

³ Eligjusz Niewiadomski: Malarstwo polskie XIX i XX wieku. Warszawa 1926, str. 237.

⁴ Mycielski: op. cit. str. 289.

rele, gwasze i rysunki znajdują się w Wilanowie. Najlepszym z jego dzieł, to widok Placu Bankowego w Warszawie, który artysta malował z kilku innymi widokami stolicy i zapewne około 1830 roku. Widzimy w tym dziele rzeczywistość wybornie z artyzmem ujętą i odtworzoną, oraz wiele powietrza. Nastroju jednak indywidualnego widokom i wnętrzom, tak jak Zaleski, dać nie umiał.¹

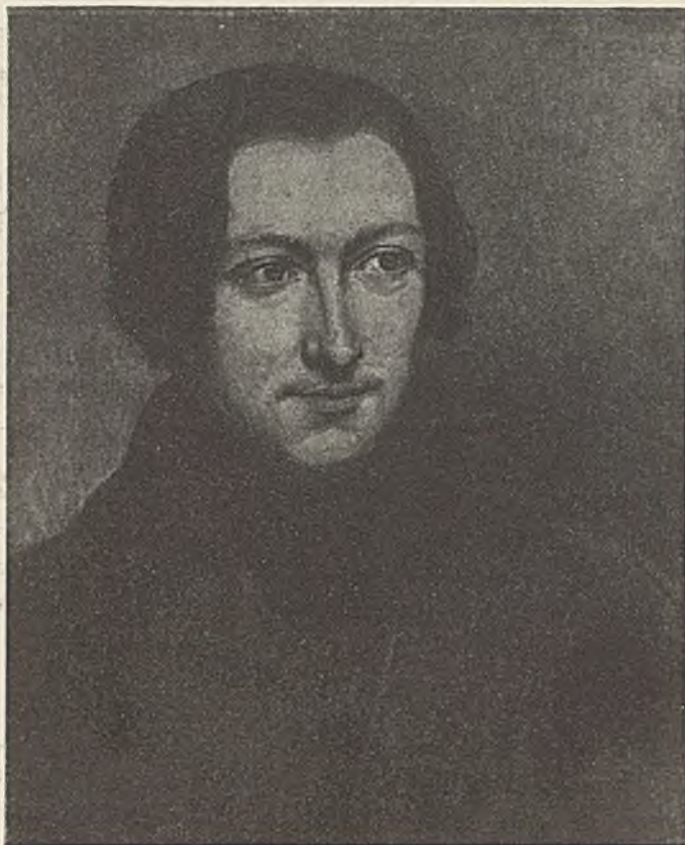


Fig. 125. Jan Nepomucen Głowacki. Portret malarza Aleksandra Płonezyńskiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

Jan Nepomucen Głowacki urodził się w Krakowie 1802 r. i tam się uczył; studjował potem w Pradze, następnie w Wiedniu, gdzie między r. 1820 a 1830 pracowali równocześnie dwaj malarze: Steinfeld i Gauermann, malarze Alp. Zapewne pod ich wpływem Głowacki poświęcił się krajobrazowi i to przedewszystkiem górskiemu. W Wiedniu nauczył się poczucia prawdy i wierności krajobrazu. Bawił potem przez dwa lata w Rzymie i skorzystał wiele pod względem poprawności rysunku i malowania portretów. R. 1835 wrócił do Krakowa, został nauczycielem rysunków w liceum św. Anny, a następnie od r. 1843 był profesorem krajobrazu w Szkole Sztuk Pięknych. Umarł r. 1847. Był on pierwszym malarzem Tatr i okolic Krakowa i miał wielkie powodzenie. Malował naturę z przejęciem się i miłością

¹ Tamże, str. 290.

przedmiotu. Nie można żądać od niego na ten czas doskonałości w pojmowaniu pejzażu, efektów słońca i nowoczesnego kolorytu, który dopiero później tak się rozwinie w okresie impresjonizmu. Krajobrazy jego mimo pewnej szarżyzny i bladeści kolorytu w zasadniczych częściach mają nieraz właściwy ton. Są one bezpośredniem studjum z natury, nie są to widoczki, ale skończone olejno malowane krajobrazy. Najpiękniejsze są widoki Krakowa i jego okolic, jak np. „Przed Rondlem w Krakowie“, rysunek w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie, bardzo wdzięczny, ożywiony figurkami chłopów i górali. Z zamiłowaniem rysował motywy starego Krakowa i ujmować je umiał. Świadczy o tem choćby rysunek w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający nam widok katedry i sąsiadujących z nią zabudowań (fig. 124). Pierwszy on przeprowadził sumiennie poważne studjum krajobrazu tatrzańskiego. Jest to obraz „Morskie Oko“ znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 15). Przedstawił przyległe szczyty i u stóp ich ciemną powierzchnię spokojnego jeziora, po którym prom płynie. Umiał odtworzyć barwę wody, jej głębi, oraz dać nawet nastrój ciszy i spokoju w przyrodzie. Pracę tę podpisał: *J. Głowacki. Polak w Krakowie 1837 r.* Od tego dzieła rozpoczyna się historia polskiego górskiego krajobrazu studjowanego z natury poważnie i tylko dla krajobrazu.

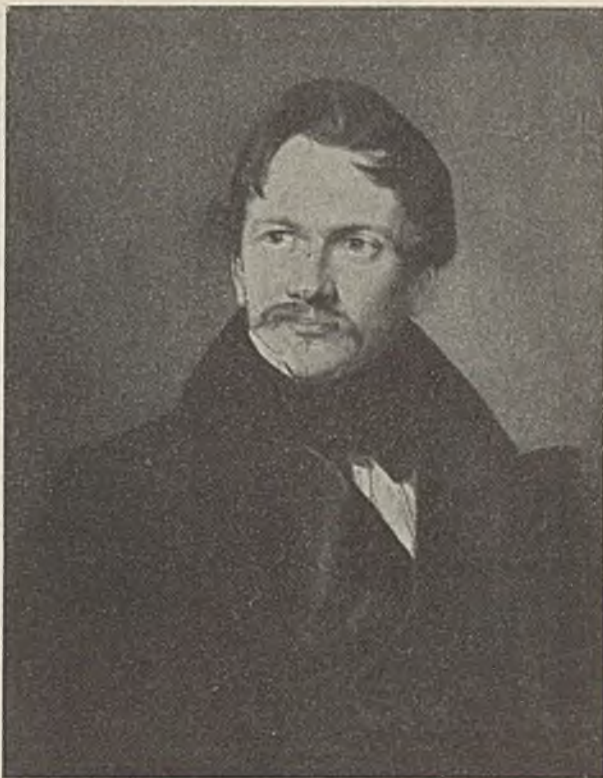


Fig. 123. Jan Nepomucen Głowacki. Portret nieznanego mężczyzny. Kraków. Ze zbiorów prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Prócz pejzażu malował Głowacki studja żyjących osób, tyrolczyków, żydów, włoskie dziewczęta, a także portrety w manierze Amerlinga, wiedeńskiego malarza, który szczególnie dbał o wykończenie form. O sumienności Głowackiego jako portrecisty świadczy portret malarza Aleksandra Płonczyńskiego, w Muzeum Narodowym w Krakowie¹ (fig. 125).

Malował wreszcie, jak wiemy, minjatury i wśród minjaturzystów zajmuje wybitne miejsce.² Zamiłowanie do minjatury pociągało go do malowania drobnych olejnych portretów, w które wkładał wiele sumienności i dokładności, a przytem umiał i tu nadać portretom wyraz życia. W zbiorach Jerzego hr. Mycielskiego znaj-

¹ Mycielski, op. cit. str. 274—276.

² Zob. str. 45.

duje się taki portret nieznanego mężczyzny, malowany olejno r. 1839 (fig. 126), które to dzieło jest najlepszym przykładem rodzaju portrecików pośredniczącego między minjaturą a obrazem. Nieco większy portret znajduje się w zbiorach dra Władysława Klugera w Krakowie, ciekawy ze względu na efektowną pozę modela (fig. 127).

Koloryt w dziełach Głowackiego jest żywy ale dyskretny.

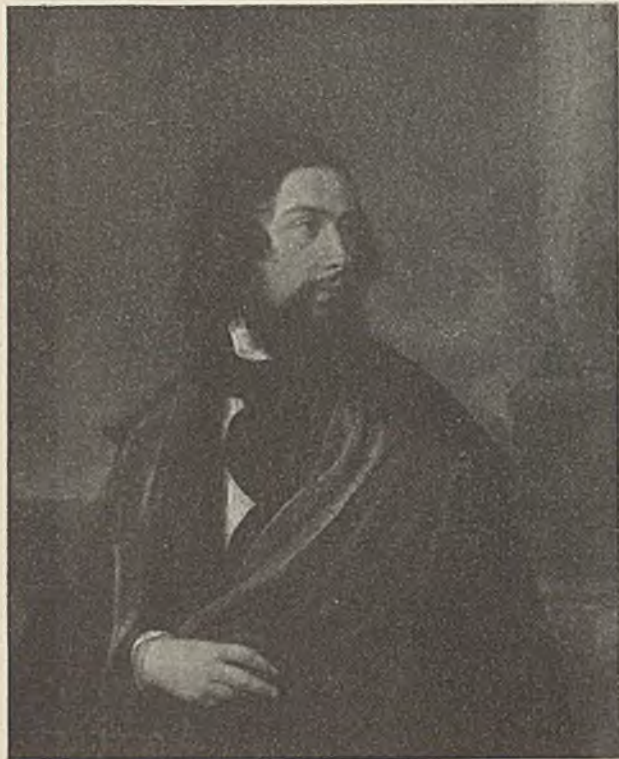


Fig. 127. Jan Nepomucen Głowacki. Portret nieznanego mężczyzny. Kraków. Ze zbiorów dra Władysława Klugera.

Z portrecistów krakowskich, zatrudnionych w Szkole Sztuk Pięknych, wspomnieć należy Władysława Majeranowskiego, o którym wiemy tylko, że bawił dwa lata w Monachjum, otrzymawszy od ostatniego sejmku stypendjum na wyjazd za granicę i że także kształcił się w Dreźnie.¹ Umarł w Wilnie r. 1864. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada dwa jego obrazy: oba przedstawiające portret żony artysty, śpiewaczki warszawskiej z domu Hofmanówny: jeden malowany r. 1851 akwarełą w rodzaju minjaturowych portretów Głowackiego, zupełnie poprawny, głowa zwłaszcza z różą wplecioną we włosy i ręce są bardzo starannie wykonane, drugi olejny z r. 1848 przedstawia również tę samą artystkę widocznie w roli, jak świadczy głowa podniesiona w górę i ręce skrzyżowane na piersiach. Obraz dobry, w którym szczególnie znów starannie opracował malarz ręce. Nie możemy

pominać Jana Bizańskiego, słabego malarza, którego portrety, a także kopje z obrazów Stachowicza, jak *Poświęcenie kamienia węgielnego pod kopiec Kościuszki* dość często spotyka się w krakowskich domach.

Pejzaż tatrzański malował obok Głowackiego jego uczeń, Aleksander Płonczyński, ur. w Krakowie 1822 r. Zagranicą nie był; uczył przez 10 lat malarstwa krajobrazowego w gimnazjum, a potem w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, z której wyszedł. Jego liczne, przeważnie drobnych rozmiarów, krajobrazy olejne i ołówkiem rysowane są sumienne i miłe. Zwłaszcza widoki nieistniejących już zabytków mają prócz artystycznego archeologiczne znaczenie. O wartości artystycznej jego dzieł dobre pojęcie daje ładny, niewielki obrazek olejny, w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający klasztor Norbertanek z górą św. Bronisławy i kopcem Kościuszki oraz z Bielanami w oddali. Płonczyński zmarł przedwcześnie r. 1857.

¹ Świeykowski. Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, str. 416.

We Lwowie między r. 1830 a 1860 znikać poczyna powoli malarstwo cudzoziemskie i pojawiają się polscy malarze. Najstarszym z nich jest Jan Maszkowski ur. 1793 na Podolu, kształcił się w Wiedniu, następnie w Rzymie. Wróciwszy do kraju osiadł we Lwowie i uczył rysunków, malował słabe portrety, z których najlepszy, to portret własny, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 128), i nieudolne

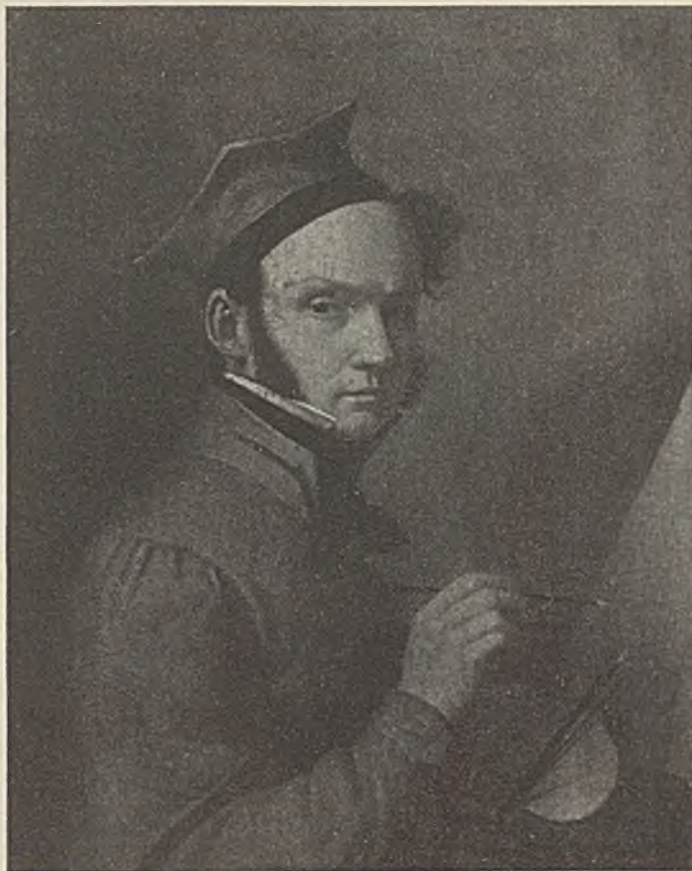


Fig. 128. Jan Maszkowski. Portret własny. Kraków, Muzeum Narodowe.

kompozycje historyczne i rodzajowe. Umarł w r. 1865. Zasluga jego jest tylko wykształcenie uczniów, między nimi Juliusza Kossaka i Artura Grottgera.

Współcześnie z Maszkowskim pracował portrecista Marcin Jabłoński. Urodził się w Głogowie w Galicji, uczył się malarstwa w Krakowie, Warszawie i Wiedniu, przed r. 1820 malował obrazy religijne i poprawne portrety bez większej wartości. Z portretów tych zasługuje na uwagę portret kanonika Jana Szafrąńskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 129). Również dostarczał rysunków do litograficznie wykonanych krajobrazów.

Portrecistą i malarzem obrazów religijnych był Feliks Orlikowski (ur. 1806, zm. 1840). Mimo studjów zagranicą i zdolności nie pozostawił wybitnych prac. Z dzieł jego wymieniamy dwa większe obrazy: „Chrystus oddający klucze św. Pio-

trowi“ i „św. Cyryl i Metody“; pierwszy malował do seminarjum duchownego w Tarnowie, drugi do Suczawy. Najlepszym może jego dziełem jest portret nieznanego mężczyzny, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 130).

Tylko Alojzy Rejchan, wnuk saskiego architekta Macieja a syn malarza Józefa, odznaczył się jako wybitny pejzażysta z całej tej grupy. Ale co więcej, wśród



Fig. 129. Marcin Jabłoński. Portret kanonika Jana Szafrąńskiego. Kraków. Muzeum Narodowe.

obrazy, ale bardzo wytworne, godne najwytworniejszych obrazów Daffingera. Już wcześniej lubuje się w malowaniu bardzo subtelnych, akwarelowych portrecików o charakterystyce dosadnej i oryginalnej, owianych nieraz poezją romantyczną¹, odznaczające się kolorytem silnym bez jaskrawości.

Po r. 1830 właśnie akwarelowe portreciki stały się modne także we Lwowie. Malował je tam Alojzy Rejchan, podobnie jak Jan Nepomucen w Krakowie. Najlepsze z tych dzieł, to portrecik Aleksandra hr. Fredry, własność syna artysty. Z obrazów olejnych oglądać można w krakowskim Muzeum Narodowym jego pełen wdzięku wykwintny portret Anieli Aszpergerowej (fig. 131), w niebieskiej dekoltowanej sukni z białymi koronkami, włosy ozdabia gałązka z liśćmi i jagodami. Portret dzieci artysty, własność p. Rejchanowej we Lwowie, jest pełen wdzięku i ujmującej prostoty, a przytem pociąga charakterystyką dzieci i różnaitością wyrazu.

¹ Mycielski: Sto lat, str. 310.

współczesnych polskich portrecistów ma Rejchan wybitne stanowisko. On jeden wobec znacznego postępu malarstwa portretowego zagranicą przejął nieco z tych zdobyczy. We Francji zjawily się portrety Ingres'a, Ary Scheffera, Ricarda, Lawrence'a, w Wiedniu Amerling'a, w Monachjum wystąpili nazarejczycy i nowsi historycy malarze ze szkoły Kaulbacha, malujący także portrety. Rejchan zbliżył się do nich w olejnym portrecie, w małych akwarelę robionych wizerunkach i dorównywał im nieraz. Urodził się on we Lwowie 1808 r. i uczył się u ojca, a następnie w Wiedniu u drugorzędnego malarza Klimesza.

W latach trzydziestych kształcił się we Włoszech, w r. 1835 wrócił do Lwowa i został w nim do śmierci (r. 1861) zajmując się wyłącznie malarstwem portretowym. We Włoszech obok portretów malował studja ludowe i kraj-

Do lwowskiej grupy malarzy zaliczyć również należy pejzażystę Teofila Czyszkowskiego (1790—1848), w części Alojzego Niewiarowicza Tysiewicza, rodem z Litwy (1802—1888), Adama Gorczyńskiego (1805—1875), rysownika portretów i minjaturzystę, Macieja Gaszyńskiego¹ (ur. 1805, zm. po r. 1868).

Pejzażystą lwowskim, raczej amatorem, był Paweł Orlikowski (1808—1881). Pejzażem i rodzajowym malarstwem zajmował się Teodor Jachimowicz, dekorator teatrów wiedeńskich, malując akwarelą ładne pejzaże i sceny wojskowe, nieraz głęboko odczute. Tu wspomnieć musimy o spółce malarskiej dwu braci Siemianowskich, Franciszka Ksawerego (ur. 1811) i Maksymiljana (ur. 1812), amatorów nie bez talentu, szczególnie odznaczających się w malowaniu koni.

Z podrzędnych malarzy wymienić należy wreszcie Józefa Grottgera, ojca Artura. Urodził się w Galicji, bił się w Olszynie i pod Ostrołęką, poczem osiadł w Galicji wschodniej w Ottynowicach, majątku pod Bukaczowcami. Umarł r. 1853 pozostawiając oprócz innych dzieci szesnasto-letniego syna Artura, któremu sam udzielał pierwszej nauki rysunków. Oddziałała na Józefa Grottgera pseudoklasyczna Akademia wiedeńska i utwory Smuglewicza, a także Orłowski. Rysunki jego ołówkowe są subtelne, co zaznaczyło się szczególnie w jego portretach ołówkiem wykonanych.

Z rysowników i rytowników wybił się Kajetan Wincenty Kielisiński, ur. 1808 pod Pińczowem. Już r. 1826 rysował widoczki z okolic swej rodzinnej miejscowości, r. 1829 i 1830 studjował w warszawskim uniwersytecie matematykę i architekturę, zarazem i naukę rysunków u Jana Piwarskiego. Rok 1831 spędził w wojsku wykonywając przy tem rodzajowe obrazki, świadczące o bystrej obserwacji. W roku 1832—3 bawił w Krakowie, rysując z zapałem jego zabytki i okolice, kościoły, nagrobki, herby i pieczęcie. Znany miłośnik sztuki Gwalbert Pawlikowski zawiózł go do siebie do Medyki, gdzie razem gromadzili polskie zabytki i zbiory sztuki. Tam oddał się obok tego rytownictwu. Rytował krajobrazy, zamki, stare drewniane wiejskie kościółki i cerkiewki, typy ludowe, odtwarzał ulubionych przez siebie polskich mistrzów, jak rembrandtowskich starców Płońskiego, szkice komiczne Norblina i dzieła dawnych polskich malarzy.

R. 1839 wszedł w usługi Tytusa Działyńskiego i osiadł w Kórniku w Poznańskim, jako kustosz jego zbiorów. W tym charakterze zajął się głównie archeo-

¹ Mysielski, op. cit. str. 314 i 728.



Fig. 130. Feliks Orlikowski. Portret nieznanego mężczyzny. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 131. Alojzy Rejchan. Portret Anieli Aszpergerowej. Kraków, Muzeum Narodowe.

logią i pamiątkami historycznymi, przede wszystkim poświęcając się strategice i numizmatyce. Umarł r. 1849.

Zabytki i pomniki dawne — Krakowa rysował niestrudzony pracownik Maksymiljan Cercha (ur. 1818, zm. 1907). Umiał on wyszukać najcenniejsze dzieła i starał się wnie je odtworzyć w rysunku aż do ornamentacyjnych szczegółów. A choć pod względem artystycznym nie przedstawiają się prace jego efektywnie, zato są wierne, i jak na owe czasy bardzo ścisłe, co przede wszystkim podnosi ich wartość, zwłaszcza o ile zabytek zaginął (fig. 132), lub uległ przebudowie, albo też nieumiejętnemu odnowieniu. Pracę jego prowadził dalej syn Stanisław i wydał dzieła ojca z własnymi p. t. *Pomniki Krakowa*.¹ Z Krakowem wiąże się działalność Franciszka Żyglińskiego (1816—1849), malarza portretów i rodzajowych obrazów.

W Wilnie ruch artystyczny nie ustał zupełnie, mimo zamknięcia uniwersytetu z wydziałem sztuk pięknych z tym uniwersytetem związanym. Na pierwsze miejsce wysuwa się Kanuty Rusiecki, ur. 1801 r. Był on zrazu pod wpływem Rustema i Orłowskiego. Z r. 1820 pochodzący jego obraz, a przedstawiający głowę śmiejącego się Włocha, malowaną śmiało, szeroko i soczyście², dowodzi, że i on zaczął zrazu studjować typy i grę wyrazu twarzy. R. 1821 wyjechał do Paryża, a potem bawił siedm lat w Rzymie. Uczył się tam u Camucciniego, a także naśladował włoskich mistrzów odrodzenia, jak o tem świadczy jego *Ucieczka do Egiptu*, w krakowskim Muzeum Narodowym. Talent jego zbliżał się do talentu Stattlera i Hadziewiczza, i czem pierwszy był dla Krakowa, a drugi dla Warszawy, tem był Rusiecki dla Wilna³ po r. 1831, kiedy do tego miasta wrócił i tam jako profesor

¹ *Pomniki Krakowa Maksymiljana i Stanisława Cerchów*. Tekst napisał dr. Feliks Kopera Kraków, 3 tomy.

² E. Niewiadomski, op. cit. str. 64.

³ Mycielski: Sto lat, str. 302.



Jan Nepomucen Głowacki: Morskie Oko
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 132 Maksymilian Cercha. Motyw z Wawelu z połowy XIX w. Kraków, Muzeum Narodowe.

rysunków w gimnazjum do śmierci (r. 1860) przebywał. Wprowadził on akt do nauki rysunków. Malował do kościołów konwencjonalne obrazy religijne, w których naśladował stare włoskie obrazy.

Z pejzażystów, których wydała szkoła Rustema, najzdolniejszym był Wincenty Dmochowski. Kształcił się on zagranicą już według modnej manieri. Po r. 1830 był tem na Litwie, czem Głowacki w Krakowie, malował naturę szczerze i prosto. Takim jest obrazek jego, znajdujący się niegdyś w zbiorach hr. Ign. Milewskiego, przedstawiający *Widok dworski i dziedzińca* w rodzinnej jego wsi Nahodorowicach; zwłaszcza grupa bawiących się dzieci u stóp rodziców na trawie jest bardzo zajmująca. Szczerością i prostotą cechą także obrazy w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiające zamek i wieżę w Trokach, widoki zamku w Urednikach, ruiny w Olszanach i inne.

Uczniem Rustema, malującym rodzajowe obrazy, był Konstanty Kukiewicz. Studjował on w szkole Sztuk Pięknych w Wilnie, potem w petersburskiej Akademji sztuk pięknych. Wróciwszy do Wilna i mieszkając w pobliskich Werkach, malował głównie sceny żydowskie i ludowe. Wydał nadto litografowany album p. t. „Wilno 1840 r.” Nieliczne jego prace świadczą o talencie. Umarł przedwcześnie r. 1842.

Jeszcze jednego ucznia wymienić należy, dyletanta Rafała Ślizienia. Od r. 1824 uczył się u Rustema w Wilnie, następnie żył blisko z Orłowskim w Petersburgu i ze Smokowskim, i na nich się wzorował.



Fig. 133. Adolf Piwarski. Z Odpustu na Bielanych pod Warszawą. Kraków, Muzeum Narodowe.

Do plejady warszawskich akademików z lat 1830—1860 należą: Bonawentura Dąbrowski, Chrystjan Breslauer i Adolf Piwarski. Dąbrowski, uczeń Blanka, rysował również sceny rodzajowe, n. p. dwaj młodzi akwareliści przy pracy, rysunek z r. 1830 prosty, szczerzy i doskonały (w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu). Malował on także minjatury bardzo ładne i portrety.

Chrystjan Breslauer był pejzażystą i profesorem malarstwa w nowej szkole w Warszawie. Działalność swoją w tym mieście rozwinął w latach 1845—1860. Kształcił się w Düsseldorfie w manierze Andrzeja i Oswalda Aschenbachów, a naśladował genewskiego pejzażystę Aleksandra Calame. Krajobrazy Breslauera polskie i obce odznaczają się sumiennością i drobiazgową wiernością w oddaniu konturów i szczegółów. Z jego szkoły wyszedł Gerson i Świeszewski.

Adolf Piwarski malował portrety wielu osobistości Warszawy, przeważnie minjaturowe. Brat jego Feliks, ur. 1794 w Warszawie był miedziorytnikiem i litografem, w których to działach kształcił się w Wiedniu i tam r. 1819 wykonał piękną rycinę: Turka w zawoju, w stylu Rembrandta, zapewne pod wpływem Norblina i Płońskiego. Także Adolf, podobnie jak Norblin, szkicuje i przedstawia sceny ludowe n. p. odpust na Bielanych pod Warszawą (fig. 133). Pociągają go również typy z ludu w sytuacjach komicznych, podobnie jak później Kostrzewskiego (fig. 134). W r. 1825 wrócił do Warszawy i uczył rysunków w szkołach, r. 1846 w odnowionej Szkole Sztuk Pięknych otrzymał katedrę rysunków. Uczył w niej z wielką sumiennością, w akademickim duchu, zwracając uwagę na wierne i dokładne oddanie t. zw. aktów, przez co postawił tę szkołę na tej samej wywyżynie, co Stattler szkołę krakowską. Piwarski tworzył sztychy według starych zabytków, przez co oddał usługi badaczom historii sztuki w Polsce pomimo, że rysunki te nie odtwarzają wiernie pomników.

Zeszytcharzy wymienić należy jeszcze dwu braci Oleszczyńskich i Lewickiego. Antoni Oleszczyński był i w Polsce i we Francji najgłośniejszym sztycharzem w latach 1820—1860. Urodził się w Krasnymstawie, w lubelskiem, w r. 1794. W r. 1817 wyjechał na studia do Akademii petersburskiej, gdzie bawił do r. 1824, poczem zwiedził Niemcy, Holandję, Belgię i osiadł w Paryżu, nie opuszczając go już do śmierci. Tam na nowo rozpoczął studia rysunku, naprzód w pracowni Jana Regnault'a (1764—1829), a następnie u słynnego rytownika Richomma. Wydał tu cały szereg publikacji rytowniczych i luźnych rycin. Jest on naśladowcą Smuglewicza i jego historycznych obrazów i nie zdołał skorzastać z rozwoju francuskiej sztuki, jak gdyby dzieła Eugenjusza Delacroix i Pawła Delaroche nie istniały wcale. Rozpowszechniły się bardzo portrety wybitnych polskich osobistości, według różnych podobizn i dzieł sztuki przez niego rytowane. Brat Antoniego, Władysław Oleszczyński, zrazu oddający się rzeźbie, rytował podobnie jak brat.

Jan Lewicki urodził się w sandomierskiem w r. 1795, uczył się rysunku w krakowskim wydziale sztuk pięknych pod Józefem Brodowskim, następnie kształcił się od r. 1825 w rytownictwie w Warszawie w szkole Krethlowa, i w litografii u Mintera. W latach 1823—4 rytował drobne widoczki i portrety, pracował dalej w Wiedniu, skąd r. 1828 wrócił i trudnił się litografią. Po r. 1831 opuścił kraj i pozostał na emigracji w Strasburgu i w Nancy, od r. 1843 w Paryżu, r. 1853 do 1859 bawił w Lizbonie jako dyrektor szkoły typograficznej, w r. 1860 zawitał do Warszawy i po Janie Piwarskim kierował drzeworytami Tygodnika Illustrowanego, ale po pięciu latach wrócił do Paryża i pracował dalej w zawodzie, gdzie w r. 1871 został niesprawiedliwie z komunardami rozstrzelany. W księgach z lat 1830—1860 znajduje się wiele jego rycin, często według manieri Smuglewicza robionych, a niejednokrotnie z humorystycznym zacięciem Orłowskiego, co widać zwłaszcza w jego akwarelach i szkicach, jak n. p. typy dwu młodych elegantów w stroju i fryzurze modnej w Paryżu, albo kucharka, znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



Fig. 134. Adolf Piwarski „Michałowa nie popychaj”. Rysunek. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 135. January Suchodolski. Scena z r. 1831. Kraków, zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

R O Z D Z I A Ł . VII.

Wpływy francuskiego malarstwa historycznego. January Suchodolski i Leopold Loeffler, Józef Simmler, Wojciech Gerson, Henryk Pillati i Aleksander Lesser.

Odbiciem dzieł Horacego Verneta, przedstawiających nam wojsko i bitwy, oraz chwałę oręża francuskiego, są obrazy Jana Suchodolskiego. Urodził się malarz ten w r. 1797 w Grodnie. Już jako chłopiec czuł pociąg do wojska. Oddany na naukę do szkoły korpusu kadetów w Warszawie uczył się rysunków u Zygmunta Vogla. Odbywając służbę wojskową brał udział w powstaniu 1831 r., a po upadku powstania oddał się malarstwu mając lat 35. Wyjechał zagranicę. W Rzymie zastał Verneta i uległ jego wpływowi zupełnie. Zawiązała się między oboma artystami znajomość, której wynikiem była później ich podróż do Petersburga. Malowali tam na żądanie cesarza Mikołaja wielkie obrazy ilustrujące wojnę na Kaukazie. Następnie przebywał w Warszawie, czasem znów zagranicą. Umarł r. 1875.

Suchodolski malował głównie sceny wojskowe o polskich tematach, zaczerpniętych z epoki legjonów, napoleońskich wojen i powstania. Zasluguje na uwagę jego obraz

Z roku 1831, przedstawiający nam rannego oficera i kobietę, która opatruje mu rękę wśród zgliszcz i pożaru w głębi, gdy wierny pies waruje u stóp jego (fig. 135).

Maluje *Wjazd Henryka Dąbrowskiego do Poznania* (fig. 136). Jego *Obrona Częstochowy i Śmierć Czarnieckiego*, oba dzieła w krakowskim Muzeum Narodowym,



Fig. 136. Januariusz Suchodolski. Wjazd Henryka Dąbrowskiego do Poznania.

znane i reprodukowane wielokrotnie, są równie konwencjonalne, jak inne historyczne obrazy malowane w pierwszych dziesiątkach XIX w. Nie można jednakże tych prac natchnionych miłością ojczyzny potępiać. Rozszerzały one znajomość historii i budziły cześć dla bohaterów narodu. Często w obrazach swych umiał zaznaczyć rzewną nutę. Tak n. p. przedstawił, malując śmierć Czarnieckiego, ładnie narysowanego białego konia, wyciągającego z wyrazem smutku łeb ku umierającemu panu. Zwłaszcza obrazy z dziejów legionów mają nieraz wiele uczucia. W tych kompozycjach jest Suchodolski naśladowcą Vernet'a, którego błędy powtarza, a nie daje jego zalet: porywającego zapału, wzniosłości i znajomości żołnierza.

Pociągały Suchodolskiego również tematy romantyczne i nastrojowe. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się obrazek, przedstawiający grupę ludzi rozłożonych około ogniska podczas księżycowej nocy na tle krajobrazu z drzewami



Fig. 137. Leopold Loeffler. Karol Smiały w niebezpieczeństwie życia pod Murten. Kraków, Muzeum Narodowe.

i krzewami. Obrazek ten dowodzi, że artysta w kierunku krajobrazu i scen rodzajowych raczej miał talent. Oświetlenie bowiem idące od ogniska, a zarazem oświetlenie dalszego krajobrazu z krzewami i drzewami, których wyrazistość coraz bardziej w miarę oddalenia się zacierza, jest zręcznie przeprowadzone tak, że udało się malarzowi zaznaczyć nastrój księżycowej nocy.

Do Suchodolskiego zbliża się nieznamy nam bliżej malarz F. Faliński. Maluje on również obrazy historyczne, jak wystawiony r. 1856 w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych, a przedstawiający akwarelą Stefana Batorego. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się jego pełen sentymentu obraz: lekko ранego żołnierza usiłuje zatrzymać rodzina i służba, gdy wojska polskie ruszają w drogę. Obraz zresztą jest słaby, ale nie bez tego sentymentu, który tak świetny znajdzie wyraz w arcydziełach Grottgera.

Sceny z wojskiem polskim zajmowały również mało znanego malarza Romana Rupniewskiego, który był porucznikiem 4 baterji lekkokonnej artylerji w roku 1831. Podjął on temat znany nam z działalności M. Stachowicza: „Wjazd księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa“, tylko przedstawił on w barwnej akwareli księcia Józefa i jego wojska na tle rondla bramy Florjańskiej. Akwarela ta żywo przypomina niewątpliwie późniejsze akwarele Juljusza Kossaka. Pod wpływem Verne'ta i Suchodolskiego pozostawał Tadeusz Brodowski, syn malarza Antoniego Brodowskiego, ur. w 1821 w Warszawie, malując oblężenie Wiednia, „Księcia Józefa Poniatowskiego nad Elsterą“, a przytem epizody bitew Turków, Persów, Greków

i t. p. nic wspólnego z historją Polski niemające. Próbował sił w dziedzinie rodzajowego malarstwa. Obrazy jego zapowiadają talent, śmierć jednakże młodego malarza w r. 1848 przerwała rozwój jego działalności.

Syn malarza Antoniego Brodowskiego, Tadeusz, ur. r. 1821 w Warszawie, r. 1848 uczeń Blanka i Kokulara, szedł w kierunku Suchodolskiego i okazywał szczególniejszą skłonność do scen wojskowych i rodzajowych. Malował perskie, czerkieskie i greckie bitwy, przypominające techniką i pomysłami dzieła Orłowskiego. Po

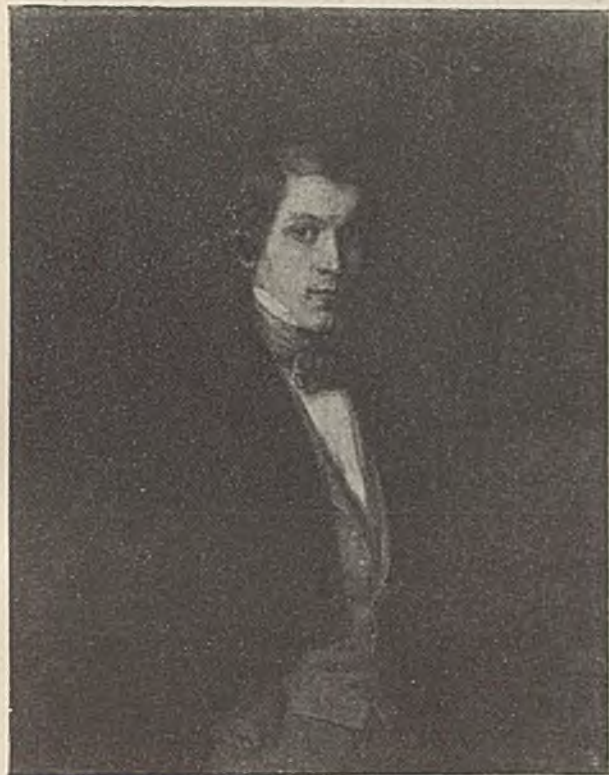


Fig. 138. Leopold Loeffler. Portret własny artysty.
Kraków, Muzeum Narodowe.

odbyciu podróży do Włoch udał się do Paryża i kształcił się u H. Verneta. Wczesna śmierć przeszkodziła dalszemu rozwojowi tego obiecującego talentu, po którym tylko pozostały szkice.

Zamiłowanie Europy w drugiej i trzeciej ćwierci stulecia do historycznego malarstwa odbiło się na polskich artystach już po roku 1840. Zaczęli oni, bawiąc na studiach w akademjach, tłumaczyć niejako obrazy z dziejów Francji i Niemiec na polskie, trzymając się paryskiego, czy monachijskiego szablonu, albo też düsseldorfskiego sentymentu. Ideałem dla tych malarzy był Delaroche i Robert Fleury, Kaulbach i Piloty. Kiełkujące od Stanisława Augusta, a nawet wcześniej jeszcze, usiłowania stworzenia polskiego malarstwa, znalazło w twórczości wspomnianych głośnych malarzy polskich grunt podatny do rozwoju, ale nie wydało świetnych owoców, bo nie oparło się o to, co obok znajomości

malarstwa jest konieczne, o natchnienie wywołane miłością ojczyzny i znajomością jej przeszłości tak pod względem treści jak formy.

Ruch ten wzorowania się na obcym historycznym malarstwie rozpoczyna się w Warszawie w szkole malarskiej, założonej przez rząd r. 1845. W Krakowie zaś silniej zaznaczył się on około r. 1852, kiedy Łuszczkiewicz rozpoczął działalność w Szkole Sztuk Pięknych i szerzy zamiłowanie do przeszłości i zabytków.

Władysław Łuszczkiewicz, ur. 1828 zm. 1900 r., uczeń Stattlera, nie pozostawił żadnych wybitnych dzieł, tylko poprawne obrazy historyczne. Czynił do swych dzieł sumienne studja. Odtwarzał wiernie tło epoki, wybornie malował architekturę i strój, ale nie umiał wyrazić w postaciach życia, charakteru i temperamentu ludzi epoki, którą przedstawiał. Najlepszymi jego obrazami są *Kurek*

Strzelecki i *Święcie Zborowskiego*, oba w krakowskim Muzeum Narodowym. Zasługą Łuszczkiewicza była praca nauczycielska w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, której od r. 1852 długie lata był profesorem, a zarazem gruntowne prace naukowe z zakresu historii i sztuki. Przyczynił się przytem do spopularyzowania zabytków przeszłości i ich lepszego zrozumienia. Oddziałal on niewątpliwie na rozwój genjuszu Matejki i talentu Wyspiańskiego, u których głębokie wniknięcie w ducha na-



Fig. 139. Kornel Szlegel. Wesele w Jaworowie. Lwów, Galeria narodowa.

szej sztuki i naszej przeszłości odbyło się w znacznej mierze nie bez nauki Łuszczkiewicza.¹

Malarzem pokrewnym Łuszczkiewiczowi był Loeffler.

Leopold Loeffler, ur. w Radymnie r. 1828, kształcił się naprzód krótki czas we Lwowie, potem w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, wreszcie od r. 1846 w Wiedniu w Akademji, a następnie w pracowni głośnego podówczas w Austrii Waldmüllera, przedstawiciela tkliwego, pseudo-ludowego rodzajowego malarstwa. Waldmüller ilustrował życie rodzinne małomieszczan i wieśniaków. Także twórczość Führicha wpływała na Loefflera. Czteroletnie dalsze studia w Monachjum i w Paryżu skierowały go ku historycznemu malarstwu i archeologii. R. 1864 mianowano go członkiem wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych² roku zaś 1877 został profesorem w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. W Muzeum cesarskim w Wiedniu znajdowały się dwa jego obrazy, nabyte obecnie przez rząd polski. Dają one o działalności tego malarza dobre pojęcie, a zwłaszcza „Śmierć Czarnieckiego“ z r. 1859, dobrze skomponowany obraz, ale konwencjonalny i zimny mimo studjów nad zabytkami tej epoki, mimo dobrze malowanych zbroji, szabel i koni. Drugi obraz, to *Karol Śmiały w niebezpieczeństwie życia pod Murten*, z r. 1878, w krakowskim Mu-

¹ L. Lepszy: Wiadomości numizmat. archeol. T. IV, str. 212.

² Świeykowski op. cit. str. 406.

zeum Narodowym (fig. 137). Pierwszy pomysł do tego obrazu nasunął się artyście jeszcze r. 1860. Namalował on wtedy króla napadniętego przez grupę rycerzy i brojącego się mieczem. Walka odbywa się na tle krzewów i drzew w małym potoku,

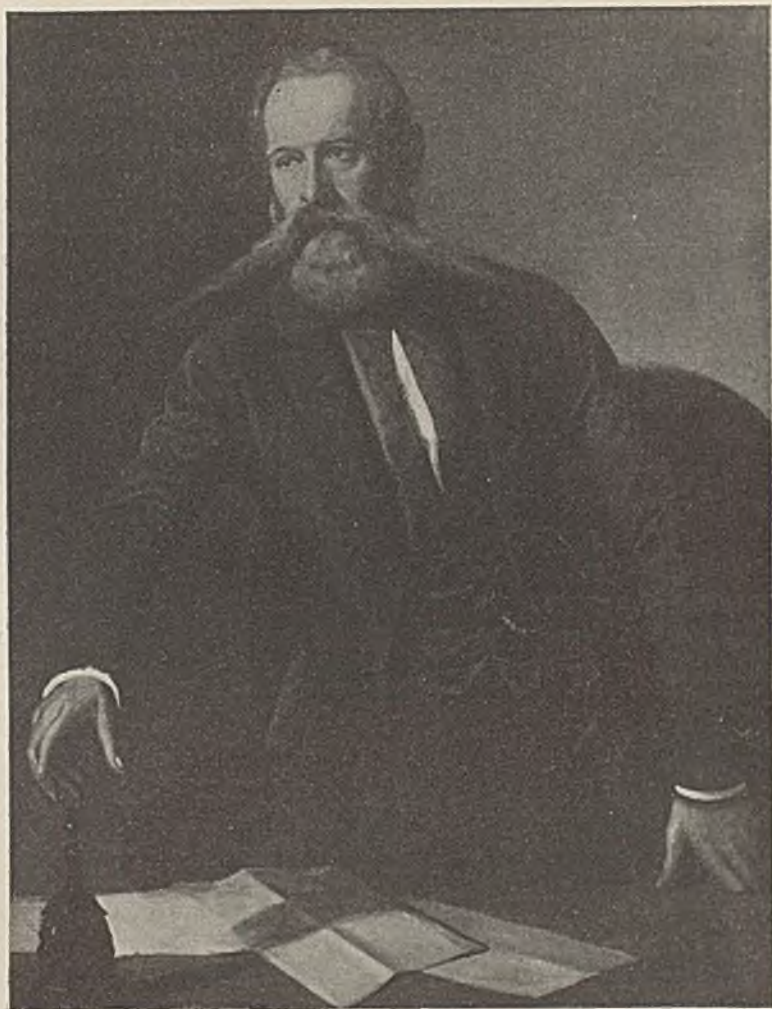


Fig 140. Kornel Szlegel. Portret Franciszka Smolki.

tak że napadnięty, a także częściowo atakujący go rycerze, walczą po kolana w wodzie, która się rozbryzguje i pieni. Galeria Akademii Sztuk pięknych w Wiedniu posiada trzeci wreszcie jego obraz z r. 1863 p. t. *Powrót z wyprawy wojennej*, w którym przedstawił młodego husarza w podartej szacie, wracającego do rodzicielskiego dworku. Mimo pewnej banalności, właściwej całemu prawie ówczesnemu — poza Matejką — historycznemu malarstwu, obraz odznacza się sumiennością i zamiłowaniem do tematu. Najlepszym dowodem znaczenia Loefflera jest, że obrazy jego pomieszczone między współczesnymi historycznymi malarzami wiedeńskimi, korzystnie od nich odbijały. Obrazy historyczne wogóle umiał Loeffler komponować i rysować,

a nawet odczuwać moment historyczny. Maluje również obrazy rodzajowe, jak *Ślub tajemny*, *Imieniny babuni*, *Gratulacja*, *U wróżki*, *Boleść serca*, *Pokątny pisarz*, *Oświadczyńny* i t. p. Na obrazach tych znać wpływ monachijskiej szkoły.

Malował także portrety bardzo poprawnie, a między nimi portret własny (fig. 138) z sztalugą w głębi r. 1847. Malarzem, którego dzieła na tle historii nie mają większego artystycznego znaczenia, jest Kazimierz Mirecki, ur. 1836 r. zm. 1911, autor

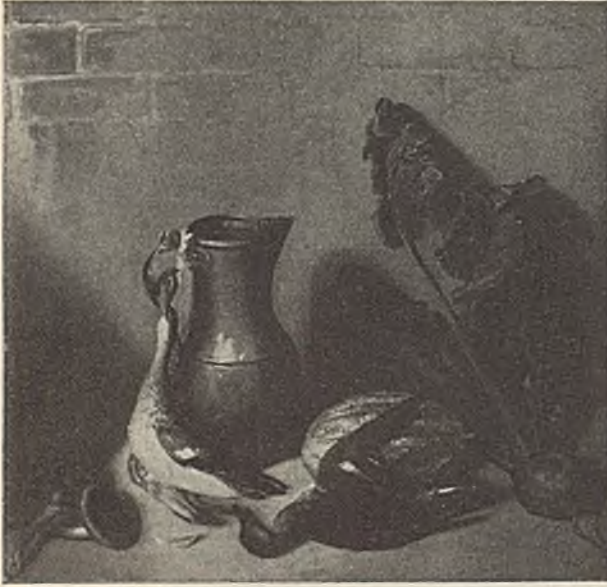


Fig. 141. Kornel Szlegel. Martwa natura.

obrazów wymuszonych i konwencjonalnych.

We Lwowie rozwija różnorodną działalność Kornel Szlegel. Urodzony 1819 r. w Stanisławowie, kształcił się naprzód we Lwowie pod kierunkiem Schweikarta, następnie r. 1836 uczył się w wiedeńskiej Akademii, a wreszcie w monachijskiej przez lat trzy. Na dokończenie studjów wyjechał do Włoch, Francji, Anglii i Danii. Osiadł we Lwowie na stałe. Malarz to drugorzędny. W działalności jego przebijają się wpływy różnych zagranicznych artystów, a więc kolejno poddaje się wpływowi Schnorra, Kaulbacha, Corneliusa, Overbecka, Ary Scheffera, a wreszcie malarzom francuskim połowy XIX w., malującym sceny historyczne i z całą dokładnością i wiernością archeologiczną przedstawiającym strój odtwarzanej epoki. Obrazy takie malował również na ten sam sposób Szlegel. Takim jest jego olejny obrazek *Polonez na toku*. Malarz wyobraził polską sielankę wśród drobnej szlachty wiejskiej: tańczą poloneza zgrabne cześnikówny i miecznikówny z wąsatymi chorążycami i strażnikami. Przygrywają im na flecie i na harfie upudrowany markiz i pasterka. Scena odbywa się na „toku“ wśród brogów ze zbożem i z boku widnej strzechy i starej lipy.¹ Dalszym takim historyczno-rodzajowym obrazem jest *Wesele w Jaworowie*, przedstawiające nam chłopskie wesele, w którym bierze udział król Jan III z żoną (fig. 139). Król z panną młodą prowadzi poloneza na wolnym powietrzu na tle domostw i drzew. Na lewo woły zaprzężone do pług. Grupa ludzi z chorągwiami zdąży z pokłonem dla króla, na powitanie zaś orszaku wyszła królowa w płaszczu ubranym gronostajami...

Malował Szlegel również portrety. Zawdzięczamy mu portret Franciszka Smolki, malowany r. 1848. Przedstawił nam tego męża stanu nad stołem z papierami, gdy przewodnicząc posiedzeniu sięga ręką po dzwonek. Portret jest pełen wyrazu i życia (fig. 140).

¹ Mycielski, op. cit. str. 464.

Próbował sił swoich Szlegel także w malowaniu martwej natury, o czym świadczy obraz w zbiorach prywatnych w Krakowie (fig. 141). Umarł 1870 r.

Józef Simmler¹ należał do tego samego kierunku wprawdzie, ale był znakomitym malarzem.



Fig. 142. Józef Simmler. Pożegnanie Waclawa z Marją. Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk pięknych.

Malarze polscy, jak wiemy, pod wpływem Corneliusa, Schnorra, Kaulbacha malowali obrazy religijne i historyczne blade i szaro, nie wyzyskując świetności barw. Na Simmlera oddziałała między r. 1830 a 1850 technika kolorystów francuskich i belgijskich.

¹ Mycielski, Sto lat, str. 422. T. Jaroszyński: Józef Simmler, Warszawa 1915.

Urodził się w Warszawie 1823 i kształcił się u Bonawentury Dąbrowskiego i Jana Feliksa Piwarskiego. Temu ostatniemu zawdzięcza włożenie się do pracy sumiennej i zamiłowanie do głębszych historycznych studjów nad zabytkami.

O jego ideałach, które wyniósł z warszawskiej szkoły, świadczą dwa rysunki ilustrujące poemat Malczewskiego „Marja“: jeden przedstawia *Pożegnanie Wacława z Marją*, wykonany piórem na białym papierze, oznaczony *J. Simmler 1847*¹ oraz drugi: „Miecznik

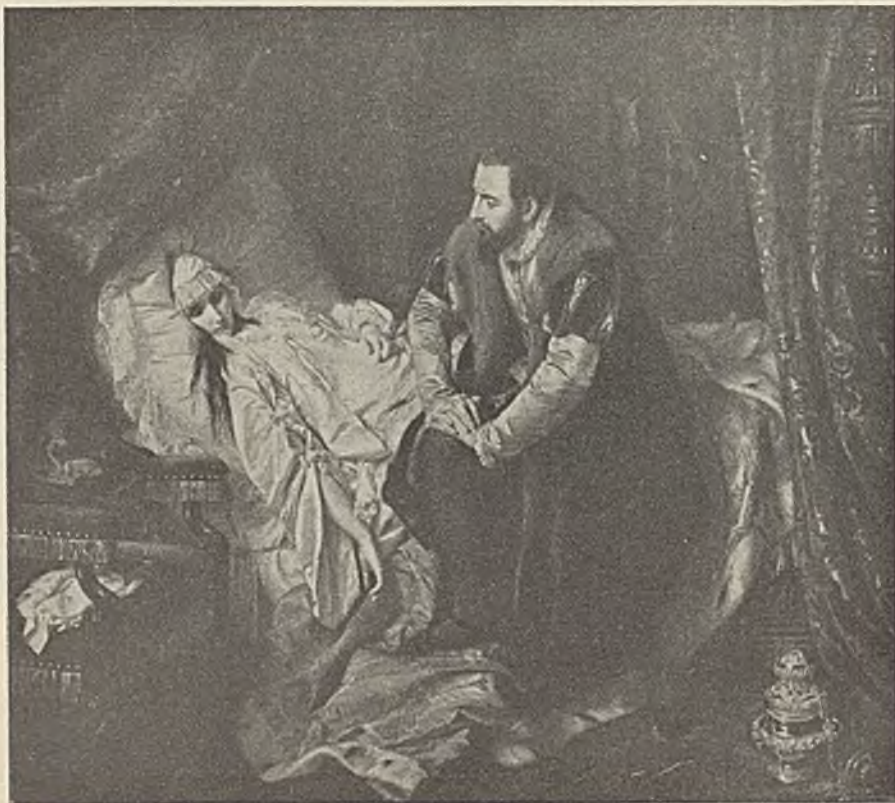


Fig. 143. Józef Simmler. Śmierć Barbary Radziwiłłówny. Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk pięknych.

i Marja“. Już jako młodemu, dwudziestoczteroletniemu malarzowi, snuły się Simmlerowi w fantazji kompozycje o osnowie historycznej. Zwyczajem swoim temat opracowywał w licznych rysunkach i następnie studjował szczegóły. Scenę Pożegnania Wacława z Marją wykonał olejno (fig. 142) i r. 1854 wystawił to dzieło w salach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych.² Obraz odznacza się staranną kompozycją i choć postać bohatera przypomina jeszcze teatralność obrazów historycznych Smuglewicza, to jednak postać Marji cechuje wyraz głębokiego uczucia.

Po studjach w Warszawie udał się do Dreżna i pracował w Akademji sztuk

¹ Bołoz-Antoniewicz: Katalog wystawy sztuki polskiej, Lwów 1894, str. 227.

² Świeykowski: Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie, Kraków 1905, str. 143 i 506.

pięknych pod kierunkiem profesora Schuriga, gdzie też medal konkursowy uzyskał. Po dłuższym pobycie w Dreźnie wyjechał do Akademii monachijskiej r. 1848 i jako należycie przygotowany dostał się na oddział malarski, który prowadził Henryk Hess; studjował również u Kaulbacha i Schnorra von Carolsfeld. Z Monachjum powrócił do Drezna i wstąpił do pracowni profesora E. Bendemana. Po dłuższym następnie pobycie w kraju znowu wyjechał zagranicę, tym razem do Paryża, a potem



Fig. 144. Józef Simmler. Katarzyna Jagiellonka w więzieniu w Gripsholmie.

do Monachjum, gdzie się ożenił z Niemką, która mu była wierną towarzyszką w jego artystycznych przedsięwzięciach.

Po wykonaniu licznych prac wyjechał znowu do Paryża¹, a następnie r. 1856 udał się do Włoch, bawił w Wenecji i Sienie. Wreszcie wróciwszy do ojczyzny stale osiadł w Warszawie. Umarł 1 grudnia 1867² w sile wieku.

Simmler studjując dłuższy czas w Niemczech, uległ wpływowi niemieckiego malarstwa i powag, u których się kształcił, zmienił jednak kierunek, gdy poznał malarstwo francuskie, a zwłaszcza Pawła Delaroche'a.

Delaroche począł dla celów malarskich przeprowadzać samodzielnie studia archeologiczne, sumiennie robił do swych obrazów historycznych ściśle studia z natury i zyskał sobie tak wypracowanymi obrazami historycznymi wielkie uznanie. Wystarczy przejrzeć studia rysunkowe Simmlera, znajdujące się w krakowskim

¹ Świekowski l. c.

² Treter: January Suchodolski, Lwów 1911, str. 22.

Muzeum Narodowem, aby stwierdzić, ile pracy włożył artysta w swe dzieła. Jak studjował modela bez kostjumu, jak szukał odpowiedniej formy, jak potem uży-



Fig. 145. Józef Simmler. Wychowanie Zygmunta Augusta.

skawszy motyw ruchu pracował dalej nad zespoleniem form ciała ludzkiego z draperją. A gdy i te problemy rozwiązał, zwracał się do dalszych drobiazgowych opracowań, zwłaszcza rąk, na które kładł silny nacisk.

Takich dokładnych studjów dotąd chyba nie czynił żaden z malarzy, którzy malowali u nas kompozycje odtwarzając sceny z dziejów naszych. A przeprowadzał je nie tylko do kompozycyj historycznych, ale także do obrazów religijnych. Jedyne może w sumienności wszechstronnego studjowania i wykończania studjum do kompozycji dramatycznej poprzedził go Stattler, gdy malował Machabeuszów.

W przeciwstawieniu do dotychczasowego kierunku malarstwa historycznego Delaroche dążył do ożywienia scen zaczerpniętych z historii bogactwem barw i kształtów, energią ruchu, bujnością życia, temperamentu i głębokością nauk. Ten kierunek oddziałł na Simmlera, poniekąd na Rodakowskiego, a także na Matejkę.¹ Być może, że Simmler, którego talent Matejko cenił, oddziałł jako pośrednik między sztuką Delaroche'a a młodszym od siebie o lat piętnaście Matejką.²

Nie będąc genialnym artystą, jak Matejko, ale zbliżając się do niego tylko znakomitem opanowaniem formy i wyrobieniem w sztuce, zdobył się na wyraz własny: obraz „niezmiernie dociągnięty w formie a potężny w sentymencie, niezwykle poprawny w wykonaniu, a pełen siły uczuć i głębokości w nastroju“ p. t. „Śmierć Barbary Radziwiłłówny“ (fig. 143).³ Jest to obraz doskonały, niezaprzeczony klejnot najczystszej wody w naszym dorobku artystycznym,⁴ a zarazem najwyższe dzieło w całej działalności kompozycyjnej Simmlera. Malarz kompozycję tę wykonał dwa razy, w większym i mniejszym formacie. Większy znajduje się w Towarzystwie Zachęty sztuk pięknych w Warszawie, mniejszy jest własnością p. Lucjana Abramowicza.

Pierwszy to obraz większy artysty, a zarazem najlepszy i najgłębiej odczuty. Twarz biała królowej jest bardzo piękna, przeźroczysta i poetyczna, w przeciwstawieniu do Matejki, który temat ten oddał z większym realizmem. Barbara leży na poduszkach, a na brzegu łoża siedzi król z wyrazem rozpaczony wpatrzony w dogorywającą, ukochaną żonę. Postać Zygmunta Augusta jest bardzo szlachetnie pojęta. Obraz w kolorycie jest piękny i silny, szczegóły wszystkie, jak strój, biżu-



Fig. 146. Józef Simmler. Kozak z papugą na ręku. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ T. Jaroszyński, op. cit. str. 8.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

terje, meble i sprzęty są wybornie wystudjowane i namalowane; nic tu wogóle nie wrywa się, wszędzie widać równomierne opracowanie całości.

Dzieło powstało po powrocie malarza z zagranicy i po poznaniu sztuki francuskiej i francuskich artystów. Już r. 1859 rozpowszechniono je w premji krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych. Wpływ Delaroche'a wyczuwa się w ogólnem ujęciu, w układzie kompozycji przypominającej układ obrazów tego artysty, dalej w bogactwie barwnych i wzorzystych draperji, w sposobie rozrzucenia akcesorjów a nawet upozowaniu postaci.¹



Fig. 147. Józef Simmler. Królowa Jadwiga. Studjum olejne do obrazu: „Przysięga Jadwigi“.

Ten sam charakter ma *Katarzyna Jagielonka w więzieniu w Gripsholmie* (fig. 144). I ten obraz jest głęboko odczuty, szczególnie piękna jest postać króla Jana Wazy. Dzieło wystawił malarz r. 1858 w Krakowie, a zatem powstało ono równocześnie prawie ze „Śmiercią Barbary“. Dalsza większa kompozycja, to „Wychowanie Zygmunta Augusta“. Widzimy Bonę i królewicza, którego zabawiają piękne dziewczęta fraucymeru królowej. Jedna z nich dojrzała króla, który niespostrzeżenie wszedł i scenie tej wychowania swego następcy przez fraucymer się przygląda, słuchając krytyki towarzyszącego mu zgorzonego dygnitarza (fig. 145).

Całość ułożona po mistrzowsku, rzecz tłómaczy się jasno. Wszystkie szczegóły, doprowadzone do doskonałości, przestudjował i opracował malarz z wielką sumiennnością.

Za modele do postaci brał znane na gruncie warszawskim osobistości.

R. 1859 powstało ładne studjum: „Kozak z papugą na ręku“ (fig. 146) w krakowskim Muzeum Narodowem. Upierzenie papugi oddał Simmler ze szczególniejszym zamiłowaniem.

Ostatnia jego większa i przedśmiertna praca, to „Przysięga Jadwigi i obrona przed potwarzami“. Do pracy tej czynił wiele studjów, znajdujących się obecnie w temże samem Muzeum. Szczególnie pragnął znaleźć najlepszą formę dla postaci królowej Jadwigi, której głowę wykonał osobno jako odrębne studjum (fig. 147). To też dzieło odznacza się świetnie wykonanemi akcesorjami i harmonijnym kolorytem.

Obrazy religijne Simmlera wyróżniają się tą samą sumiennnością, co jego kompozycje historyczne. Nad nimi pracował długo, rozważając i rysując każdy szczegół, przyczem posługiwał się stale modelem. Świadczą o tem rysunki w krakowskim Muzeum Narodowem do obrazu: *Męczeństwo św. Macieja*. Z kompozycj religijnych wystawione były w salonach Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie:² r. 1854 „*Złożenie Chrystusa do grobu*“, r. 1857 „*Św. Jan Chrzyciel*“,

¹ Jaroszyński, op. cit. str. 8.

² Świekowski, op. cit. str. 143.

r. 1864 „Trzy Marje powracające od grobu Chrystusa“. Ten ostatni obraz (fig. 148) cechuje mistrzostwo formy, w której artysta wyrazić pragnął smutek i żal trzech



Fig. 148. Józef Simmler. Trzy Marje powracające od grobu Chrystusa.

niewiast, u każdej w sposób odrębny. Najpiękniejszą jest postać Madonny jakby nieprzytomnej z bólu.

Brał także wątek ze Starego Testamentu. R. 1855 wystawił w salonach Towarzystwa Sztuk Pięknych obrazy p. t. „Król Dawid grający na harfie“ i „Zuzanna w kąpielu i dwaj starcy“. W ostatnim obrazie próbował sił swoich w odtwarzaniu piękna kobiecego ciała (fig. 149).

Może większym jeszcze był Simmler malarzem jako portrecista, zwłaszcza

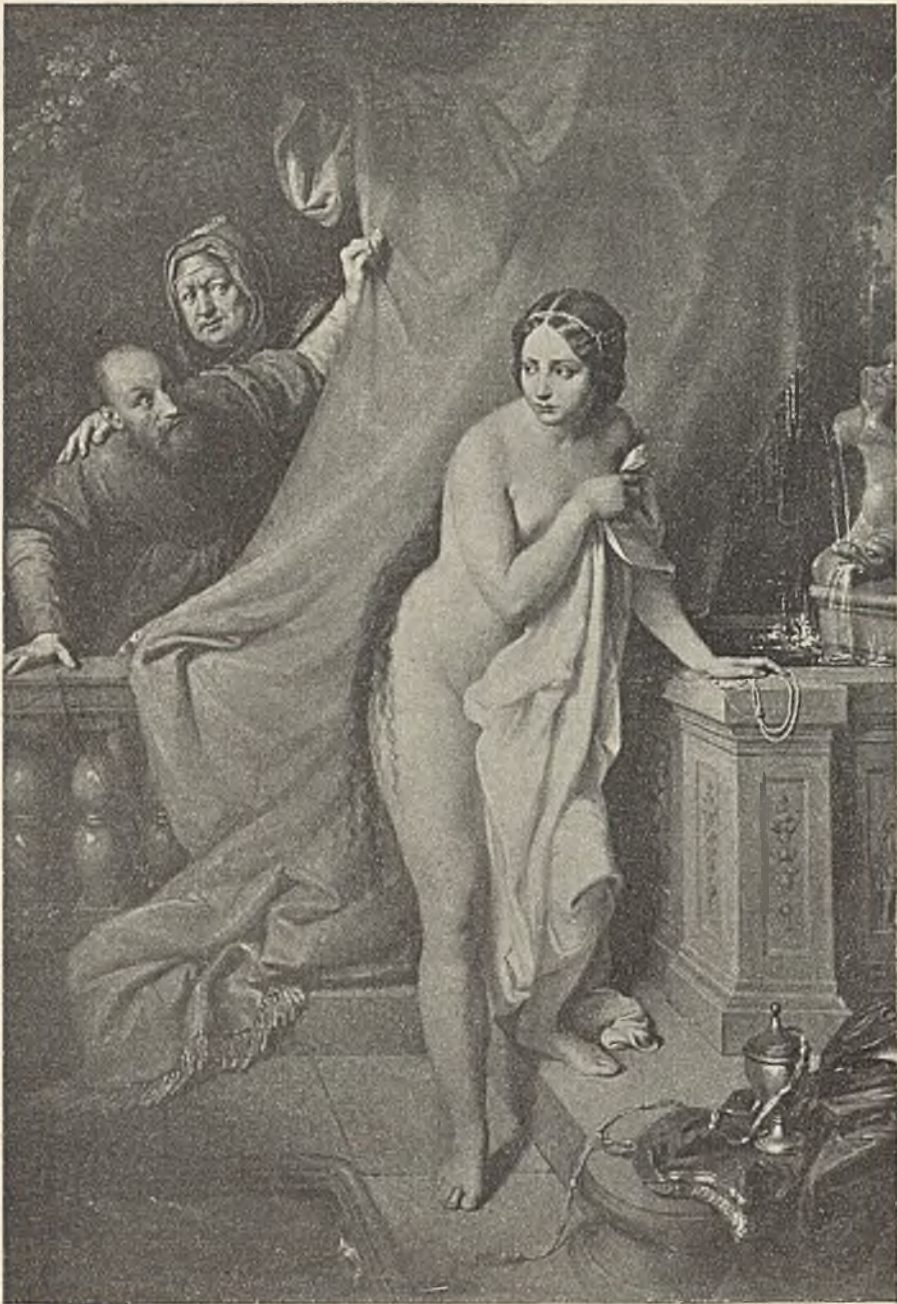


Fig. 149. Józef Simmler. Zuzanna w kąpiele i dwaj starcy.

kobiet. W dziedzinie portretu oddały mu wielkie usługi obok realizmu wytworna dyskrecja i powaga a zarazem prostota klasycznego ujęcia.¹

I tu wyczuć się daje wpływ Delaroche'a w pewnem pogłębieniu tonu, w zatarciu zbyt wyrazistej linii, oraz w kontrastowości modelowania.²

¹ Wacław Husarski. Malarstwo nowoczesne, Warszawa, str. 60. ² Tamże.



Fig. 150. Józef Simmler. Artyści sceny warszawskiej w 1852 r. Opera.

Z portretów jego zasługują na uwagę rysunki wykonane ołówkiem w latach 1852—3, wystawione r. 1855 w salonach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a przedstawiające trzy grupy artystów sceny warszawskiej. Widzimy na nich portrety członków opery (fig. 150), artystów baletu (fig. 151), a wreszcie aktorów dramatu (fig. 152). Portrety zbiorowe, obejmujące członków rodziny, albo



Fig. 151. Józef Simmler. Artyści sceny warszawskiej w 1853 r. Balet.



Fig. 152. Józef Simmler. Artyści sceny warszawskiej w 1853 r. Dramat.



Fig. 153. Józef Simmler. Tizei bracia Simmlerowie. Z pendzlem na lewo, to autoportret artysty.



Fig. 154. Józef Simmler. Rodzina artysty. Mężczyzna w berecie, to autoportret artysty.

członków zawodowych grup wchodzą w modę w latach 1840—50. Wprawdzie lubowano się w nich z końcem XVIII i na początku XIX stulecia, malował je Ingres, lecz za czasów Simmlera szczególnie chętnie malowali je artyści i traktowali rodzajowo i z realizmem. Widzimy więc zespół ludzi z sobą zżytych swobodnie zajętych zwykłą akcją. Rysunki Simmlera członków opery, dramatu i baletu żywo przypominają nam obraz Genslera przedstawiający członków hamburskiego Towarzystwa sztuk pięknych r. 1840, w hamburskiej Kunsthalle.¹ Zbiorowe portrety Simmlera malowane olejno odznaczają się ścisłością obserwacji i znakomitem opracowaniem. W obrazie przedstawiającym trzech braci Simmlerów (fig. 153) namalował artysta i siebie z pędzlem w ręku. Przedstawił siebie także w innym familij-

¹ Springer: Die Kunst des 19 Jahrhunderts. Lipsk 1906, str. 136.



Fig. 155. Józef Simmler. Portret żony artysty.

nym portrecie obok siostry swej z mężem i brata (fig. 154). Pełen wytworności i wyrazu jest portret żony artysty na tle niespokojnego krajobrazu (fig. 155). Wizerunek pułkownika Fischera odznacza się wyborną charakterystyką (fig. 156),

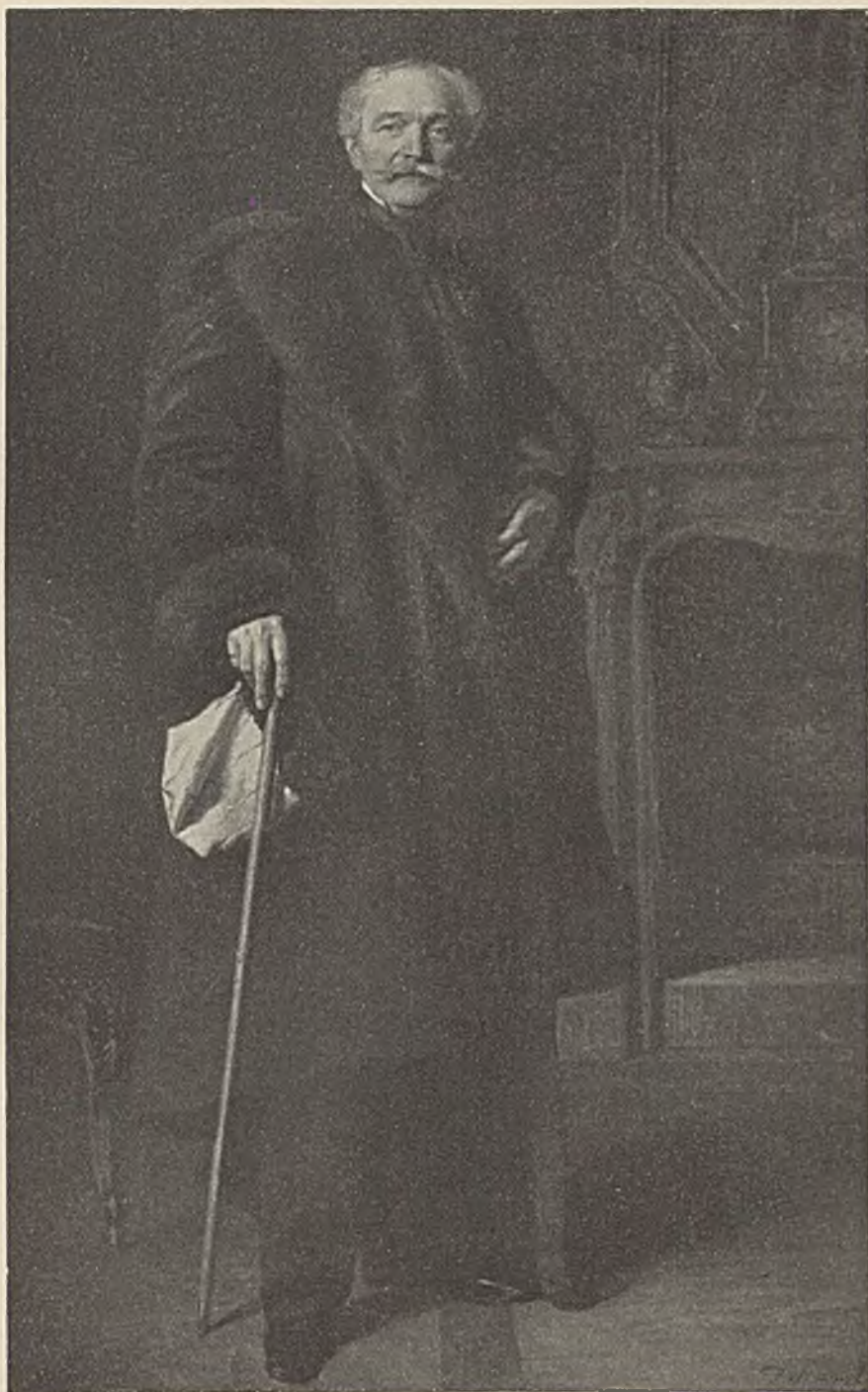


Fig. 156. Józef Simmler. Portret pułkownika Fischera.



Fig. 157. Józef Simmler. Portret Feliksowej Gebethnerowej, żony muzyka.

postać do półfigury Feliksowej Gebethnerowej dystynkcją i wytwornością (fig. 157). W portrecie po kolana Wilhelmowej Wernerowej łączy się mistrzostwo formy z odtworzeniem typu (fig. 158). Jadwigę Łuszczewską (Deotymę) przedstawił jako wieszczkę, aby jeszcze silniej scharakteryzować jej postać (fig. 159). Charakterystyczną cechą

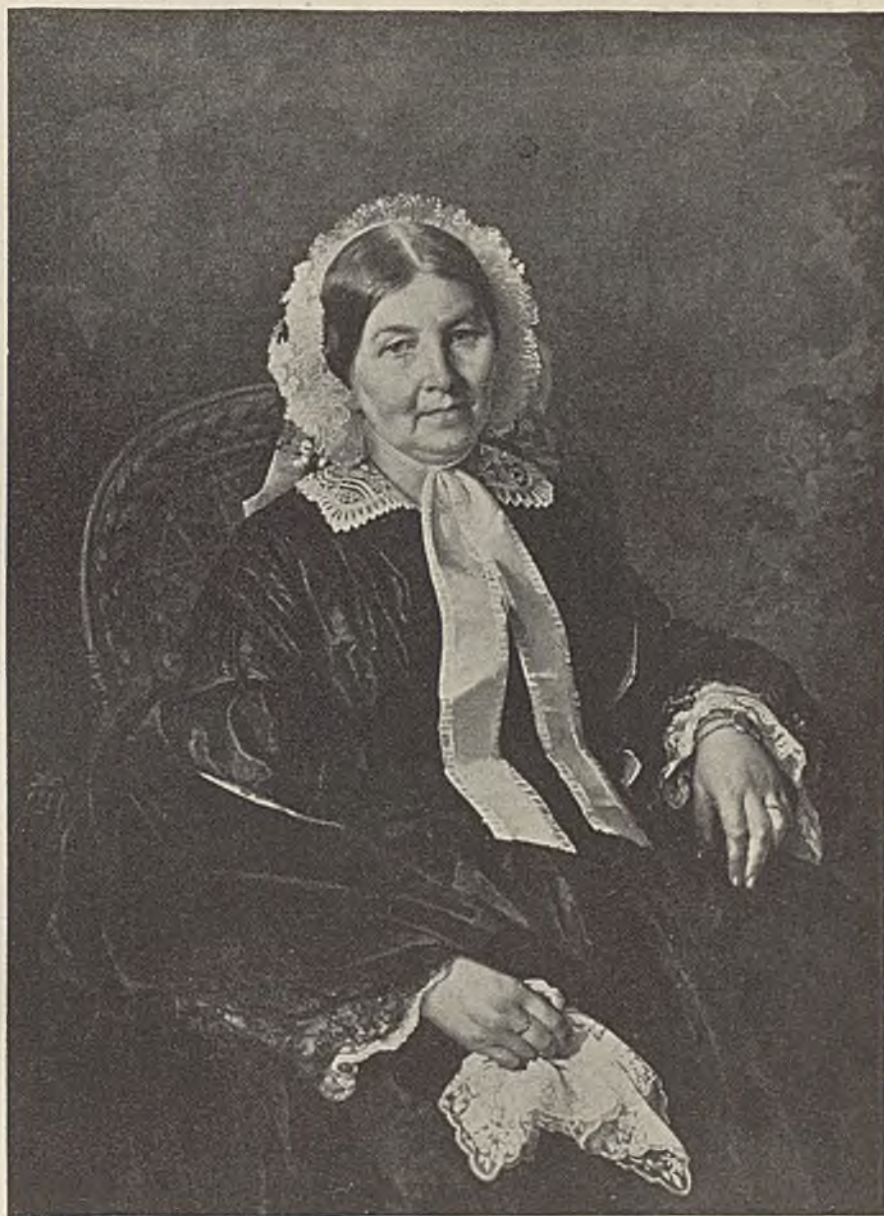


Fig. 158. Józef Simmler. Portret Wilhelmorej Wernerowej.

dla Simmlera jest nacisk na jak najstaranniejsze wystudjowanie i odtworzenie ręki. Widać u niego dbałość o jak najlepsze jej namalowanie i nadanie jej wyrazu nie tylko w portrecie, ale także w obrazach historycznych i religijnych. Świadczy to o wielkiej troskliwości i sumienności malarza, a zarazem o wielkim jego artyźmie w poczuciu ważności form. Lubował się Simmler w tworzeniu postaci nadziemskich o wyszukanych formach ciała, z których umiał wydobyć sentyment. Chętnie



Fig. 150. Józef Simmler. Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy) jako wieszczki.

rysuje anioły i aniołki. Zachowały nam się studia do takich kompozycji jak n. p. szkic ołówkowy przedstawiający anioła z lutnią rzucającego kwiaty (fig. 160). Szkicuje z zamiłowaniem piękne główki kobiece (fig. 161).

Pociągał go też krajobraz. Jego szkic rysunkowy do krajobrazu, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 162) świadczy, że byłby dobrym także pejzażystą. Widocznie dzieła Corota zachęciły go do studiowania krajobrazu, ale studjów tych zaniechał, skoro więcej prac w tym kierunku nie pozostawił.

Pod względem ścisłości obserwacji, sumienności studjów, znakomitego rysunku, zestawić można dzieła Simmlera z dziełami jego rówieśnika Henryka Rodakowskiego. Obydwaj znakomici portreciści malowali przytem historyczne obrazy. O ile Rodakowski przewyższał Simmlera zdolnością głębszego wnikania w duchową stronę portretowanej osoby i subtelniejszym artyzmem, o tyle Simmler jako malarz obrazów historycznych głębiej nieraz wnikał w duchową stronę odtwarzanych postaci.

Jest Simmler podobnie jak Rodakowski artystą, który zupełnie panuje nad swym talentem, nie w obrazach jego nie wyrывa się, wszędzie natomiast widać równomierne opanowanie całości. Rozporządzał on zawodową wiedzą i techniką. Świadomy celów i zadań podniósł swą sztukę do doskonałej harmonii wszystkich czynników twórczych.¹

Wojciech Gerson² urodził się w Warszawie r. 1831, uczył się pod kierunkiem Jana Feliksa Piwarskiego i Breslauera. Piwarski kształcił go w zakresie malarstwa historycznego, Breslauer zaś w krajobrazie. Następnie pracował od r. 1853 przez dwa lata w Petersburgu w szkole Briullowa. Akademia petersburska uczyła podobnie jak inne akademje tego czasu. Posługiwano się wprawdzie modelem żywym, ale modela tego uczono przerabiać według antyków stojących obok dla wykazania „niedoskonałości natury“. W kompozycjach troszczono się o piękne grupy, piękną postawę i szlachetne ruchy bohaterów³. Po takiej nauce w r. 1856 kończył studia w Paryżu w pracowni sumiennego a zarazem szablonowego, historycznego malarza Leona Cognieta. Był Gerson wyborynym malarzem krajobrazu, w jego pejzażach jest wiele światła, dobry koloryt a przede wszystkim odczucie piękna naszych skromnych, nieefektownych równin, łąnów i rzek. W latach późniejszych studjował Tatry. Umiał on odczuć grozę gór i odtworzyć ich dzikość, oświetlenie i efekt chwili (fig. 163).



Fig. 161. Józef Simmler. Szkic ołówkowy.



Fig. 160. Józef Simmler. Szkic ołówkowy.

¹ Jaroszyński, op. cit. str. 10.

² Mycielski, Sto lat, str. 431.

³ E. Niewiadomski, op. cit. str. 125.

Jako malarza historycznego pociągały go dzieje Polski średniowiecznej i słowiańszczyzny. Największy jego obraz p. t. *Oplakane apostołstwo* znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym; temat to z czasów około X wieku, kiedy Niemcy nawracają przemocą Słowian. Mimo udatnych, a zwłaszcza dobrze narysowanych postaci, obraz jest mdły i banalny, pozornie dramatyczny i bez życia. Malowany



Fig. 162. Józef Simmler. Szkice ołówkowy.

w r. 1866, razi nas tembardziej, że znamy z tych czasów obrazy Matejki i te nam naocznie dowodzą w porównaniu z obrazami Gersona, czym jest odczucie chwil dziejowych i osób w historycznym malarstwie. Takie są wszystkie obrazy historyczne Gersona. I on także czynił do swych kompozycji liczne studia (fig. 164), przyczem opierał się na modelach, które brał z pośród ludu, sądząc, że tam najwięcej zachowało się dawnego typu i charakteru. Zajmował go więc mieszkaniec wsi i gór i rysował typowe postacie z upodobaniem (fig. 165 i 166). Zwracał uwagę jako malarz historyczny na zabytki przeszłości i skrzętnie szkicował i malował je a tem samem potomności przekazywał, jak n. p. widok z r. 1852 wnętrza drewnianego dworu w Chruszczynie Wielkiej (fig. 167), dziś już nieistniejącego. Główną zasługą Gersona była jego działalność pedagogiczna. Jako profesor zapominał Ger-

son o akademickich przepisach, pięknej linii i poprawianiu natury, ale właśnie do tej natury odsyłał uczniów nie narzucając im swoich ideałów, aby na niej rozwijać mogli swój własny talent. To też z jego szkoły wyszli malarze odznaczający się wybitną indywidualnością, w twórczości do siebie niepodobni jak Wyczółkowski, Chełmoński, Podkowiński, Pankiewicz, Piechowski i wielu innych.¹ Umarł w Warszawie 1901 r.

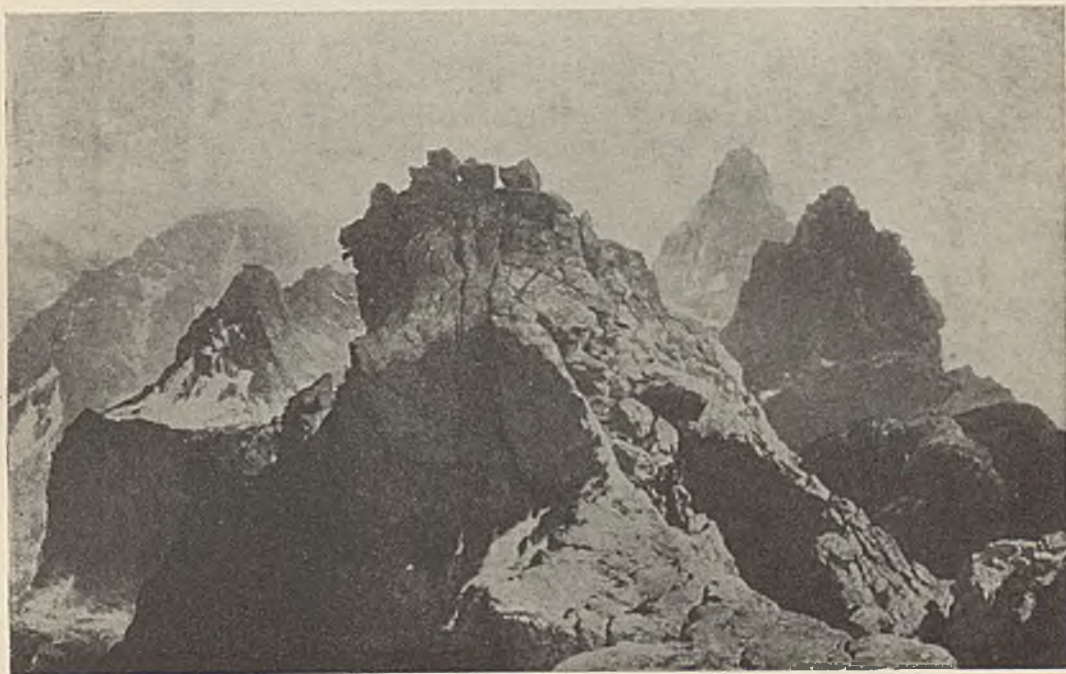


Fig. 163. Wojciech Gerson. Krajobraz tatrzański.

Henryk Pillati² urodził się r. 1832 w Warszawie, kształcił się w rodzinnym mieście, a potem w Monachjum w pracowni Kaulbacha. Studjował później we Włoszech, głównie w Rzymie, poczem osiadł w Warszawie. Maluje przedewszystkiem bitwy z dziejów Polski i sceny wojskowe z końmi i rycerzami lub żołnierzami nowszych czasów. Studja jego są sumienne i dobrze ułożone i nietylko odnoszą się do technicznej strony, ale także wnikają w szczegóły archeologiczne. Głębszego odczucia jednak przeszłości w dziełach jego mimo tego się nie widzi. Takim dziełem jest „Zdobycie Stawiszcz“, z rannym hetmanem Czarnieckim na pierwszym planie z konia spadającym, własność ks. Sapiehy we Lwowie. Podobnie przedstawił „Pogrzeb pięciu poległych“, w krakowskim Muzeum Narodowym. Dzieła jego jednak odznaczają się pięknym kolorytem o soczystych i gorących tonach i to od samego początku artystycznej działalności malarza. Tu należy „Turniej artystów“ (własność prywatna), wzorowany na fresku Kaulbacha na nowej Pinakotece w Monachjum p. t. *Der Kampf gegen den Zopf*. Gorącym kolorytem odznaczają się

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 128.

² Mycielski, Sto lat, str. 437.



Fig. 164. Wojciech Gerson. Studja. Kraków, Muzeum Narodowe.

również dwa obrazki (fig. 168 i 169) malowane olejno na blasze. Jeden z nich przedstawia damę w czerwonej sukni i niebieskim czepcu siedzącą na koniu, którego zatrzymała, aby go napić u źródła. Za nią towarzysz również konno. Tło tworzy jesienny krajobraz. Na drugim obrazku widzimy dwie dziewczyny siedzące pod drzewem o liściach żółtkłych, jedna z nich trzyma list w ręku, który obie czytają. Kolory przeważnie silne, głównie czerwone i niebieskie.

W tym samym rodzaju namalował r. 1854 równie barwny obraz *Terasa parku w St. Cloud* (tabl. 16). Przedstawił na tle wysokich drzew terasę i wiodące z niej do parku schody. Na terasie siedzą panie i panowie, inni przechadzają się, inni znów schodzą albo też siedzą na ławeczce u stóp terasy. Wśród tej strojnej publiczności widzimy dwu młodych ludzi w wysokich, modnych cylindrach, wiodących się pod ramię: są to Szermentowski i autor obrazka. Całość jest wybornie uchwycona,



Fig. 105. Wojciech Gerson. Szkice. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 166. Wojciech Gerson. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 167. Wojciech Gerson. Wnętrze drewnianego dworu w Chruszczynie Wielkiej. Kraków, Muzeum Narodowe.

pełna ruchu i życia. Tę ciepło, przeważa kolor brązowy, ale mimo to uwydatnia się wielobarwność strojów i połysk szat w słońcu, które przebija przez drzewa ozłoczone jesienią. Z poza drzew występuje silnie błękit nieba. To dzieło, podobnie jak inne obrazy Pillatiego, straciło wiele z czasem na barwności z powodu wadliwości farb.

Pillati okazywał, jak widzimy, talent w zakresie rodzajowego malarstwa z odcieniem humoru. Wnętrze szynku na starym mieście w Warszawie najlepiej o tem świadczy, zarówno jak scena wiejska zatytułowana *Przynęta*, przedstawiająca dziewczynę we drzwiach słomą krytej chaty, wabiącą ciełą liściem kapusty. Oto rodzaj talentu Pillatiego. Niestety, talent ten nie rozwinął się w zakresie rodzajowego malarstwa dlatego, że Pillatiego, podobnie jak Gersona, zmanierowały monachijskie studia u Kaulbacha i dążność malarzy, od czasów Stanisława Augusta dalej istniejąca, stworzenia koniecznie polskiego historycznego malarstwa. W dalszym ciągu swej działalności zmuszony trudnieni warunkami życia malował już przeważnie z pamięci najczęściej niewielkie zręcznie komponowane wielofigurowe obrazy rodzajowe i batalistyczne. Szczególniej chętnie przedstawiał walki konne ze Szwedami.



Henryk Piłlat: Terasa parku w St. Cloud
Kraków. Zbiory Jerzego hr. Mycielskiego



Fig. 168. Henryk Pillati. Pojenie konia podczas przejażdżki konnej.
Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Dostarczał także pismom warszawskim w latach 1860—1870 licznych i zręcznych ilustracji.¹ Umarł w r. 1894.

Aleksander Lesser² urodził się w Warszawie r. 1814, gdzie kształcił się pod kierunkiem Blanka i Antoniego Oleszczyńskiego. Potem studjował w Dreźnie lat trzy, w końcu w Monachjum r. 1835. Od r. 1846 osiadł w Warszawie, umarł zaś w Krakowie r. 1884. Najciekawszy zaś i najlepszy jego obraz odnosi się do wypadków współczesnych, na które artysta patrzył; jest to *Pogrzeb pięciu ofiar* z r. 1861, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 170). Dzieło to mimo dążności do upamiętnienia chwili, a więc dążności historycznych, przypomina realizmem Courbeta: *L'enterrement á Ornans* (obecnie w Louvrze). Najlepsza zaś z historycznych jego prac to zapewne: „Kadłubek piszący kronikę w klasztorze“. Zwłaszcza postać mistrza Wincentego w habitach na tle romańskiej ładnie narysowanej arkady jest szlachetnie skomponowaną w stylu utworów nazarejczyków i Overbecka. Lubował się Lesser w studjach archeologicznych i pozostawił albumy licznych rysunków, znajdujące się w rękach rodziny³.

Zamiłowanie do studjowania fizjonomji i typów, które widzieliśmy szczególnie

¹ E. Niewiadomski op. cit. str. 109.

² Mycielski, Sto lat, str. 420

³ E. Niewiadomski op. cit. str. 122.



Fig. 169. Henryk Pillati. Zajmujący list. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

u Orłowskiego i Płońskiego, a którego źródłem był kult dla Rembrandta i holenderskich malarzy, trwa w dalszym ciągu. Szczególnie odznaczył się w tej dziedzinie nieznanymi nam bliżej malarz Feliks Pęczarski, który obrazy swe wystawiał w latach 1830 a 1850.¹ Maluje on typy jak „Szulerzy“, w warszawskim Muzeum Narodowym, i sceny ze Starej Warszawy. W obrazie „Honoratka“ namalował wnętrze słynnej podówczas warszawskiej kawiarni przedstawiając nam różne typy gości przy rozmaitych kawiarnianych zajęciach. Pełno w obrazie tym życia i humoru.

Wkońcu wspomnieć należy Gustawa Budkowskiego (ur. 1813, zm. 1884). Artysta ten kształcił się w Petersburgu, Düsseldorfie, Paryżu, Rzymie i zdobył sobie duży zapas wiedzy, jednak brakło mu siły twórczej. Jego obrazy rodzajowe jak „Wdowa przed portretem męża“, „Włoszka klęcząca przed krucyfiksem“, aczkolwiek poprawne w wykonaniu, są konwencjonalne.²

Z portrecistów drugorzędnych zasługuje tu na wzmiankę Alfred Römer, malarz i rzeźbiarz (ur. w Wilnie 1832 r., zm. na Litwie 1897 r.) uczeń K. Rusieckiego a potem Leona Bonnata i Ramberga w Paryżu, w końcu Akademji Sztuk Pięknych

¹ E. Niewiadomski op. cit. str. 158.

² Tenże op. cit. str. 160.

w Monachjum. Malował głównie portrety i typy ludowe, a także do kościołów w Pińsku i Komajach obrazy religijne.¹ Zwłaszcza portrety jego odznaczają się wystudjowaniem modeli i starannością w opracowaniu. Takim jest jego portret Wł. Łuszczkiewicza w krakowskim Muzeum Narodowym.



Fig. 170. Aleksander Lesser. Pogrzeb pięciu ofiar z r. 1861. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Świekowski: Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1905, str. 488.



Fig. 171. Franciszek Winterhaller. Portret Artura hr. Potockiego.

R O Z D Z I A Ł VIII.

Portrety w połowie XIX wieku. Henryk Rodakowski, Leon Kapliński, Tadeusz Gorecki, Wilhelm Leopolski, Andrzej Grabowski, Marcei Maszkowski, Franciszek Tępa.

Portretowe malarstwo od połowy XIX w. upada, portrety usuwa fotografia i łatwość pozyskania taniej podobizny na tej drodze. Znika także minjatura, a zastępuje ją niewielki akwarelowy portrecik. Ani zatem nazarejczycy, ani też historyczni niemieccy malarze nowszych szkół nie wydali arcydzieł w dziedzinie portretowego malarstwa. Tylko w Wiedniu rozwinęli działalność specjaliści w tym dziale sztuki, jak Kriehuber i minjaturzysta Maurycy Daffinger. We Francji powstają jednak arcydzieła portretu, a twórcami ich są dwaj artyści, których sztuka jest wprost odmienna: romantyk i kolorysta Delacroix, i akademik a zarazem sumienny rysownik Ingres. Obaj mimo różnic swego talentu dążą do prawdy rysów i odzwierciedlenia ducha portretowanych postaci.¹ Kiedy Delacroix rysował portret Chopina, umiał odtworzyć bezdenny smutek i natchnienie wielkiego muzyka, poświęcając wszystkie inne artystyczne zadania temu głównemu celowi. Ingres, a za nim Ary Scheffer,

¹ Mycielski: Sto lat, str. 484.

osiągają zaś ten cel opracowaniem i wykończeniem. Działalność Ary Scheffera wiąże się o tyle z Polską, że malował on portrety Adama hr. Potockiego i Zygmunta Krasieńskiego. W tym samym kierunku poszli artyści malujący historyczne obrazy we Francji w drugiej i trzeciej ćwierci XIX wieku z Delaroche'm na czele. Umiał Delaroche przedstawić człowieka bez teatralnej roli historycznego bohatera, umiał go malować takim, jakim był w istocie. Takim jest też portret ks. Adama Czartoryskiego, w posiadaniu rodziny w Krakowie.

Obok Delaroche'a wymienić należy Gustawa Ricarda, który prócz innych świetnych portretów namalował wizerunki Adamowej hr. Potockiej, Franciszkowej Wodzickiej,¹ dalej Franciszka Ksawerego Winterhaltera, Niemca wprawdzie, ale mimo to nawskróś przejętego francuską artystyczną kulturą, nadwornego portrecistę Ludwika Filipa a potem Napoleona III. Winterhalter namalował kilka portretów polek, między innymi portret Adamowej hr. Potockiej (w pałacu w Wilanowie), Róży hrabianki Potockiej, późniejszej hr. Raczyńskiej, oraz hrabianki Zofji Potockiej, zamężnej hr. Stefanowej Zamojskiej, oba w r. 1856, a nadto portret Artura hr. Potockiego w sukmanie krakowskiej (fig. 171).

Z tej szkoły wyszedł Henryk Rodakowski. Zaczął od obrazów historycznych. I on malował początkowo, podobnie jak Delaroche, Cogniet i inni francuzi, obrazy złożone z figur w kostjumie teatralnym a ugrupowanych jakby na scenie we wnętrzu stylowem. Potem oddał się wyłącznie niemal portretom. Rodakowski stoi obok Simmlera. Doskonałość form, wielka sumienność w studjach, szczególnie mistrzostwo rysunku, są obu malarzom wspólne. Rodakowski więcej jeszcze jako malarz historycznych obrazów ulegał francuskiej sztuce niż Simmler, a portrety jego są równie znakomite jak Simmlera, niekiedy nawet wyżej stoją. Mają one więcej może wytworności i więcej jeszcze artyzmu, silniejszy w nich i więcej nerwowy akcent życia. Tłómaczy się to środowiskiem. Simmler żył więcej w otoczeniu mieszczańskim, z którego wyszedł, gdy Rodakowski przebywał głównie w kołach szlacheckich i arystokratycznych. Simmler kształcił się raczej na terenie niemieckim, niż francuskim, gdy Rodakowski przebywając wśród francuskiej kultury, przejął się jej nerwowością, subtelnością i szykiem.

¹ Tamże, str. 491.



Fig. 172. Henryk Rodakowski. Portret p. Aszpergerowej, artystki dramatycznej. Kraków. Własność p. A. Gielgudowej.

Henryk Rodakowski urodził się we Lwowie w r. 1823 z rodziny pochodzącej z Podola galicyjskiego. W dziesiątym roku życia oddano go do wiedeńskiego Theresianum i w tym słynnym zakładzie wysokich austriackich dostojników państwowych pozostał lat dziesięć¹. Będąc na trzecim roku studjów prawniczych,

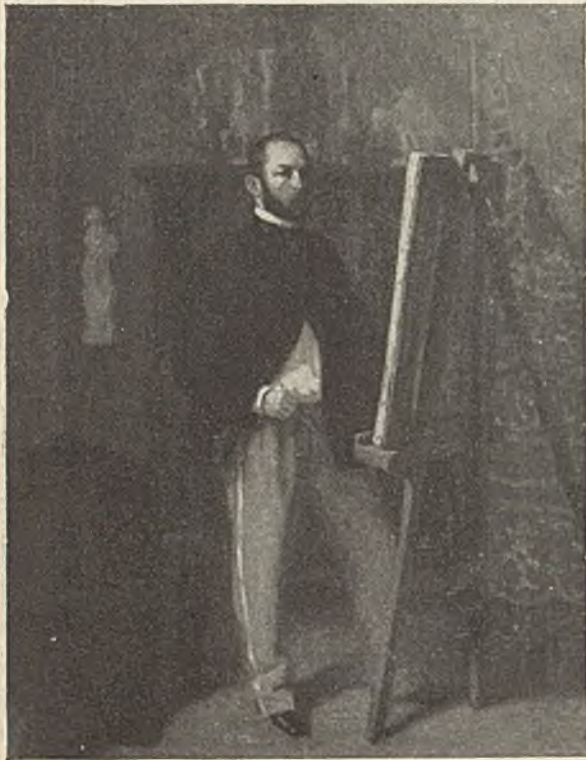


Fig. 173. Henryk Rodakowski. Portret własny. Kraków. Własność p. Z. Rodakowskiego.

które ukończył r. 1845, poświęcił się malarstwu. Pierwszym jego nauczycielem był wybitny artysta ówczesnego wiedeńskiego *genre'u* Dannhau-ser, a po jego śmierci w r. 1845 dwaj zdolni malarze rodzajowi i portreciści Franciszek Eybel i Fryderyk Amerling. Zachowały się z tych czasów prace Rodakowskiego, wśród nich akwarelowe portrety: ojca w mundurze członka stanów galicyjskich, wuja Florjana Singera z małemi siostrzenicami oraz innych członków rodziny i znajomych (fig. 172); wszystkie wykazują biegłość ręki daleko posuniętą a zarazem typowy charakter wiedeński.² Porzuciwszy wreszcie zupełnie prawo i karierę dyplomaty, udał się w roku 1846 przez Niemcy do Paryża dla dalszych studjów malarskich.

We Francji na czele artystycznego ruchu stali dwaj wspomniani malarze, romantyk Delacroix i klasyk Ingres. Obok nich jednak mieli powodzenie malarze historyczni. Malowali oni *ludzi i wydarzenia* z przeszłości, wy-

wołując sensacje. Wśród nich Mikołaj Robert Fleury, Leon Cogniet i przede wszystkim najgłośniejszy Paweł Delaroche największy mieli wpływ na Rodakowskiego. Do tej grupy historycznych malarzy najbardziej zbliżali się bataliści: Horacy Vernet i zdobywający sobie coraz to więcej sławy Meissonier. Z portrecistów największe zyskał zaś poważanie Franciszek Winterhalter, malarz arystokracji, pełen w swych dziełach przesadnej wytworności.

Rodakowski zbliżył się do Leona Cognieta, cenionego podówczas malarza i zarazem wybornego pedagoga. Uczyli się w jego pracowni prócz Rodakowskiego: Florjan Lunda, Wojciech Gerson, Tytus Maleszewski, Franciszek Tępa i prawdopodobnie Roman Postępski.² Po pięcioletniej pracy u tego artysty Rodakowski zaczął malować historyczne kompozycje, a zarazem i portrety. Przytem oddziałała na jego

¹ Wł. Kozicki: *Henryk Rodakowski. Sztuki Piękne*, T. I, str. 119 i nast.

² Tamże op. cit., str. 122.

³ Tamże op. cit. 123.



Fig. 174. Henryk Rodakowski. Portret matki artysty. Kraków. Własność p. Z. Rodakowskiego.

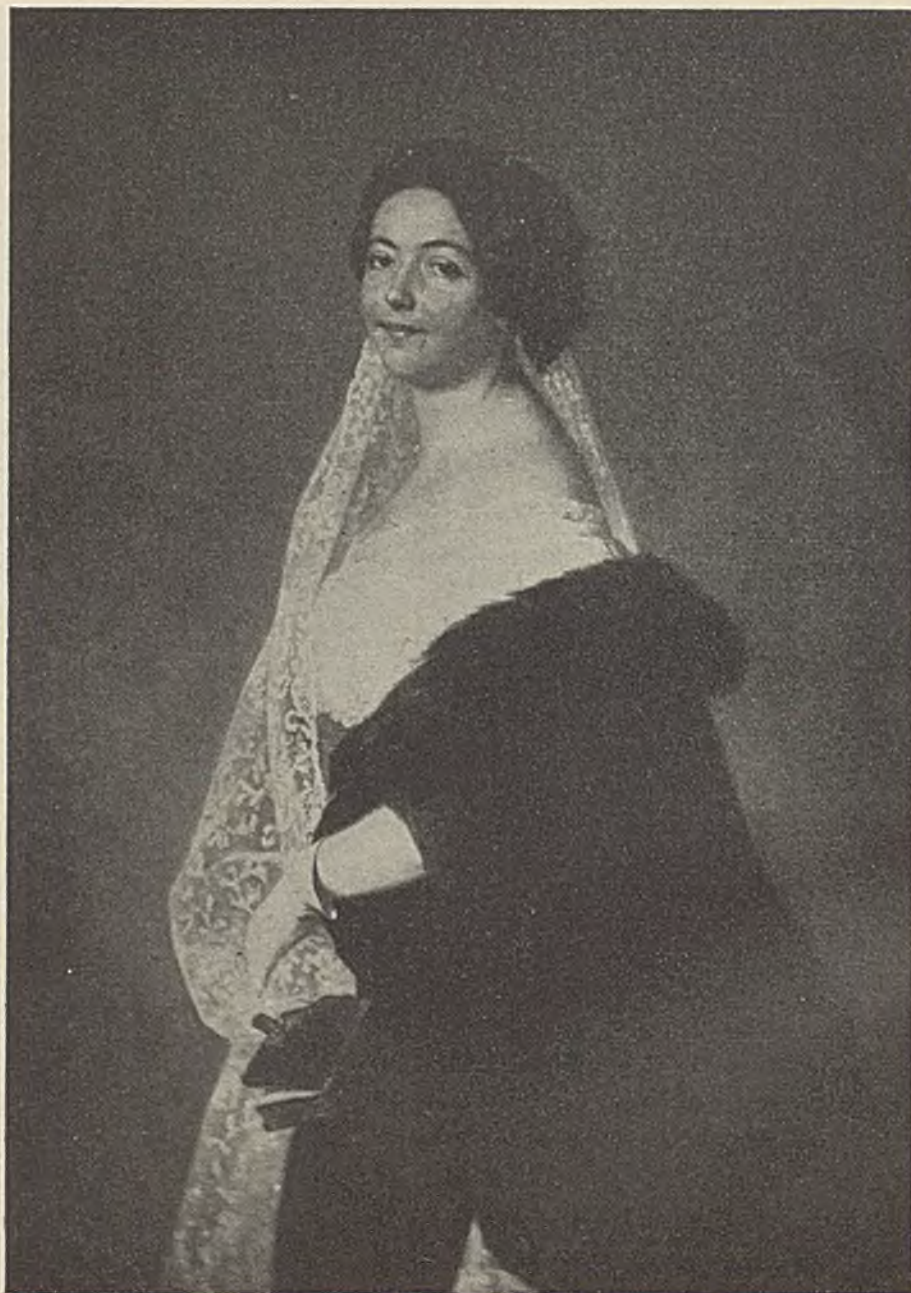
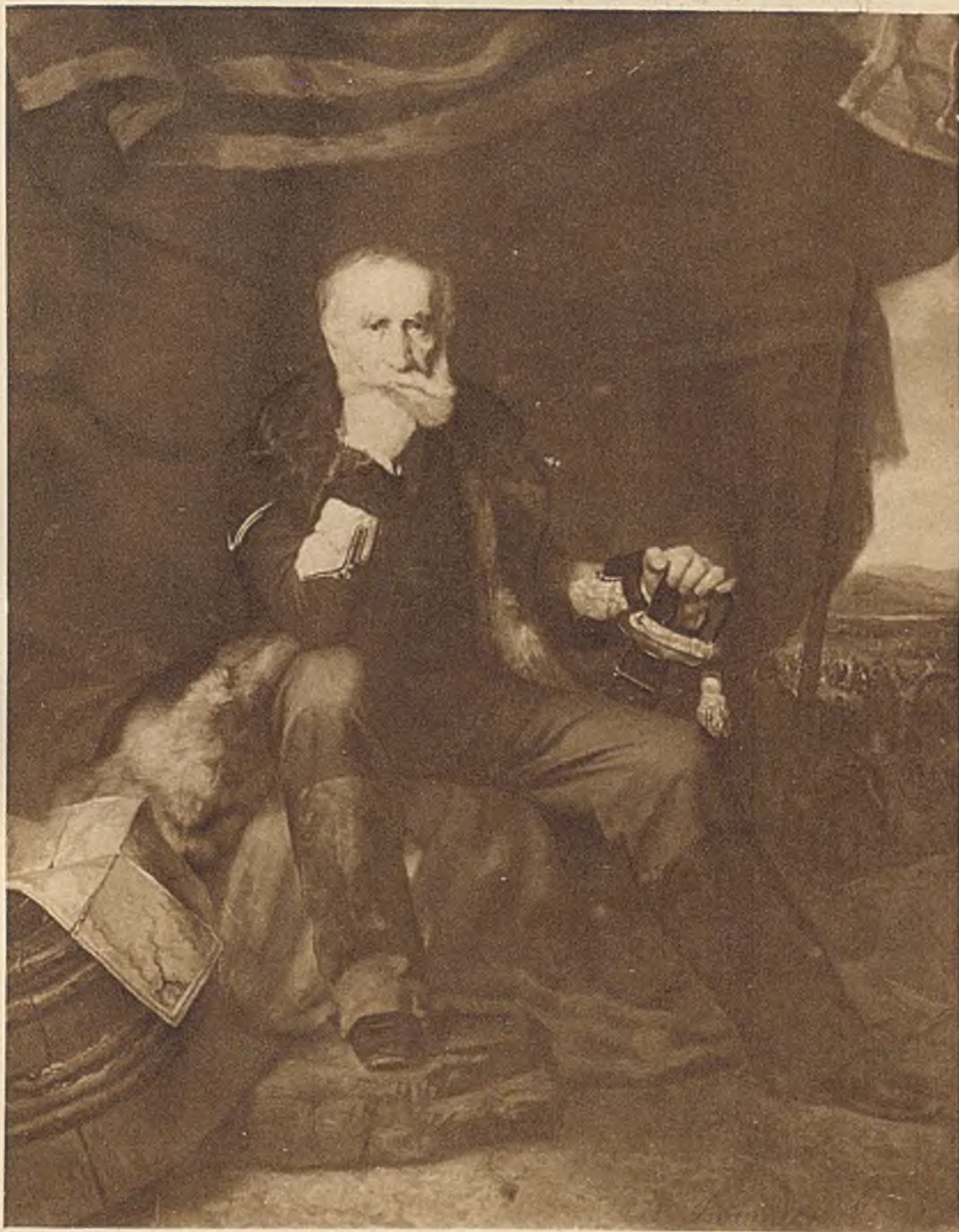


Fig. 175. Henryk Rodakowski. Portret siostry artysty. Kraków. Własność p. Z. Rodakowskiego.

twórczość klasyczna wzniosłość Ingres'a. Ze szkoły Cognieta wyniósł przede wszystkim znajomość rysunku i doskonałość techniki.

Pierwsze jego prace przypominają tematami obrazy z epoki akademizmu i pseudoklasycyzmu. Jeszcze w pracowni Cognieta silił się na kompozycje: *Matka Grakchów* okazująca swe dzieci i *Walka Rzymian z Frankami* według Chateaubriand'a.



Henryk Rodakowski: Portret jenerała Dembińskiego
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 176. Henryk Rodakowski. Portret Józefowej Rodakowskiej. Kraków.
Własność Z. Rodakowskiego.

Pociągały go tematy z epoki odrodzenia, malował wtedy obraz „Karol IX przed zwłokami Coligny’ego“ i „Henryk III odbywający wjazd przez Rondel bramy Florjańskiej do Krakowa“. Ale także przedstawiał bliskie zdarzenia, jak „Scena z rzezi galicyjskiej z r. 1846“. Najznakomitszem dziełem Rodakowskiego jest portret jenerała Henryka Dembińskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 17). Dzieło to wystawione w Salonie paryskim r. 1852 zjednało 29-letniemu artyście medal pierwszej klasy i zwróciło na niego ogólną uwagę.

Artysta przedstawił Dembińskiego w sędziwym wieku, z siwą brodą, w mundurze jenerała węgierskiego z r. 1848, siedzącego w namiocie polowym. Głowę oparł w zamyśleniu na prawej ręce, lewą trzyma na rękojeści szabli; przy nim zaś na beczce

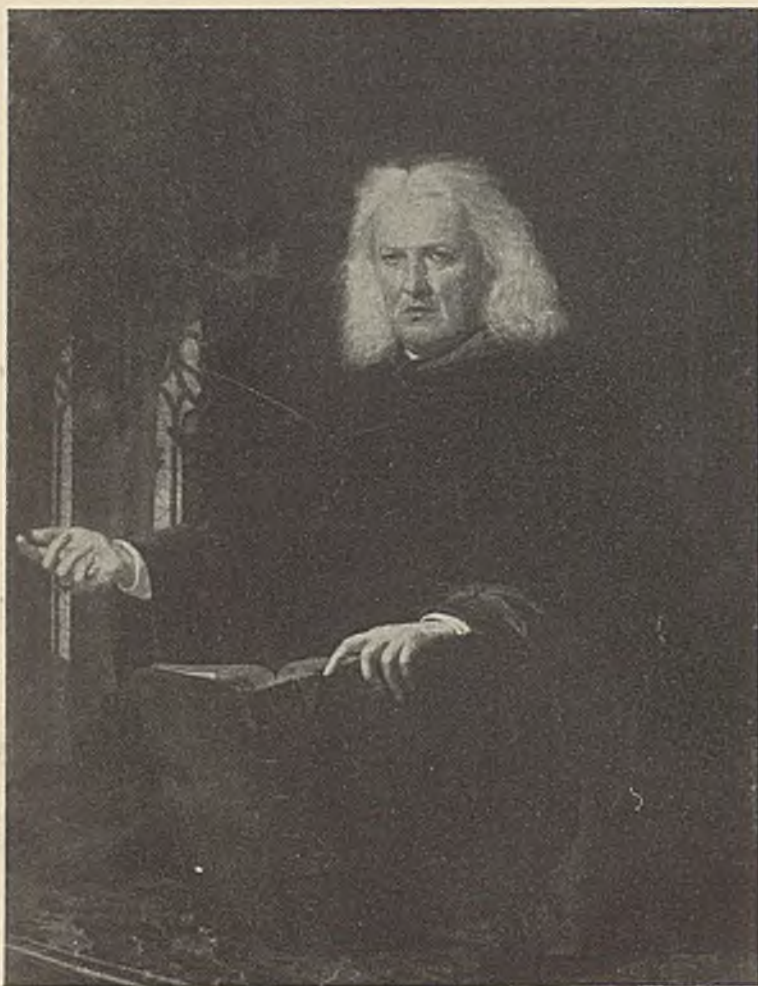


Fig. 177 Henryk Rodakowski. Kazaący kardynał. Kraków, Muzeum Narodowe.

rozłożona wojskowa mapa. Z prawej strony z poza namiotu widać obozujące wojsko. Od tego dzieła, które pozyskało poklask metropolji artystycznej kultury świata, rozpoczyna się występ polskiego malarza na światowej arenie. Francuskiej sztuce zawdzięcza Rodakowski umiejętne znawstwo rysunku, który słusznie nazwano sumieniem sztuki, uszanowanie natury, doskonałość techniki i uznanie dla wielkich mistrzów, których tak wybitne rzeczy podziwiał w paryskich zbiorach. To dała temu dziełu francuska kultura, a polski pierwiastek widać tutaj w przedstawieniu tragedji polskiego żołnierza, który walczy na obczyźnie za cudzą wolność, a którego całą duszę przejmują żądza walki o wolność własnego narodu i żądza zwycięstwa dla upragnionego oswobodzenia ojczyzny. Los Polski odbił się tu podobnie jak w innych dziełach współczesnych; stąd utwór ten jest nawskróś dziełem rodzimej sztuki, daleki formą od dzieł Matejki, bliski przez duchowy nastrój. Korzystanie z tego dzieła zawdzięcza społeczeństwo Wiktorowi Osławskiemu, który je Muzeum Narodowemu darował.

W tych czasach powstał też portret własny artysty w popiersiu, pełen głębokiego wyrazu (fig. 173). Po portrecie generała Dembińskiego namalował w roku 1853 portret matki, równie świetny (fig. 174). Dzieło to zyskało wielkie uznanie, Delacroix napisał o niem w dzienniczku swoim: „Jedną tylko miałem kompensatę, ale ta była zupełną, widziałem prawdziwe arcydzieło, jest to portret, na którym Rodakowski wymalował swą matkę...”¹ „Taki on piękny, że dalej nie idzie...”² Prostota i cichy, spokojny nastrój przemawiają z tego portretu. Cały nacisk położył artysta na głowę i rękę. Modelunek ich subtelny wypracował do ostatnich granic. Jest przytem artysta sobą, oryginalnym i indywidualnym. Obraz w istocie monumentalny w swej naturalności, świetny w modelunku i karnacji twarzy i rąk, niezrównany w ekspresji psychicznej.³

W roku 1858 namalował portret swej siostry Wandy w stroju ślubnym, odznaczający się doskonałą kompozycją i żywością wyrazu (fig. 175), a także portretował *Otylję z hr. Wrangłów Józefową Rodakowską* (fig. 176), swą bratową, oddając z niezwykłą subtelnością nieco sentymentalnie i romantycznie ustawioną głowę i przedziwny modelunek twarzy, gorsu i rąk⁴. Roku 1862 wymalował portret przyjaciela swego malarza Kaplińskiego. Roku zaś 1863 powstały dwa wyborne portrety: ciotki *Babety Singerówny* i brata *Maksymiljana Rodakowskiego*, wsławionego w Austrii bohatera z pod Custozzy.

Roku 1865 zaznacza się nowy okres w działalności artysty: zwraca on pod wpływem nowych kierunków we francuskiej sztuce większą uwagę na koloryt. Pięknem dziełem z tej epoki jest t. zw. „Każący kardynał” (fig. 177), w Muzeum Narodowym w Krakowie. Artyście chodziło tu jedynie i wyłącznie o odtworzenie prawdy i artystyczne efekty. Głowa — to arcydzieło rysunku. Pod względem barwnym ze swą silną czerwoną plamą, która nie zagłusza innych szczegółów, utwór jest pierwszorzędnym dziełem i nadzwyczaj efektownym, a przytem spokojnym i zrównoważonym, jak tego ówczesny styl w sztuce przedewszystkiem wymagał. „W rze-



Fig. 178. Henryk Rodakowski. Portret własny artysty w otoczeniu braci. Kraków. Własność Z. Rodakowskiego.

¹ Eugène Delacroix: T. II, 1850—1854, p. 156. Paris, Plon 1893. Mycielski: j. w. str. 503.

² Delacroix: j. w., str. 220, Mycielski: j. w., str. 504.

³ Kozicki: op. cit. str. 124.

⁴ Tenże op. cit. str. 128.

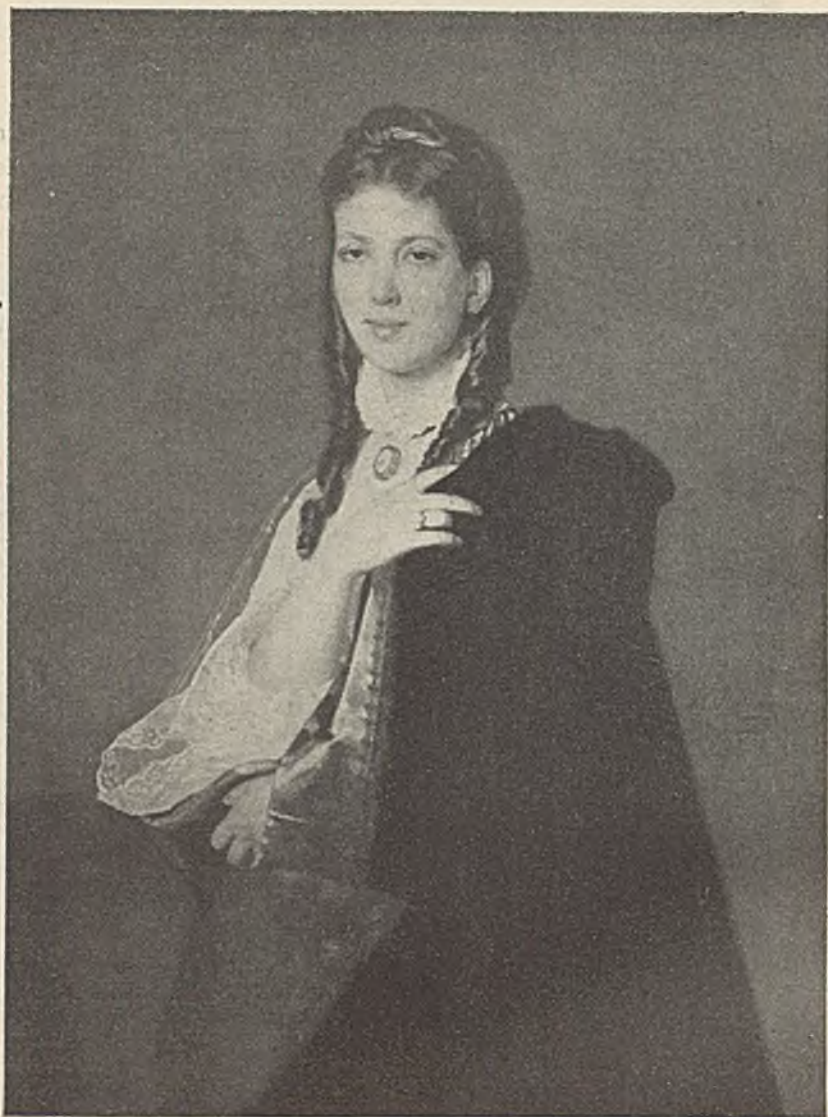


Fig. 179. Henryk Rodakowski. Portret panny Blühdorn. Wiedeń, własność R. Blühdorna.

czywistości nie jest to żaden portret, tylko obrazowo wykończone studjum. Przedstawia starca w postaci kaznodzieji, ubranego w purpurę kardynalską, widzianego do połowy ciała z poza parapetu kazalnicy. Obraz ten jest niewątpliwie jednym z najznakomitszych dzieł Rodakowskiego, streszcza w najwyższej potędze wszystkie wysokie zalety jego pędzla, łącząc w jedną harmonijną całość niesłychaną sumienną rysunkową z siłą kolorytu, subtelność charakterystyki, obserwacji i modelowania z plastyką i umiejętnością wydobywania efektu. Miał jeszcze i tę rzadką właściwość, że zarówno wywarł wrażenie na masy, jak zachwycił znawców.¹ Wtedy również (r. 1865) wykonał

¹ Dr. St. Tomkowicz: Henryk Rodakowski. Kraków 1895, str. 13.

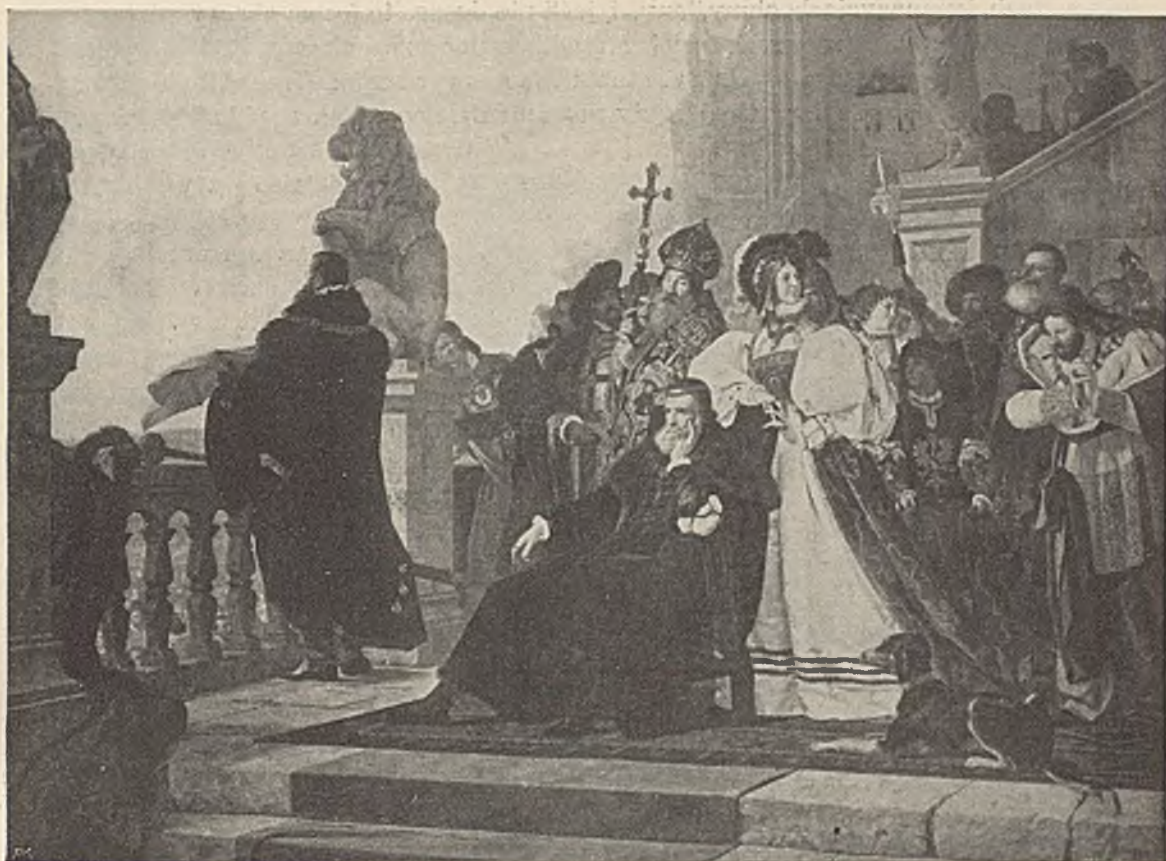


Fig. 180. Henryk Rodakowski. Wojna kokosza. Kraków. Własność Z. Rodakowskiego.

pełen wybornej charakterystyki swój portret w otoczeniu braci, traktując całość rodzajowo: artysta maluje a bracia omawiają jego dzieło (fig. 178).

Malowany w tymże samym roku portret żony artysty budzi podziw głębokim akordem kolorystycznym ciemno-czerwonej kotary, ciemno-błękitnego nieba i czarnej sukni aksamitnej, a zarazem niezrównanie miękkim modelunkiem twarzy, rąk i ramion, jak również majestatycznym spokojem układu i wyrazu.

Z późniejszych dzieł artysty odznacza się słynny portret panny Blühdorn, zamężnej wicehrabiny de Romanet (fig. 179) malowany r. 1871. Kolorystyczna strona tego obrazu jest świetna. Zestawił malarz w harmonijną całość kolor białej batystowej sukni, z kolorem czarnego aksamitu okrycia i czerwonej podszewki, uwydatnił świeżość młodej, choć niezbyt pięknej twarzy, cudownie wymodelował ręce, dając im przytem piękny układ¹. Obraz zyskał wielkie uznanie francuskich krytyków.

Jako malarz historycznych obrazów, Rodakowski mimo swego talentu nie zdobył się na arcydzieło. Pojęcie tematu i jego opracowanie w tych utworach nie wiele się różni od dzieł Roberta Fleury, Coigneta a nawet Delaroche'a. Każdy szczegół

¹ Kozicki: op. cit., str. 131.

jest w tych kompozycjach obmyślany, i jeśli nie duszą, to formą obrazy zdobywają uznanie. Wobec historycznych dzieł Matejki historyczne obrazy Rodakowskiego, jak Simmlera, nie mogą wywołać wrażenia mimo swych zalet. Trzeba było tak odczuwać historję narodu i przeżyć każdy moment dziejowy, tak znać każdy szczegół



Fig. 181. Henryk Rodakowski. Drwale. Kraków, Muzeum Narodowe.

dawnej sztuki i wszechstronnie z nimi się zżyć, jak Matejko, aby tworzyć arcydzieła historycznego malarstwa. Rodakowski chciał odtwarzać triumfy wielkich rycerzy polskich, malował *Odbicie jassyru przez hetmana Koniecpolskiego*, obraz wielkich rozmiarów (dziś w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu), ogromne płótno „Bitwę pod Chocimem“, kompozycję złożoną z około 125 osób (którą artysta zrażony krytyką zniszczył), „Hr. Wilczek błagający Jana III o pomoc dla Wiednia“ (obraz ten spłonął w zamku Branickich w Montrésor pod Paryżem), wreszcie w r. 1871 „Wojnę kokoszą“ (fig. 180), dzieło nadzwyczaj opracowane przez artystę. Jest ono odbiciem historycznego francuskiego malarstwa na polskiej ziemi, odznacza się wyborną kompozycją, rysunkiem i kolorytem. Niema w nim tego genjuszu, co w obrazach historycznych Matejki, nie mniej jednak tak wysoki artyzm, jak techniczna doskonałość zasługują w nim na uznanie. Na obraz ten obok Fleury'ego oddziaływały przepych dzieł Veronesa, którego prace wysoko cenił Rodakowski, a niezawodnie i Ingres ze swą imponującą wzniosłością¹. Doskonałość formy jest tu ta sama, co u Simmlera. Obrazy historyczne Rodakowskiego przypominają także obrazy Simmlera, co uderza w zestawieniu „Wojny kokoszej“² z „Wychowaniem Zygmunta Augusta“. W obrazach Simmlera jest jednak więcej uczucia.

Siła Rodakowskiego leżała w portrecie, mimo nawet, że malował i rysował świetne sceny i typy z życia ludowego, jak „Chłopi w kościele“, „Chłopka przesiewająca zboże“, „Chłopi na jarmarku“. Zwłaszcza akwarele jego z czasów pobytu na wsi są znakomite. Przedstawić umiał szczególnie typy chłopów ruskich, parobków, chłopców stajennych i żydów i t. p. (fig. 181 i 182). Malował też z zamiłowaniem zwierzęta, doskonale odtwarzając konstrukcje ich organizmów i ich charakter³.

¹ Kozicki: op. cit., str. 131. ² Tenże str. 120. ³ Tenże op. cit. str. 133.

Porzuciwszy Paryż r. 1867 osiadł na wsi w majątku rodziny we wschodniej Galicji, wyjeżdżając od czasu do czasu na zachód. R. 1880 zamieszkał we Lwowie, wreszcie r. 1893 osiadł na stałe w Krakowie, gdzie miał objąć stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, gdy w grudniu 1894 r. umarł.

Z tej samej szkoły, co Rodakowski, wyszedł Leon Kapliński. Urodził się on r. 1826 w Królestwie Polskiem w Lisowie, niedaleko Nowego Miasta, kształcił się w Warszawie, potem we Wrocławiu, kiedy ze względów politycznych zabór rosyjski, a nawet i Galicję, opuścić musiał. Z Wrocławia wyjeżdżać mógł tylko w Poznańskie, gdzie zawiązał stosunki z Sewerynem hr. Mielżyńskim, miłośnikiem sztuki, i oddał się malarstwu. R. 1848 za udział w rewolucyjnym ruchu dostał się do więzienia w Berlinie. Po wypuszczeniu na wolność musiał emigrować i udał się do Paryża. Wstąpił do pracowni Scheffera, a następnie Roberta Fleury i kilka lat z zapętem oddawał się malarstwu. Zbliżył się do Rodakowskiego i Juljusza Kosaka. Pierwsze obrazy Kaplińskiego, to obrazy historyczne. I on nie oparł się temu prądowi, ale o tyle tylko nie dał się całkowicie pochłonać, że tematy brał nie z historii, ale z poematów. Maluje Wacława, Marję, Miecznika, księdza Robaka, Klucznika i Sędziego (obrazy te znajdują się w Tyczynie u hr. Wodzickich¹⁾). Powstaje potem *Obrona Częstochowy* i *Wernyhora* (fig. 183) (obecnie w posiadaniu Jerzego hr. Mycielskiego). To



Fig. 182. Henryk Rodakowski. Roznosiciel telegramów.
Własność prywatna.

ostatnie dzieło przedstawia ukraińskiego wieszczka w białej koszuli i niebieskim kaftanie we wnętrzu pieczary, do której światło wpada przez wielki otwór. Zamysłona głowa starego szlachcica i piękna twarz młodego człowieka przy szabli, postacie zapowiadające bohaterów Grotgerowskich cykli, uwydatniają się na tle otworu. Światło modeluje dalej głowę starca i młodej kobiety w czerwonym staniku i z gitarą, podobno Juljuszowej Kossakowej, która do tego obrazu pozowała. Mimo naogół ciemnych tonów malarz tu i owdzie wprowadził silny i żywy kolor. Dzieło powstało w Paryżu 1855 r. Swą naturą wrażliwą i nerwową malarz głęboko odczuł wypadki polityczne 1863 r. Zyskiwał sobie coraz to większe uznanie i otrzymał zamówienie francuskiego rządu na wykonanie większej kompozycji, gdy wojna

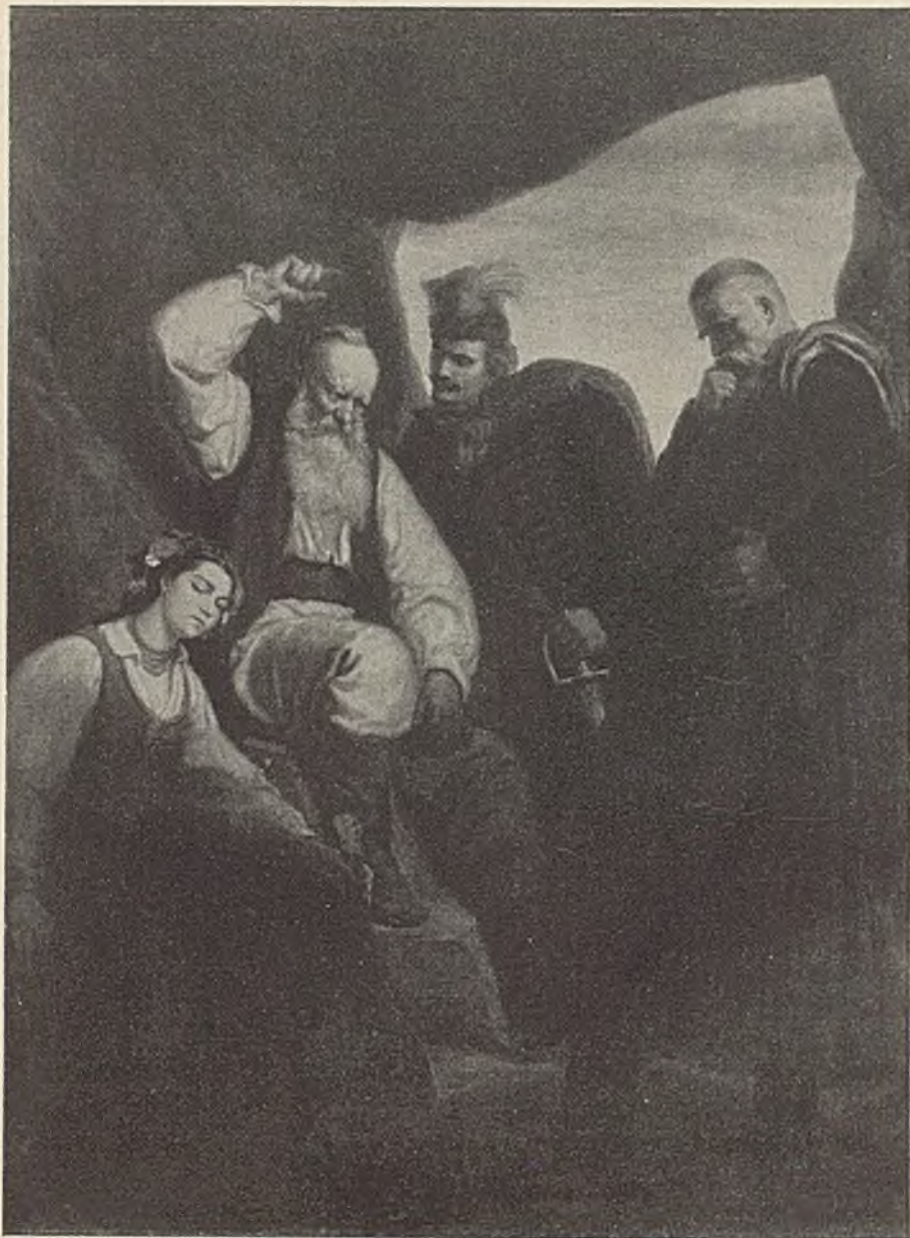


Fig 183. Leon Kapliński. Wernyhora. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

francusko-niemiecka, a potem komuna wykoleiły go zupełnie. Wypadki te rozstroiły artystę, porzucił Francję i osiadł w Krakowie. Zmarł w Miłosławiu 1873 r.

Kapliński, podobnie jak Rodakowski, był głównie portrecistą. Umiał on wnikać w ludzką duszę i odtwarzać ją. Nawet w kompozycjach historycznych ten rodzaj jego talentu się przebija. Robił n. p. napół historyczne a napół idealne portrety hetmanów z XVII w. i starał się odtworzyć ludzi. To samo widzimy w obrazie

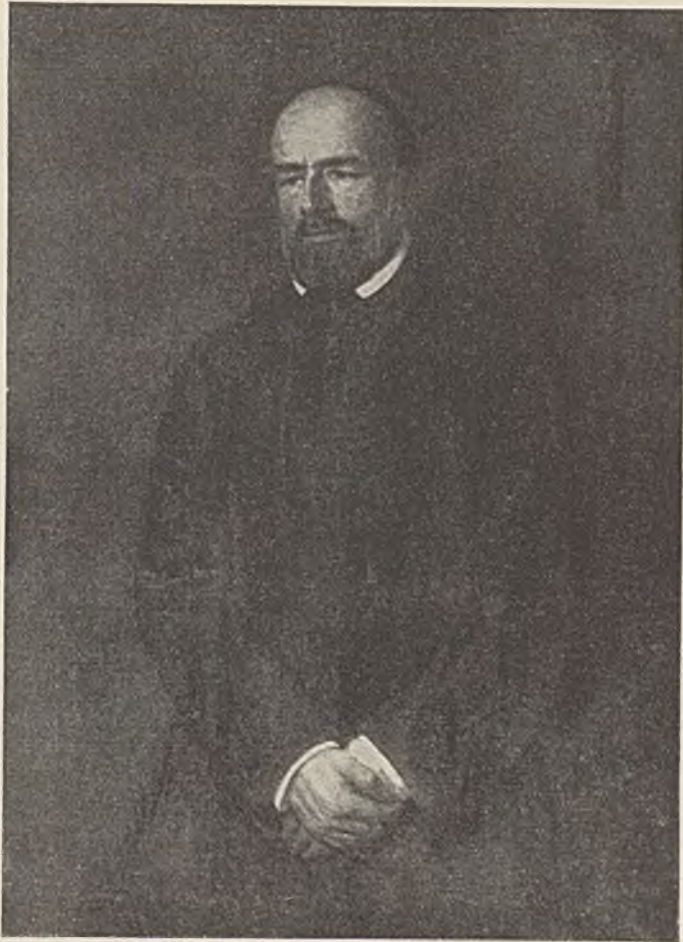


Fig. 184. Leon Kapliński. Portret Bohdana Zaleskiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

Szlachta i lud, który powstał niewątpliwie znów pod wpływem literatury, t. j. Krasieńskiego Psalmu miłości i wiersza:

*Jeden tylko jeden cud
Z szlachtą polską, polski lud.*

Szlachcic idealny i chłop idealny stoją koło siebie ręka w rękę, a obaj są znowu idealizowanymi portretami¹, pełnymi prostoty i smutku. Z całego szeregu portretów wyjmiemy jako ogólnie dostępny, naturalnej wielkości portret Bohdana Zaleskiego, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (fig. 184). Artysta umiał nadać portretowi wyraz i nastrój, umiał odtworzyć w tym wyrazie i nastroju duszę poety. Miał Kapliński zdolności do rodzajowego malarstwa, do przedstawienia z wielką prostotą, prawdą i poezją ludowych postaci, co widać z jego rysunków.

Ale również w krajobrazie okazywał talent. Jego pejzaż z wielkimi drzewami i wodą, na której widzimy łódkę z wiosłarzami dobijającymi do brzegu, a w głębi

¹ Mysielski: Tamże, str. 535.



Fig. 185 Leon Kapliński. Krajobraz Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mysielskiego.

niebieską dal i majaczące zamczysko, zasługuje na szczególniejszą uwagę (fig. 185). W kolorycie umiał wydobyć zwierciadło spokojnej wody, w której odbija się lazur nieba, a błękit dali silnie wyróżnia się od błękitu nieba, — zaznaczył dobrze wiosłarza w czerwonym kaftanie i plamą barwnego jego stroju ożywił i podniecił inne efekta barwne. Obrazek mimo dyskretnego użycia kolorów mieni się barwami. Dzieło to malował Kapliński około roku 1860 pod wpływem francuskich malarzy, Corot'a a zwłaszcza Dupré'go.

Trzecim z portrecistów, który wyszedł z tej samej francuskiej szkoły, to Tadeusz Gorecki. Urodził się r. 1825 pod Wilnem. Kształcił się w Petersburgu pod kierunkiem pseudo-klasyka Briułowa. Po dłuższych studjach zagranicą ostatecznie osiadł w Paryżu, gdzie umarł r. 1868. Portrety jego są malowane dobrze z uwzględnieniem duchowej strony modelu, co jednak malarzowi nie przeszkadzało starannie opracowywać szczegółów.

Obrazek Procińskiego, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, a przedstawiający młodą kobietę przystrajającą włosy, nago siedzącą przed stolikiem z klejnotami, ciepły w kolorycie, malowany bardzo starannie i gładko, wzorowany widocznie na rycinie Gari'ego z portretem znanej aktorki berlińskiej Henriety Baranius¹

¹ Auctions-Katalog XII Karl Ernst Henrici, Berlin 1911, Nr. 491.



Fig. 186. Aleksander Stankiewicz. Portret hr. Mycielskiej. Wiśniowa, własność rodziny.

dobrze świadczy o tym malarzu, którego oznaczony portret Franciszka Dunin Borkowskiego znajdował się na wystawie Sztuki polskiej we Lwowie 1894 r.¹ Autoportret tego samego niewątpliwie Procińskiego malowany w r. 1839 i portret Henryka ks. Lubomirskiego znajdują się we Lwowie w Muzeum Lubomirskich.² Artysta ten miał się urodzić około r. 1800 i od r. 1830 przebywać w Wiedniu.³

Z petersburskiej szkoły wyszedł również Aleksander Stankiewicz, artysta bez większych zdolności, ur. w Warszawie 1824 r., zm. w Rzymie r. 1892. Malował on głównie portrety (fig. 186 i 187), a także w akwarelach włoskie, ludowe i małomiasteczkowe postacie i te prace są znacznie lepsze. Jest w tych jego dziełach nierówność, obok szczegółów dobrych są rażące błędy. Do zalet należy, że

¹ J. B. Antoniewicz: Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764—1806. Lwów 1894, str. 148.

² Świeykowski: Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1905, str. 476.

³ Tenże j. w.

umiał przedstawić niezłe krajobraz i motywy roślinne lekko i zręcznie akwarelą zaznaczyć.

Wkońcu przechodzimy do grupy malarzy, których dzieła w połowie XIX w. się pojawiały, a którzy, odebrawszy wykształcenie w Krakowie lub Lwowie, potem studjowali w Wiedniu lub Monachjum. Pracują oni w zakresie malarstwa historycznego lub rodzajowego, ale w żadnym z tych działów sztuki nie tworzą równie dobrych dzieł, jakie tworzą w portrecie. Wśród nich pierwsze miejsce zajmują: Leopolski, Grabowski, Tępa i Marcełi Maszkowski.



Fig. 187. Aleksander Stankiewicz. Poczęstunek. Kraków.
Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Wilhelm Leopolski urodził się r. 1830 w Drohobyczu, po studjach prawa we lwowskim uniwersytecie przeniósł się na malarstwo i zapisał do szkoły krakowskiej, gdzie pracował u Stattlera i Łuszczkiewicza, a dokończył studjów w wiedeńskiej Akademji. I tu panowało malarstwo historyczne, nie mniej wymuszone jak w Paryżu. Nie oparł się, podobnie jak Rodakowski i Kapliński, także i on temu prądowi mimo zdolności do malarstwa portretowego. Głównym jego dziełem jest *Zgon Acerna*, w lwowskiej Galerji, wybornie wystudjowana, poprawna i sumienna kompozycja. Składają się na nią trzy postacie prawie naturalnej wielkości: poeta na nędznym łożu, jezuita z biblją na kolanach i obojętny lekarz w głębi, wszystko zaś dzieje się w sklepionym, nieco ciemnym alkierzu. Twarz Klonowicza wychudła i smutna jest wybornym studjum. Ślizgające się po izbie i osobach światło księżycy nadaje całej kompozycji nastrój grozy¹. Inny jego

obraz: *Klucznik Gerwazy* z Pana Tadeusza, w naturalnej wielkości do półfigury, odtwarza znaną postać z bardzo dobrem zrozumieniem i oddaniem typu. Koloryt ciemny, który do tego obrazu wprowadził, przyjął stale artysta, a stosował go także do portretów. Świetnie namalowany jest naturalnej wielkości portret w popiersiu rzeźbiarza Józefa Brzostowskiego z r. 1863, w krakowskim Muzeum Narodowym. Odtworzył z wszelką prawdą i odczuciem znużoną i smutną nieco twarz o ciemnych włosach i brodzie, wybornie oświetloną na sposób przypominający Rembrandta. Ta sama galerja posiada nadto jego prace: portrety Kazimierza Grocholskiego (fig. 188) i Lucjana Siemieńskiego. Arcydziałem Leopolskiego jest wizerunek

¹ Mycielski: j. w., str. 555.

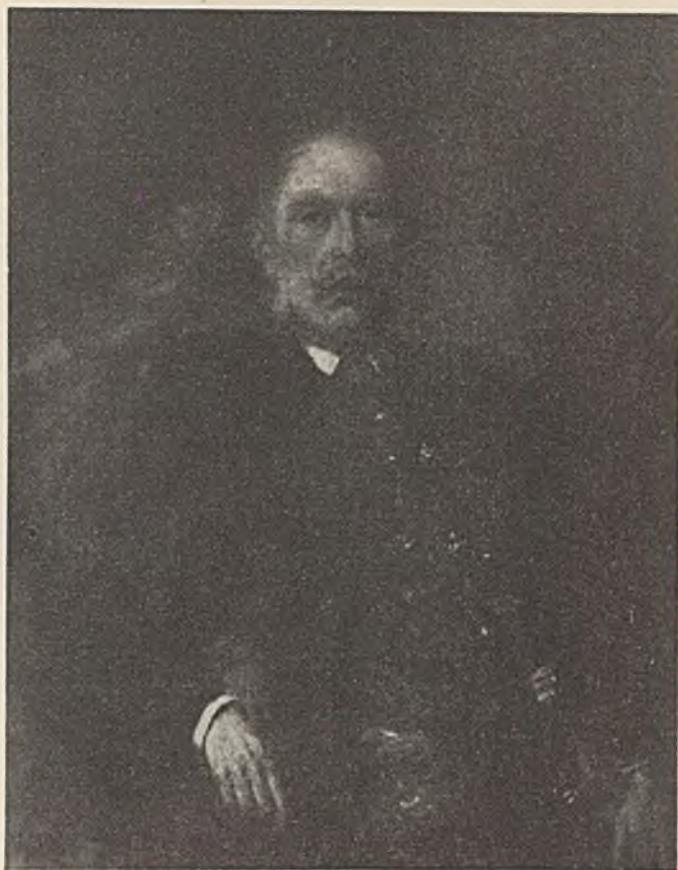


Fig. 188. Wilhelm Leopolski. Portret Kazimierza Grocholskiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

sędziwej pani Hoffmanowej, w prywatnym posiadaniu we Lwowie. Jest to świetny typ mieszczańskiego portretu, przypominający głęboką charakterystyką i prostotą najwierniej przez starych Holendrów uchwycone stare mieszczki z Rotterdamu i Haarlemu¹. Zmarł w Wiedniu 1892 r.

Andrzej Grabowski, ur. w Krakowie w 1833, kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Akademii wiedeńskiej. Po skończeniu studjów i podróży dłuższej po Włoszech osiadł we Lwowie i tam umarł r. 1886. Portret rzeźbiarza Brzostowskiego, malowany przez niego r. 1865, znajduje się w Śniatynce w zbiorach Tarnowskich. Zaznaczyły się w tem dziele studja głębokie i subtelne niektórych włoskich malarzy późnego odrodzenia: Tycjana, Tintoretta, Morona, przyczem umiał malarz zachować prostotę i odtworzyć duszę człowieka i wyraz oczu nieco zadumanych. Modelunek jest miękki i subtelny². Co do wartości najwyższej stoi portret starego szlachcica podolskiego Wyleżyńskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym. Taż sama galerja posiada bardzo staranny portret, malowany w 1868, Kor-

¹ Mycielski: j. w., str. 557.

² Tamże, str. 559.

nela Ujejskiego (fig. 189), wykonany przez Grabowskiego, gdy poeta miał około lat trzydzieści kilka. W sali krakowskiej Rady miejskiej znajdował się malowany przezeń dobry portret Józefa Dietla w polskim stroju, który jednak spłonął w czasie pożaru tej sali w r. 1926. Kobięce jego portrety są słabsze i podobne do portretów

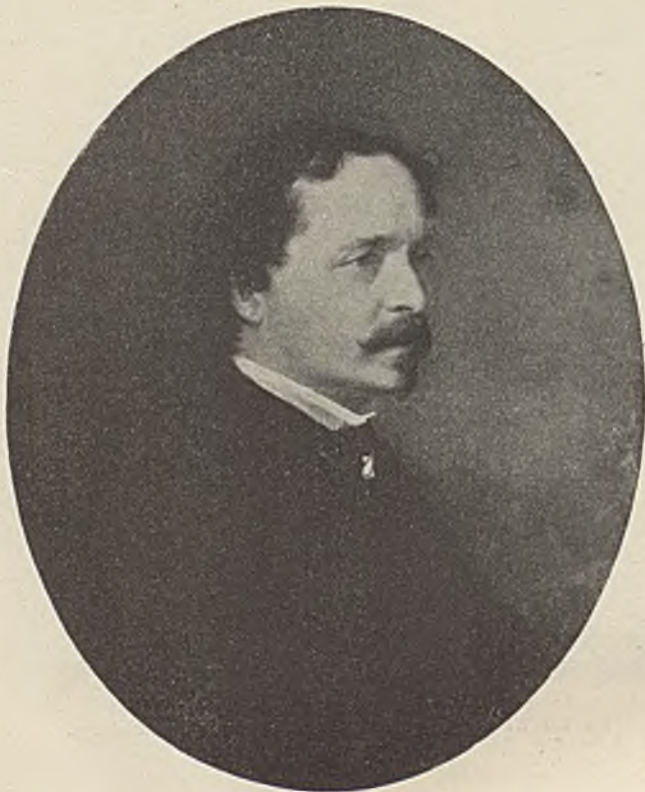


Fig. 189. Andrzej Grabowski. Portret Kornela Ujejskiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

wiedeńskiego malarza Blaasa lub Stroberga. Są one afektowane i doprowadzone do przesadnego wykończenia każdego szczegółu.

Znamy także usiłowania Grabowskiego w zakresie rodzajowego malarstwa i sceny z ludowymi typami, podobne tematem do współczesnych utworów Kotsisa. Są to obrazki proste, świadczą o znajomości ludu polskiego i wsi, ale nie brak im konwencjonalności, przypominającej dzieła austriackiego malarza Waldmüllera. Daleko lepsze są jego typy małomieszczańskie, najczęściej do kolan w naturalnej wielkości, jak mieszczanin krakowski pijący wino, jak portret matki artysty w stroju wiejskiej kobiety ze Zwierzyńca pod Krakowem.

Z tej samej szkoły wyszli dwaj słabsi artyści: Stanisław Bartus (ur. 1821 r. zm. 1859) i Daniel Penther (ur. 1837 zm. 1887 r.).

Znakomitym rysownikiem był Marcei Maszkowski, a szczególnie świetnie rysował portrety. Urodził się około r. 1837. Studja odbył u ojca Jana, potem

w Wiedniu pod kierunkiem profesora Geigera, następnie uzupełniał je w Dreźnie, a wkońcu w Monachjum u Kaulbacha. Wróciwszy do Lwowa, aby tworzyć samodzielnie, zmarł jako 25-letni młodzieniec roku 1862.

Jego nieliczne obrazy olejne odznaczają się rysunkiem wprawdzie, ale świad-



Fig. 190. Marceli Maszkowski. Portret własny. Kraków, Muzeum Narodowe.

czą, że artysta był tylko rysownikiem i że z farbami nie umiał się obchodzić. Wyżej stoją natomiast jego rysunki małych rozmiarów, robione ołówkiem najczęściej, z lekkimi białymi światłami. Są one pełne subtelnej obserwacji, wytworne, delikatne i wierne co do rysów i wyrazu. Tu należą przedewszystkiem portrety: portret własny malarza (fig. 190), portret nieznaney osobistości (uchodzący za portret Lenartowicza?) (fig 191) i portret Karola Młodnickiego, w krakowskim Muzeum Narodowem. Miał Maszkowski pociąg do karykatur, w wielu jego rysunkach widać nieraz humor i dowcip.

Bardzo starannie wykonany i do drobiazgów wypracowany był większy rysunek, przedstawiający hr. Dzieduszyckiego z synem. Ojciec czyta książkę, a syn ze strzelbą w ręku przychodzi z ubitym ptakiem, obok pies. Scena ta odbywa

się wśród zarośli, widocznie u krańców lasu. Wyborne to dzieło znajdowało się w handlu roku 1917.

Franciszek Tępa był znów znakomitym akwarelistą, nie ustępującym miejsca najlepszym akwarelistom obcym swego czasu. Urodził się r. 1828 we Lwo-



Fig. 191. Marcei Maszkowski. Portret nieznaney osobistości.
Kraków, Muzeum Narodowe.

wie i kształcił się u Jana Maszkowskiego a potem w Akademji wiedeńskiej, głównie u Waldmüllera, malarza rodzajowego ludowych typów i scen. Z Wiednia udał się do Monachjum, gdzie znów obrał sobie za mistrza Kaulbacha. Odbił w r. 1852 – 1853 podróż na wschód, z której pod względem kolorytu wiele skorzystał i przywiózł cały szereg studjów z krajobrazu i ludu. Celem ostatecznego uzupełnienia nauki udał się do Paryża, gdzie pozostał trzy lata pracując u Coigneta i Ary Schefera. Nabył tam pewności, szerokości i niekiedy aż brawury w rysunku i kładzeniu farb¹. Po tych przeszło dziesięcioletnich studjach wrócił do kraju i osiadł r. 1858 we Lwowie. Z pracowni jego wychodziły od tej chwili znakomite akwarelowe portrety i obrazki rodzajowe. Umarł r. 1889. Olejne obrazy Tępy są nieco martwe, malował je rzadko. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada mały jego olejny portret własny, wytworny i starannie wykończony.

¹ Mycielski: j. w., str. 571.

Akwarelowe portrety tego artysty można podzielić na dwie grupy. Jedną, to dzieła z lat 1847—1850, najczęściej minjaturowo wykonane i zbliżone techniką do techniki Daffingera lub Kriehubera. Są dzieła te pełne młodzieńczej poezji, z jaką przedstawiał typy młodzieńców tej epoki. Tu należą dwa jego własne portrety

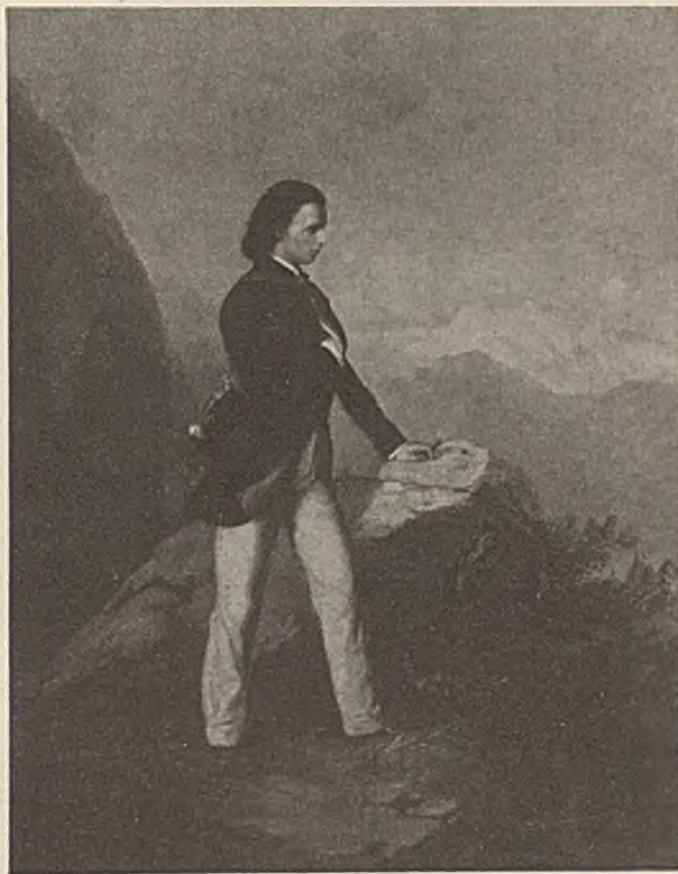


Fig. 192 Franciszek Tępa. Portret własny. Kraków.
Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

w popiersiu, jeden z r. 1848 (w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie), a drugi nieco późniejszy (w prywatnym posiadaniu), wykonany z minjaturową starannością, jest prawdziwym arcydziełem. Tu także wliczyć należy portret poety Jarosiewicza (własność Pawlikowskich) w konfederatce, z książką i fajką, dumającego na murawie na tle ruin zamku. Charakterystyczny jest również portret własny Tępy, malowany olejnem w r. 1852, a zatem w 24 roku życia. Przedstawił siebie w całej postaci stojącego wśród gór i rękę z cygarem opierającego o skałę (fig. 192). W dali widać pasma górskie. Twarz wykonał z dokładnością i precyzją minjaturzysty. Jak dalece miłował się w precyzyjnym wykonaniu, świadczy minjatura niezwykle drobnych rozmiarów jakby do pierścionka wykonana, a przedstawiająca portret babki. (Znajduje się ona w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego). Z tego samego roku



Fig. 193. Franciszek Tępa. Portret generała Chłopickiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

pochodzi wyborny rysunek Tępy przedstawiający w popiersiu portret generała Chłopickiego, własność krakowskiego Muzeum Narodowego (fig. 193).

W Monachjum zmienił się ten kierunek. Artysta porzuca minjaturowy rodzaj, a zdobywa się na brawurę i szeroki sposób traktowania. Tępy traktuje energiczniej. Takim jest portret mężczyzny w stroju polskim, w zbiorach hr. Wł. Mycielskiego,¹ malowany r. 1852. W Paryżu jeszcze spotęgował się ten styl artysty; nabrał on zupełnej pewności rysunku, opanował koloryt i jeszcze dalej rozwinął zdolność charakterystyki. Najlepszym jego dziełem z tego okresu jest portret Adama Mickiewicza, malowany r. 1856 nie z natury, tylko z dagerotypu Schweizera i według wskazówek przyjaciół, bo poeta już nie żył, jednak odtworzony mimo to świetnie (w zbiorach hr. Potockich w Warszawie). Technika tego dzieła jest śmiała i szeroka, ale obok tego bardzo subtelna. Światło rzucił artysta z boku, uwydatnił jego blask na bielejących włosach i oświetlił lekko skroń. Ten sposób oświetlenia stosował nieraz. Wogóle we wszystkich malowanych przez siebie akwarelę portretach, zwłaszcza po rok 1860 wykonanych, jest Tępa prawie zawsze artystą wybitnym, pełnym smaku w układzie, niekiedy w charakterystyce silnym i świetnym. Akwarele jego mieniają się nieraz tęczowemi farbami. Umie on subtelnie i delikatnie oddać rysy i wyraz pozującej mu osoby.²

¹ Bołoz Antoniewicz: Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764—1886. Lwów 1894, str. 251, Nr. 1139. — ² Mycielski: op. cit. str. 578.

W utworach rodzajowych, przeważnie malowanych akwarelą, ujmował prawdę i bystro oddawał charakterystyczne typy ludowe lub małomiejskie, a mimo to wprowadził pewien pierwiastek poetyczny. Odznaczają się one nadto siłą kolorytu, którą nie łatwo z akwareli wydobyć. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada taką wyborną akwarelę z popiersiem górala (fig. 194).

Zajmował się Tępa także rytownictwem. W ciągu wiedeńskich swych studjów wykonał dwie większe ryciny: „Obrońca cmentarza r. 1849“, zapewne jakiś epizod z wojennych wypadków tego czasu, i r. 1848 portret piszącego generała Dwernickiego. Znać w tych pracach młodzieńczych artysty wpływy starych wytwornych akwarelistów wiedeńskich z lat 1830—1850 Daffingera, Liedera, Kriehubera i ich szkoły.¹



Fig. 194. Franciszek Tępa. Góral. Kraków Muzeum Narodowe.

¹ Mycielski op. cit. str. 575.

R O Z D Z I A Ł IX.

Wpływy akademickiego romantyzmu. Ignacy Gierdziejewski, Maksymiljan Piotrowski, oraz wpływy francuskich malarzy wschodu. Stanisław Chlebowski, Teofil Kwiatkowski.

Romantyczna literatura nie wlała życia w akademizm. Sztuka czerpie wykształcenie z obcych akademij i nie umie uwolnić się od kierunku, na który weszła. Boją się malarze widocznie żyć własnym życiem. Jednym jedynym wyjątkiem i przedstawicielem romantyzmu w naszym malarstwie, chociaż spóźnionym i także przejętym wpływem zagranicznej akademji, to Gierdziejewski.

Z niemieckich malarzy, którzy hołdowali nazareizmowi, wzniosł się później ponad ten kierunek Piotr Cornelius (1783—1867). Jego freski w salach monachijskiej Glyptoteki, malowane w latach 1820—1830, i jego Sąd Ostateczny w kościele św. Ludwika w Monachjum musiały być Gierdziejewskiemu dobrze znane. Podziwiał on niezawodnie pełną figur kompozycję ze skłębionych i obnażonych ciał, z których część w zespolonych grupach unosi się w przestworzu. Najsłynniejsza kompozycja Corneliusa, łącząca w sobie dürerowski motyw z potęgą twórczą Michała Anioła, jeźdźcy Apokalipsy, wprowadza pierwiastek nadprzyrodzony, zaczerpnięty ze świata gorączkowej wizji i pełen zarazem tragicznej siły.

Ignacy Gierdziejewski¹ ur. się w Warszawie w r. 1826 i tam się kształcił w Szkole sztuk pięknych. Odbił potem krótkie studja w Akademji drezdeńskiej, następnie w Monachjum, gdzie nauki dokończył. I ten ostatni etap wykształcenia zaważył na jego twórczości, w której widać wpływy tylko dwu profesorów z całego ówczesnego grona Akademji. Byli to niemieccy artyści: Bonawentura Genelli (1798—1868) i Maurycy Schwind (1804—1871). Pierwszy wykształcony w epoce pseudoklasycznej ożywił Gierdziejewskiego romantyzmem i nazareizmem. Obrazy swe komponował Genelli z nagich figur na wzór Davida i Carstensa, niby posągowych, ale ożywił je treścią i fantazją nieokiełzaną jako skrajny twórca epoki rozbijałego romantyzmu. Wiją się zatem stopy ciał ludzkich na jego obrazach w najgwałtowniejszych pozach. Malował więc świat czarownic, djabłów o skrzydłach nietoperza, podobnie jak Cornelius. Schwind był zaś wyłącznie romantykiem i ilustratorem legend i baśni niemieckiego średniowiecza.

Kompozycje Gierdziejewskiego składają się również z nagich ciał, często dobrze narysowanych, ale bez kolorytu, podobnie jak u jego mistrzów, natomiast widać w nich głębszy umysł i szlachetność artysty. Jego „Dżuma i topielec“, namalowany r. 1856, przedstawia wśród martwego krajobrazu toczącą się rzekę o zgniłych refleksach, nad którą unosi się ohydna wiedźma, jej szat zaś czepia się płynąca po fali

¹ Mycielski: Sto lat, str. 445.

postać utopionego mężczyzny. W drugim zaś obrazie, także olejnym, p. t. „Strachów się nie lękaj“, widzimy zrujnowanego szlachcica, który idąc za radą Twardowskiego liczy w pustej chacie o zmierzchu dziewięć pieniążków od 1 do 9 i na odwrót i nie zważa wedle wskazówek czarnoksiężnika na strachy i pokusy ze



Fig. 195. Ignacy Gierdziejewski. Djabeł w wierzbie. Kraków Muzeum Narodowe.

wszystkich stron cisnące się ku niemu, jak n. p. djabłów grających na instrumentach, półnagie dziewczęta, sowę, szczekającego psa i latającą gęś. Oba obrazy znajdują się w prywatnym posiadaniu. Inny obraz, którego tematem są żywiołowe klęski: *Od głodu, ognia, moru i wojny zachowaj nas Panie!* znajduje się w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Do wpływu Schwinda odnieść należy kompozycję przedstawiającą widocznie djabła pod postacią nagiego człowieka, siedzącego w dziupli suchej wierzby, i szła-



Fig. 196. Ignacy Gierdziejewski. Boginki wodne wabią flisaka.
Kraków, Muzeum Narodowe.

chcica na galopującym koniu zbliżającego się ku niemu. Obraz ten wykonany w akwareli znajduje się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego (fig. 195). Również tutaj zaliczyć trzeba wykończony rysunek, lawowany tuszem i w światłach uzupełniany białą farbą, przedstawiający na galarze flisaka, któremu ukazuje się grono płasających w przestworzu pięknych boginek wodnych i wabi go ku sobie (fig. 196). Podobnie przedstawił legendę o dzwonie jako wizję ukazującą się rybakowi płynącemu w wątej łodzi po szerokiej rzece (fig. 197). Rysunek ten znajduje się również w krakowskim Muzeum Narodowym. Z legend historycznych wymienić należy legendę o Bolesławie Śmiałym i duchu św. Stanisława, w prywatnym posiadaniu. Scena odbywa się w puszczy Karyntyńskiej, król pokutnik w płaszczu pielgrzyma ze zgrozą wyciąga ręce ku przemykającej się między gałęziami mglistej wizji biskupa ubranego w pontyfikalny strój. Całość jest utworem pięknie pomyślanym i głęboko odczutym. Nawet wprowadzenie motywu gotyckiej architektury do obramienia tej średniowiecznej sceny przypomina również Schwinda. Inna kompozycja wykonana akwarelą w tym samym duchu, w Muzeum Narodowym w Krakowie,



Fig. 197. Ignacy Gierdziejewski. Legenda o dzwone.
Kraków, Muzeum Narodowe.

przedstawia *Śmierć Baryczki* (fig. 198), którego kilku ludzi wynosi nocą z zamku przy świetle latarki, aby go utopić, i jest dziełem o piętnie wielkiego talentu i niepospolitej wyobraźni.

Do historycznych jego prac należy „*Śmierć Kopernika*“ i „*Założenie Krakowa*“, rysunki ołówkiem, oraz rysunek w krakowskim Muzeum Narodowym przedstawiający Samuela księcia Koreckiego więzionego w Stambule, walczącego z kilkunastu siepaczami, którzy go przyszli udusić. W akwareli w krakowskim Muzeum Narodowym, będącej widocznie projektem fresku, przedstawiającej rzeź Pragi, ponad sceną walki i mordu uniosła się na obłokach postać Boga Ojca i dwu świętych, z których jeden ukrył twarz w dłoniach (fig. 199); wyczuwać się daje w tej kompozycji zbliżające się grozę i nastrój cyklów Grottgera. Pobudzała fantazję Gierdziejewskiego również romantyczna poezja współczesna. Ilustruje ołówkiem scenę: *Alf z Wajdelotą stawiony przed Kiejstutem*.

Trzechletni pobyt artysty w Rzymie od r. 1857 do końca 1859 r. otworzył mu oczy na światło i barwę. Dalsze obrazy jego dowodzą nam usiłowań artysty

w tym kierunku. Należą tu *Twardowski rozmawiający z diabłem*, ubrany w czarną szatę dysydenckiego pastora, malowany r. 1858, i już odznaczający się ładnym kolorytem, dalej „Dante i furje“, oba obrazy w prywatnym posiadaniu. Ostatni przypomina lekko „Łódź Dantejską“ Eugenjusza Delacroix. Zapewne wtedy także po-

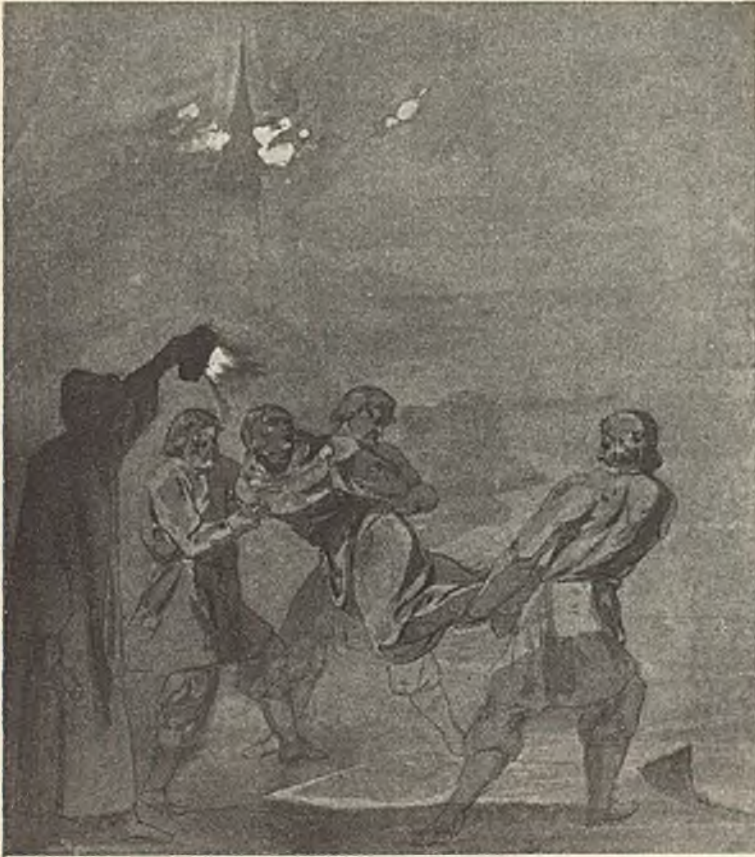


Fig. 198. Ignacy Gierdziejewski. Śmierć Baryczki. Kraków, Muzeum Narodowe.

wstał bardzo miły i wdzięczny obrazek, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiający w ruinach termów scenę pokus św. Antoniego, pojętą już inaczej niżby ją był pojął artysta dawniej. Przedstawił pogrążonego w modlitwie zakonnika na klęczkach, z mocą przywartego całą postacią do klęcznika z kamienia. Moralny jego opór widzimy w układzie klęczącej figury, tyłem zwróconej do wejścia, przez które wstąpiły dwie młode w lekkich szatach kobiety z kwiatami w rękę; jedna wkłada je w dzban, a druga wpatruje się ciekawie i z przejęciem w zatopionego w modlitwie świętego (fig. 200). Obszerna przestrzeń ruin zamienionych na pustelnię, cisza i spokój, a przytem lekki ruch zjawiających się kobiet, nadaje temu obrazkowi wiele wdzięku. Koloryt jest tu bardzo dyskretnie przeprowadzony, a całość wdzięczna.

Widocznie przerzucał się Gierdziejewski w inną dziedzinę sztuki, mniej roman-



Fig. 199. Ignacy Gierdziejewski. Rzeź Pragi. Kraków, Muzeum Narodowe.

tyczną i fantastyczną a spokojną i nastrojową. Zajmują go w czasie pobytu w Rzymie sceny rodzajowe jak *Muzykanci uliczni w Rzymie* (fig. 201) i budynki Rzymu.

Wróciwszy do Warszawy Gierdziejewski umarł nagle 1860 r. mając lat 34.

Wniósł on nowy pierwiastek do malarstwa, ożywił je swą fantazją. Pomysł jego dzieł i szkice zapowiadają Grotgera i Pruszkowskiego.

Cyprjan Dyleczyński (ur. 1836 r. w Warszawie, zmarł r. 1893) malował również motywy historyczne, i to poważnie odczute i opracowane w przeciwstawieniu do konwencjonalnego malarstwa, odziedziczonego po XVIII stuleciu przez wiek następny. Kształcił się artysta po ukończeniu gimnazjum klasycznego naprzód w Warszawie w Szkole Sztuk Pięknych, następnie w Dreźnie, Monachjum, gdzie uczył się przez dwa lata w Akademji Sztuk Pięknych i pracował u prof. Anschütza i u Schwinda, a wkońcu w Paryżu lat sześć, poczem osiadł w Warszawie. Przejął się on w stolicy Francji wzorami nie żyjącego już w czasie jego pobytu Delaroche'a i tegoż naśladowców, zwłaszcza Cognieta.¹ Jego *Modlitwa Jana Kazimierza* ma treść przejmującą, dramatyczną, głębszą. Przedstawił króla tego znękanego, modlącego się późną jesienią 1672 r. w kaplicy St. Germain des Prés, i chwilę, gdy przerywają mu tę modlitwę listem donoszącym o zajęciu Kamieńca Podolskiego. Z innych obrazów wymieniamy najwcześniejsze, *Słowacki na Wschodzie* (z r. 1862), *Hei-*

¹ Mycielski: Sto lat, str. 452.

denstein czyta Batoremu swe pamiętniki (z r. 1864), Skarga świadkiem testamentu Zygmunta III (1864).

Próbował sił swoich w malowaniu architektury, czego przykładem jest obraz w zbiorach prof. Jerzego hr. Mycielskiego: „Widok Łazienek w Warszawie“. Jako

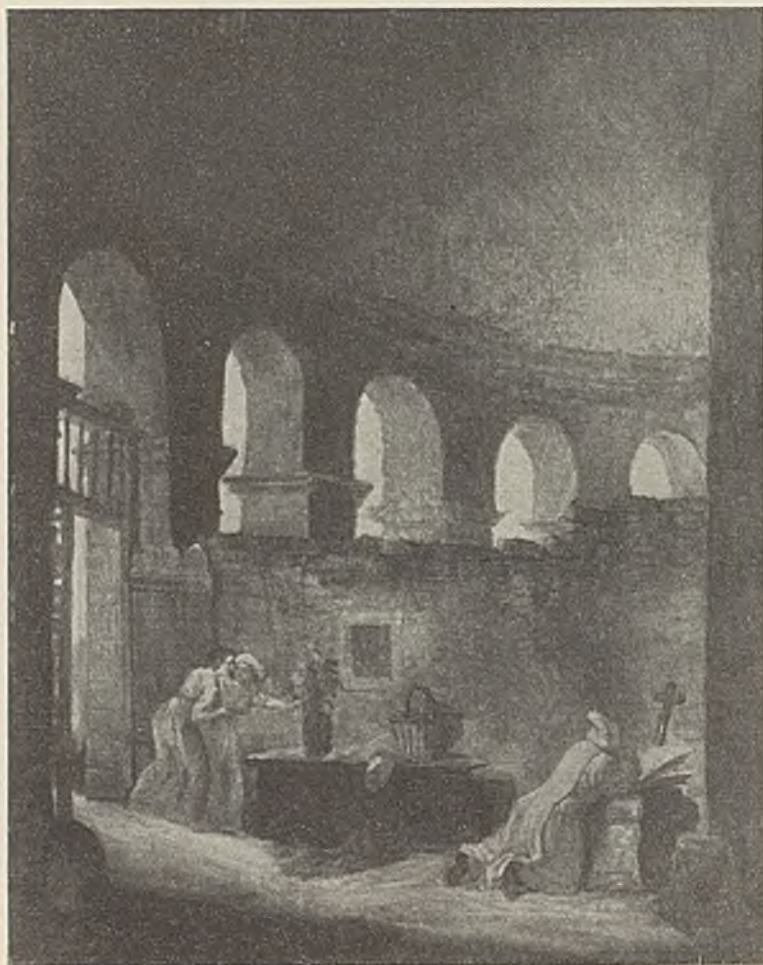


Fig. 200. Ignacy Gierdziejewski. Pokusy św. Antoniego. Kraków, Muzeum Narodowe.

uczeń Zaleskiego przedstawił bardzo dobrze r. 1870 ten piękny budynek, a zarazem ożywił go efektownymi akcesorjami i silnem słonecznem oświetleniem (fig. 202).

Oryginalnością i przecuciem poniekąd sztuki przyszłości zwracają uwagę nie-liczne dzieła Florjana Lundy, ur. r. 1824 we Lwowie. Kształcił się naprzód u Jana Maszkowskiego, a następnie w Paryżu w atelier Cognieta, gdzie zapewne skorzystał wiele pod względem kolorystyki, potem osiadł w Rzymie. R. 1854 popadł w obłąkanie, umarł zaś r. 1888. W dziełach jego widzimy szczery smutek i melancholję. Jego portret własny, w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawia młodzieńca w modnym podówczas stroju artystycznej cyganerji. Oczy zapatrzone w dal nadają

postaci wyraz smutku. Znać jednak brak opanowania techniki. Inna jego praca, to skromny rysunek z białymi gdzieniedzie światłami¹: Pod drzewem siedzi ranny



Fig. 201. Ignacy Gierdziejewski. Muzykanci uliczni w Rzymie.
Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

żołnierz, a na jego kolanach dogorywa młodociany towarzysz z raną w piersiach. Chłop węgierski smutnie patrzy na tę scenę, w głębi łuna. Epizod to widocznie z dziejów polskiego legjonu na Węgrzech, widać bowiem trupa austriackiego żołnierza. Rysunek ten również zapowiada nastrój podobnych utworów Grottgera i jego talentu.

Sentymalnie-romantyczny kierunek düsseldorfskiej szkoły zaznaczył się u nas w historycznych obrazach Maksymiljana Piotrowskiego. Podobnie jak kompo-

¹ Mycielski: j. w., str. 466.

zycje i ilustracje historyczne düsseldorfskich malarzy są dzieła tego artysty wytwornie konwencjonalne. I on także wszedłszy w progi akademii nie umiał się z pod jej wpływów wyzwolić. Urodził się w Bydgoszczy r. 1813, kształcił się w Berlinie w Akademii Sztuk Pięknych przejętej duchem düsseldorfczyków. Bawił we Włoszech i Berlinie a na koniec został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Królewcu, gdzie zmarł r. 1875.



Fig. 202. Cyprjan Dylezyński. Łazienki. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mysielskiego.

Najwięcej znany jego obraz jest *Śmierć Wandy*, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 203). Polskiego poza tytułem niema nic w obrazie, mogłaby to być również ilustracja jakiejś legendy nadreńskiej. Dzieło jest jednak wyzwoleniem się z klasycznych form i posiada pewien romantyczny sentyment, do którego dostraja się koloryt, ma operowy charakter, ale do naszej sztuki bądźco bądź wnosi także pierwiastek nowy.

Malował obrazy historyczne, religijne i portrety. Z dzieł jego zasługują na wzmiankę: *Rozstanie się Marji Antoniny z delfinem w więzieniu Temple*, *Założenie Królewca*, *Krzyżacy w Królewcu*, obrazy religijne, między nimi „Madonna“ malowana w duchu nazarejczyków, wreszcie z obrazów rodzajowych: *Wieczera flisaków*, oświetlona żarem ogniska, *Siesta artysty*, *Kwieciarka*.¹ Portrety rysował bardzo poprawnie, są one ciepłe w kolorycie, a rysy indywidualne umiał artysta podkreślić.

¹ Dr. Tadeusz Dobrowolski. Kurjer literacko-naukowy. Dodatek do nr. 46 II. Kurjera Codziennego z d. 15 lutego 1926 r.



Fig. 203. Maksymilian Piotrowski. Śmierć Wandy. Kraków, Muzeum Narodowe.

Główną cechą dzieł Piotrowskiego jest sumienność i pracowitość. Opanował on rysunek i posiadał rozległą wiedzę malarską, posługując się nią spokojnie i rozważnie. W jego rysunkach nawet postacie znajdujące się na najdalszym planie są opracowane szczegółowo a rysy twarzy mają indywidualny wyraz podobnie jak figury pierwszego planu.

W szeregu tych artystów, którzy do polskiej sztuki w połowie XIX w. wprowadzają nowe pierwiastki, wymienić nam należy z kolei Stanisława Chlebowskiego. I on również rozwinął działalność zagranicą i on także dążył do wielkiej, historycznej kompozycji, zupełnie wolnej od klasycznych wpływów. Chlebowski

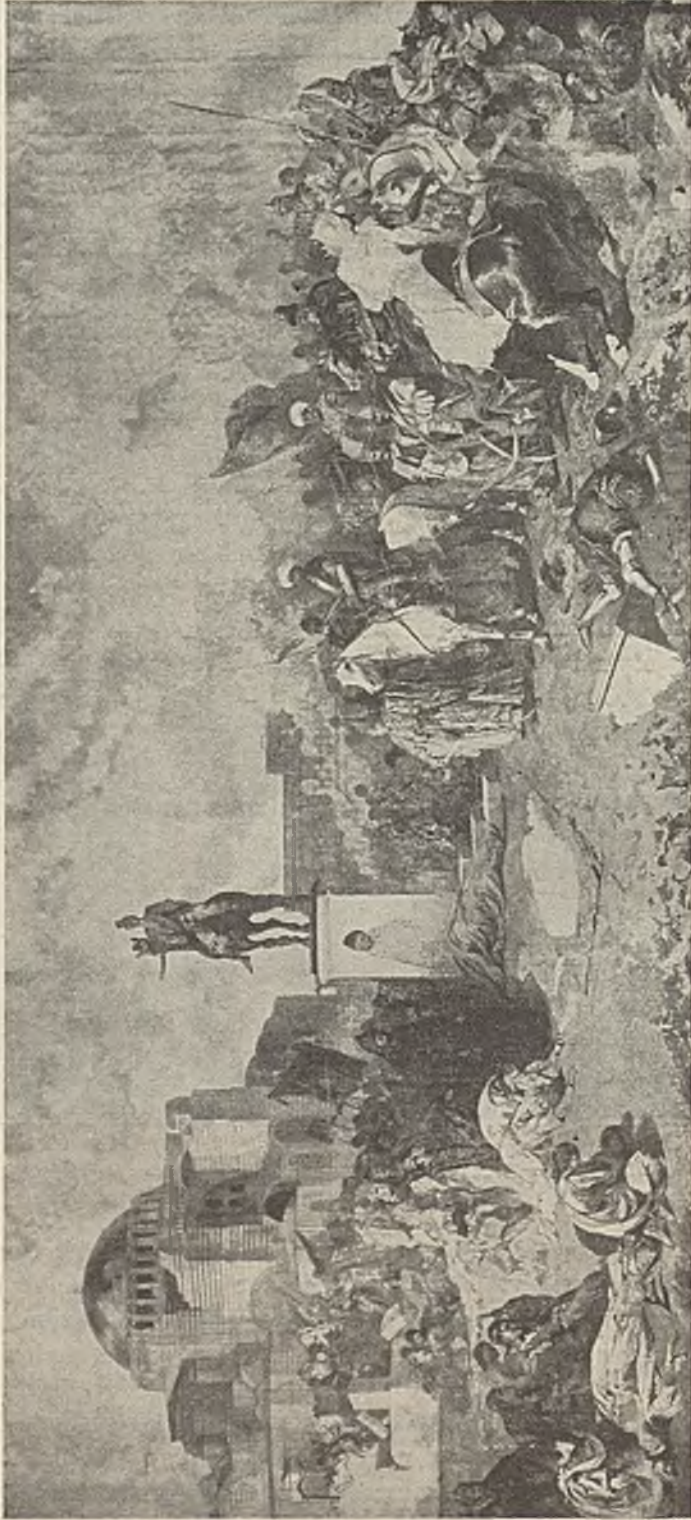


Fig. 204. Stanisław Chlebowski. Zdobycie Konstantynopola. Obraz niedokończony. Kraków. Muzeum Narodowe.



Fig. 205. Stanisław Chlebowski. Studjum batalistyczne. Kraków. Własność prywatna.



Fig. 206. Stanisław Chlebowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 206a. Stanisław Chlebowski. Studjum.
Kraków, Muzeum Narodowe.

urodził się w Pokutyńcach na Podolu rosyjskiem r. 1835, kształcił się w Akademji petersburskiej, gdzie otrzymał złoty medal i stypendjum rządowe. Zaczął od malarstwa historycznego konwencjonalnym obrazem *Wit Stwosz w Norymberdze*,¹ a także malując pod wpływem Holendrów wnętrza stylowo urządzone jak: *W pracowni artysty*. Następnie podążył naprzód do Monachjum, potem do Paryża, gdzie bawił lat kilka i kształcił się pod kierunkiem Gérôme'a. Zarazem czynił wycieczki artystyczne do Belgji, Włoch i Hiszpanji. W Paryżu kierunku historycznego nie porzucił, przeciwnie pracował dalej i stworzył pełną figur kompozycję „Joanna d'Arc w więzieniu“, nabytą przez francuski rząd dla jednego z prowincjonalnych muzeów.² Ma dzieło to wszystkie cechy francuskiej szkoły ówczesnej malarzy historycznych. Wywarły na Chlebowskiem wrażenie arcydzieła Fromentina i efektowne wielkie kompozycje Gérôme'a, których tematem był Wschód, z jego ludźmi, kulturą, krajobrazem, a przedewszystkiem słońcem.

R. 1865 pojechał do Konstantynopola i tam został nadwornym malarzem sultana Abdul Azisa, poświęcając się zupełnie i całą duszą Wschodowi. Wrócił do Paryża r. 1876 a następnie osiadł w Krakowie. Umarł r. 1884.

Twórczość tego artysty jest niezwykła. Około r. 1863 porywają go jeszcze motywy z powstania, ale wkrótce potem stale więzi go wschód. Maluje tylko obrazy historyczne polskie związane z dziejami Turcji jak: *Bitwę pod Warną* i *Odsiecz Wiednia* (oba w krakowskiem Muzeum Narodowem). Są to jednak dzieła konwencjonalne bez poważnego pogłębienia tematu. Od-

znaczają się tylko archeologiczną wiernością szczegółów, mimo wielkiego mnóstwa drobnych figur, które kłębią się i naprawdę walczą.³ Ostatnim jego wysiłkiem w kierunku historycznego malarstwa to *Wjazd Mahometa II do Stambułu*, niestety dzieło nieskończone, w krakowskiem Muzeum Narodowem (fig. 204). Kompozycja jest jasna, groźna, wspaniała. Mahomet na białym koniu arabskim, pyszny w typie i pozie poważnej wyniosłej, posągi bizantyńskie i sobór św. Zofji w głębi, wiernie i bardzo dobrze oddane, słowem obraz w całej pełni o wyższych zaletach i który wykończony mógł się stać nie małą chwałą artysty i sztuki polskiej nawet.⁴ Cały

¹ Piątkowski: Album 153. — ² Tamże str. 173. — ³ M y c i e l s k i: Sto lat, str. 476. — ⁴ Tamże.



Fig. 207. Stanisław Chlebowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

szereg studjów do tego dzieła posiada także krakowskie Muzeum Narodowe, a są one świetne pod względem kolorytu i wierności (fig. 205, 206, 206 a, 207 i 209).

Ze wschodnich jego kompozycyj znane są nadto: *Sprzedaż niewolnicy*, *Turczynki nad Bosforem*, *Bazar dywanów w Kairze*, *Arab na koniu*, *Sprzedaż pomarańcz*, *Wypożyczenie koni* i inne. Lubował się Chlebowski szczególnie w malowaniu okazów wschodniego przemysłu artystycznego. Malował więc broń różnorodną z nadzwyczajną dokładnością, wielki kładąc nacisk na koloryt, szczegóły stroju od turbana do papuci i t. p. czyniąc poprostu z tych studjów skończone obrazy. To też w jego pracach na pierwsze miejsce wydobywają się właśnie wschodnie akcesorja, bo namiętność malarza do nich jest tak wielka, że nie zdobywa się na zaparcie podporządkowania ich całości.¹ Ubiera swą żonę w strój dam dworu sułtańskiego i rysuje wszystkie szczegóły tego stroju (fig. 208).

Studja i szkice Chlebowskiego: głowy arabów, bitwy, bazyry, modlący się Turek, są wogóle bardzo dobre. Przejął je szczerze z życia i odtworzył pod względem kolorystycznym świetnie. Jest Chlebowski pierwszym świetnym polskim kolorystą.

¹ St. Witkiewicz: *Sztuka i krytyka u nas*. Lwów 1899, str. 479.



Fig. 208. Stanisław Chlebowski. Portret żony artysty w stroju wschodnim. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Barwność i malowniczość wschodu nęciła również Adolfa Sandoza urodzonego w Trybusówce na Podolu r. 1848. Po studjach w Szwajcarii i w Paryżu, gdzie kształcił się pod kierunkiem Delaunay'a i Puvis de Chavannes'a, odbywał liczne podróże, a wśród nich podróż do północnej Afryki. Jego obrazy: „Kobieta saharyjska“, „Wieczór w pustyni“, „Nad brzegiem Ued“, „Portret żony szejka El-Kantary“, „Karawana wielbłądów“ i t. p. zdradzają wybitny talent. Śmiałość, energia, traktowanie szerokie gęstą grubo nakładaną farbą, wycucie motywu światła, a przede wszystkim znakomity rysunek — oto cechy tego artysty.¹ Dostarczał ilustracyj do wydawnictw Hachetta, Quantin'a i Delagrava.

Podobnie jak Chlebowski i Sandoz pod wpływem francuskiej sztuki tworzył także stale zagranicą przebywający a odrębny wątkiem i techniką Teofil Kwiatkowski. Urodzony r. 1809 w Pułtusk, kształcił się w Warszawie. Z powodu udziału

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 114.

w powstaniu listopadowym musiał opuścić kraj r. 1831 i osiadł w Paryżu. Tu studiował w pracowni Ary Szeffera i Cognieta. Przejął od tych swych mistrzów wytworny rysunek, zrozumienie kształtu i rozwinął wrodzone poczucie barwy.¹ Portretował Szopena leżącego na łożu śmierci r. 1849, podobnie kilka lat później malował Mickiewicza.² Głównym jego dziełem jest „Polonez Szopena“ ze znakomicie rysowanymi, pełnymi wdzięku postaciami kobiet. Jego zamiłowanie do mglistych postaci ciągnęło go do malowania wizji i fantazji. W jednej z jego takich kompozycji przedstawił kobietę w długiej bladuróżowej szacie wznoszącą się na obłokach, a za nią drugą postać skrzydlatą z drobnymi aniołkami dokoła.³ To znów namalował Turka w zakątku haremu palącego nargile i tulącego do siebie odaliskę, jakby przez mgłę widzianą.⁴ W tem traktowaniu form przebija się niezawodnie wpływ Puvis de Chavannes'a.

Wykonał Kwiatkowski szereg portretów i minjatur wykwiutnych w rysunku i w oryginalnym, właściwym mu kolorycie.

Obrazy jego, niewielkich rozmiarów, malowane farbami wodnymi, dają w miejsce dawnych ostro wyrysowanych konturów delikatnie topniejące we mgle kształty, zamiast ciemnej i ubogiej skali farb olejnych mieniające się i bogate tony akwareli nadzwyczaj lekkie i przejrzyste.⁵ Zmarł r. 1901.



Fig. 209. Stanisław Chlebowski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 80. — ² Tamże. — ³ Tamże. — ⁴ Tamże. — ⁵ Tamże.

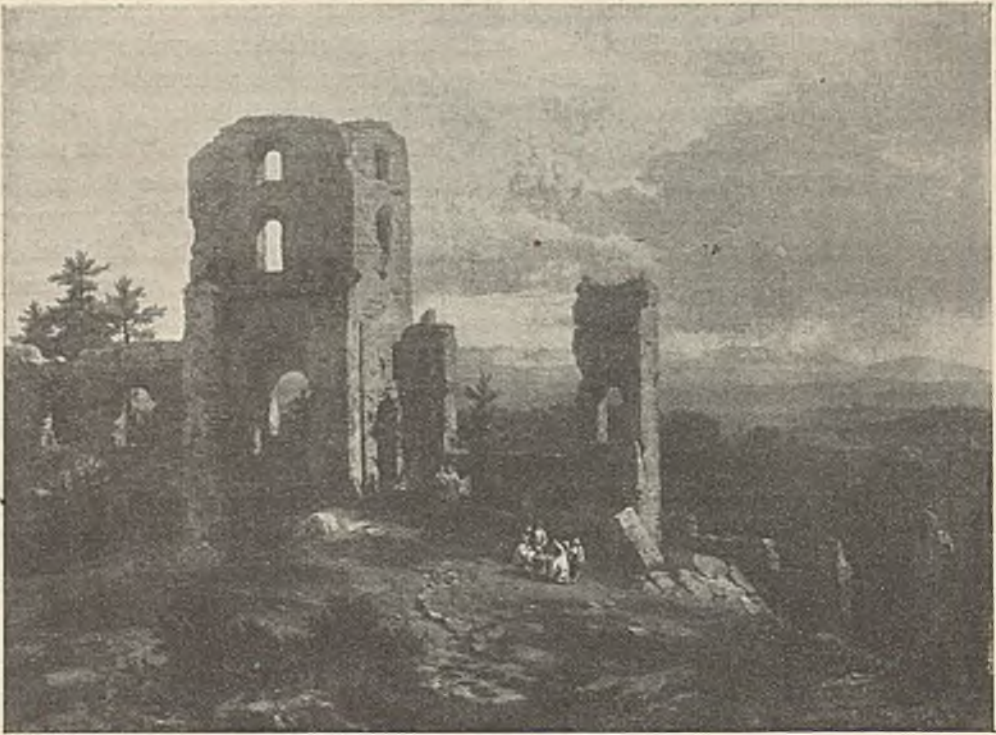


Fig. 210. Jan Nepomucen Głowacki. Widok ruin łeczyńskiego zamku. Kraków, Muzeum Narodowe.

R O Z D Z I A Ł X.

Krajobraz połowy XIX w. Józef Szermętowski. Malarze wnętrz. Aleksander Gryglewski.

Krajobraz w XVIII w. staje się prawie w całej Europie utworem pracowni, malarz nie wnika dokładniej w przyrodę, bierze głównie z fantazji formy i ogólny efektowny nastrój. Anglicy wtenczas, kiedy wprowadzili do portretu szersze życie i usuwali reprezentacyjną pozę, zwrócili się także do natury. Gainsborough zabrał się do malowania obrazu na wolnym powietrzu. Od tej chwili odradzać się poczyna pejzaż. Francuzi idąc za wzorem Anglików doprowadzili go w latach 1840—1870 do świetności, a Kamil Corot (1796—1875) pozostawił arcydzieła wiążące dawny pejzaż z nowymi pojęciami. Upiększał go wprawdzie, ale czynił to jednak na podstawie ścisłych studjów z natury i na wolnej przestrzeni. Dalszym ciągiem rozwoju krajobrazu było odczucie piękna, prostoty i prawdy i wydobycie ich wraz z całym nastrojem. Porzucono ruiny i sztuczny układ a wprowadzono łąki kwieciste, lasy z ich wonią i urokiem. Pojawia się romantyczna szkoła pejzażystów francuskich. Owładnęła ona gąszcze lasu w Fontainebleau, wioski pod Paryżem, równiny normandzkie i brzegi Bretanii.

W Polsce w drugiej połowie XIX w. jako pejzażysta odznaczył się naprzód Jan Wojciech Gerson, znany nam już jako malarz obrazów historycznych. Artysta ten, o ile był nieudolnym malarzem historycznym, o tyle rozumiał i odczu-

wał krajobraz. Odtwarzał on naturę żywą szczerze i prosto. Przeprowadzał z zamiłowaniem studja gałęzi, listków, konarów, drzew pełnych charakteru, studjował stany nieba i chwilowe efekty światła. Odtwarzał nawet to, co mogło się wydawać ubogiem w treść.¹ Pociągało go zwłaszcza Zakopane z ostro odcinającymi się sylwetami gór, z doliną Kościeliską i ciężkimi chmurami, unoszącymi się nad szczytami skał. Wpływ Gersona jako pedagoga na rozwój polskiego pejzażu był wielki. Obok niego wymienić należy Alfreda Schouppé'go. Malarz ten urodzony r. 1812 w sanockim był uczniem Rychtera w Warszawie i Minardi'ego w Rzymie. Po r. 1850 osiadł w Warszawie i oddał się malarstwu krajobrazowemu. Zbliżył się on stylem swych obrazów do Jana Nep. Głowackiego i Płonczyńskiego. Motywy brał napół z natury, ale był tej naturze wierny i ujmował prostotą. Umiał odczuć piękny motyw i oddać go wiernie a zarazem wydobyć efekt. Najchętniej malował krajobrazy górskie Tatr, czynił studja oświetlenia i barw. Piętno polskiego pejzażu umiał wydobyć. Jego „Widok ruin tenczyńskiego zamku“ ożywiony sztafażem, uwydatniający rozległy pagórkowaty krajobraz, najlepiej świadczy o jego talencie (fig. 210), *Szczyt Łomnicy*, w krakowskim Muzeum Narodowym, spowity w lekkie mgły, które zaczynają opadać, o skałach i urwiskach, przedstawia się prawdziwie i groźnie. Dokładność jego pracy najlepiej uwydatnia się w jego rysunkach. Tak z nadzwyczajną sumiennością wykonał rysunek *Rzeka Białka pod Wysokiem* (fig. 211). Umarł r. 1899 w Szczawnicy.



Fig. 211. Jan Nepomucen Głowacki. Rzeka Białka pod Wysokiem.
Kraków Muzeum Narodowe.

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 212.



Fig. 212. Franciszek Kostrzewski. Polowanie na dzika. Kraków, Muzeum Narodowe.

Franciszek Kostrzewski (ur. 1826, zm. 1911) rozpoczął od malowania głębiej odczutyh krajobrazów, ale niestety, porzucił tę dziedzinę oddając się malowaniu typów i rysowaniu scen humorystycznych. Niemniej jednak w tem miejscu wspomnieć należy z uznaniem jego obraz: *Polowanie na dzika*, większe i zupełnie wykończone dzieło z roku 1857, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 212). Malarz przedstawił wyborne krajobraz leśny po zachodzie słońca, gdy zmierzch się rozpoczyna. Na polance stoją myśliwi oglądając rozciągniętego u ich stóp zastrzelonego odyńca. Z boku nadchodzi ze strzelbą w jednej a kapeluszem w drugiej ręce opasły, po miejsku ubrany mężczyzna, który zdumiony patrzy wybału-



Fig. 213. Józef Sermętowski. Krajobraz. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

szonemi oczyma na ogromne cielsko ubitego zwierza. Tu już wystąpił motyw karykaturalny. Na prawo chłopiec do posługi wydobywa z kosza posiłek, na lewo wśród drzew widać zbliżających się psiarczyków z ogarami. Uniał malarz przedstawić las i ludzi już pod wieczór, gdy zmierzch zacięra wyrazistość postaci w zacieńionych przestrzeniach, a tylko górą widać jeszcze jasność znikającego dnia.

Najwybitniejszym z malarzy krajobrazu był Józef Sermętowski. Urodził się on w Bodzentynie r. 1833 wśród uroczych okolic, których krajobraz oddziałł na niego i wpłynął na wyrobienie się miłości do polskiego pejzażu. Uczył się około r. 1850 u Breslauera w Warszawie, ale głównie oddziaływały na młodego malarza pejzażów akwarele Juljusza Kossaka. Z zapałem studjował ojczystą ziemię i jej swoje artystyczne piękno, jej powietrze i światło. Wnikał w tajniki polskiego krajobrazu z wyjątkową subtelnością. Tak powstał około r. 1855 szereg drobnych, olejnych krajobrazów na kartonie jak: *Zwaliska zamku biskupiego w Bodzentynie*, *Zamek i katedra w Sandomierzu*, oba o wybornej perspektywie, o powietrzu lekkim i trzeźwym, a świetle jasnym i przejrzystym,¹ *Kościółek wiejski w krakowskim*, drewniany i spróchniały, na wzgórzu ze strumykiem poniżej, wśród wiklin i chałup. Posługiwał się wtedy prawie wyłącznie akwarelą, malując drobnymi plamkami i kończąc wszystko, ale bez przesady. We wszystkich tych dziełach uwytadnia się rodzimy, prosty, poetyczny nastrój polskiej wsi. Mimo młodego wieku, bo już w 22 roku

¹ Mycielski: Sto lat, str. 675.



Fig. 214. Józef Szermętowski. Motyw z Pienin. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 215. Józef Szermętowski. Studjum krajobrazu. Kraków, Muzeum Narodowe.



Józef Szermeżowski: Powrót z pastwiska
Kraków, Muzeum Narodowe

życia, okazał się Szermętowski niemal skończonym artystą i nawskróś rodzimym. Z obrazu z roku 1856 przedstawiającego motyw z parku z wodą, nad którą stoi człowiek z pieskiem, a dalej widać zabudowania koszarowe i budkę dla żołnierza, wieje też smętny nastrój (fig. 213). W r. 1858 wyjechał do Paryża, gdzie zdobył sobie pewniejszą siebie i szerszą technikę i pogłębił talent. Wogóle dzieła jego z przed r. 1858 są jeszcze nieśmiałe i skromne pod względem techniki, ale już zapowiadają cechy jego talentu: odczucie smętnej poezji polskiego krajobrazu i wierne oddanie jego nastroju.¹

W Paryżu zaczął próbować sił w malarstwie rodzajowym, jak: *Spo-wiedź* z kilku włościanami czekającymi przy konfesjonale i *Komunja św. w wiejskim polskim kościele*. Tam także r. 1861 powstał prześliczny *Las dębowy* o wspaniałych drzewach wśród skał i omszałych kamieni, z widokiem na pola w dali nawskróś polskie. Widzi się tu soczystość kolorytu, powietrze jasne i przejrzyste, wreszcie pewność techniki. Obraz ten świadczy o rozwoju talentu Szermętowskiego pod wpływem francuskiej sztuki i jej mistrzów jak Rousseau i Dupré. Artyści ci umieli tworzyć krajobrazy z kultem dla natury nietylko jako tła dla człowieka, ale dla niej samej. Szczerłość i głębia uczucia, które Szermętowski zawsze wkładał w swe krajobrazy, wzmogły się, a zarazem artysta wydoskonalił się w technice. On pierwszy nadał krajobrazowi szczerze polski charakter.² Szermętowski nie opuścił już Paryża, ale mimo to malował krajobrazy rodzinne, polskie. Wyjeżdżał do kraju tylko na studia, a w Paryżu po powrocie dzieła wykończył. Obrazy jego z czasów pobytu w stolicy Francji nie dostawały się do kraju. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada z tej epoki *Studjum polskiej wioski*, *Szkodę w lesie* i *Motyw z Pienin* z Dunajcem wijącym się wśród gór. Obrazy te odznaczają się wybornym i subtelnym kolorytem (fig. 214), a głównie dzieło z ostatniego roku jego życia: *Krowy na pastwisku* (tabl. 18), w którym przedstawił rozległy krajobraz z grupami drzew wybornie malowanych. Obraz ten przypomina dzieła francuskiego malarza Troyon'a. Do drzew czynił studia kształtu i barwy, jak świadczy piękny jego szkic, również w krakowskim Muzeum Narodowym się znajdujący (fig. 215). Świeżość i żywość barw, zwłaszcza bujnej roślinności, w obu tych dziełach nadaje im szczególniejszy powab.

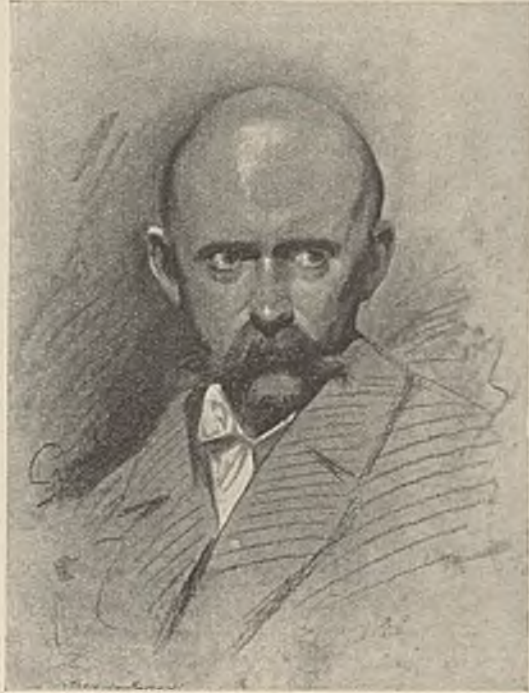


Fig. 216. Józef Szermętowski. Portret malarza Aleksandra Rycerskiego. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

¹ St. Popowski w publikacji: *Malarstwo polskie w odbitkach barwnych*. Warszawa 1908. T. I. Zeszyt I. — ² Tamże.

Że także byłby mistrzem w portrecie, gdyby w tym kierunku pracował, świadczy świetny jego rysunek przedstawiający portret malarza Aleksandra Rycerskiego (fig. 216). Zmarł 1876 r.

Francuska szkoła barbizońska nie pozostała bez wpływu na innych polskich malarzy; między nimi najwybitniejsze miejsca zajmują Feliks Brzozowski (1836—1892) i Władysław Aleksander Malecki (1836—1900).

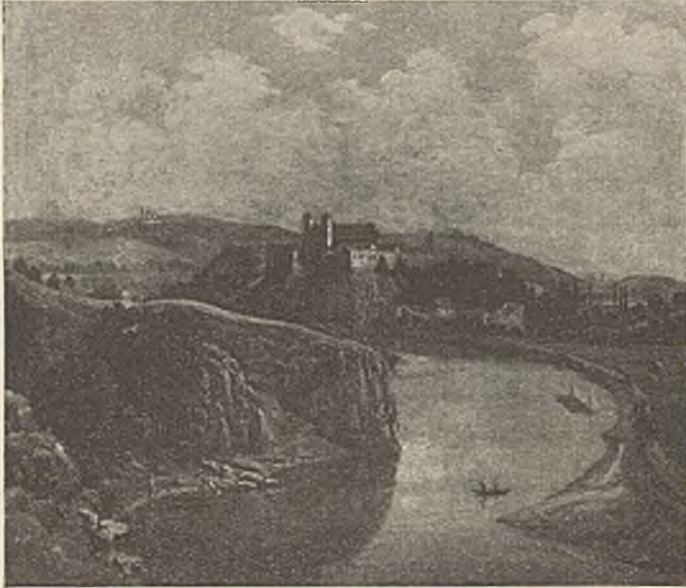


Fig. 217. Saturnin Świerzyński. Widok Tyńca. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

Brzozowski kształcił się u Breslauera. Malował krajobrazy drobiazgowo wykończone, wykonywał prace dekoracyjne w pałacu Konstantego Przeździeckiego w Warszawie i dostarczał licznych ilustracyj do czasopism. Motywy jego dzieł to: *Las bukowy w Tatrach*, *Noc w Tatrach*, *Burza*, *Wnętrze lasu*, *Pieskowa Skała*, *Kazimierz*, *Janowiec*, *Czorsztyn* i widoki inne zamków polskich. Także malował widoki kościołów, jak „Kościół św. Karola Boromeusza w Warszawie“, „Kościół w Łądzie“ i t. p.¹

Malecki pracował naprzód przy dekoratorze teatralnym Sachietti'm w Warszawie. Kształcił się potem w Wie-

dniu i Monachjum, gdzie zachęcony powodzeniem wiele lat przebywał. Otrzymywał liczne medale a między nimi złoty w Londynie za obraz znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie p. t. *Sejm bociani* (tabl. 19). Powróciwszy do kraju, nie mógł znaleźć środków do życia, zdziwaczał, zmarniał i umarł z wycieńczenia r. 1900.²

Stare mury i odwieczna architektura ze swą malowniczością i nastrojami pociągała malarzy w dalszym ciągu. Dział ten znalazł następców godnych Canaletta, Vogla i Zaleskiego.

Saturnin Świerzyński (1820—1883) malował głównie widoki Krakowa; wcale udatną jest jego praca: *Wnętrze katedry na Wawelu*, znajdująca się w krakowskim Muzeum Narodowym, wykonana sumiennie i poprawnie dawną manierą. Pozostawił nam również *Widok Tyńca na tle krajobrazu*, w którym zaznaczają się w oddali Bielany i Kopiec Kościuszki (fig. 217). Za to jego kompozycje figuralne z Pana Tadeusza: „Powrót Tadeusza“ i „Polowanie na niedźwiedzia“ wykonane r. 1854, w zbiorach prof. Jerzego hr. Mycielskiego w Krakowie, są bardzo

¹ Świeykowski, op. cit., str. 282.

² Świeykowski, op. cit., str. 418.



Władysław Malecki: Sejm bociani
Kraków, Muzeum Narodowe

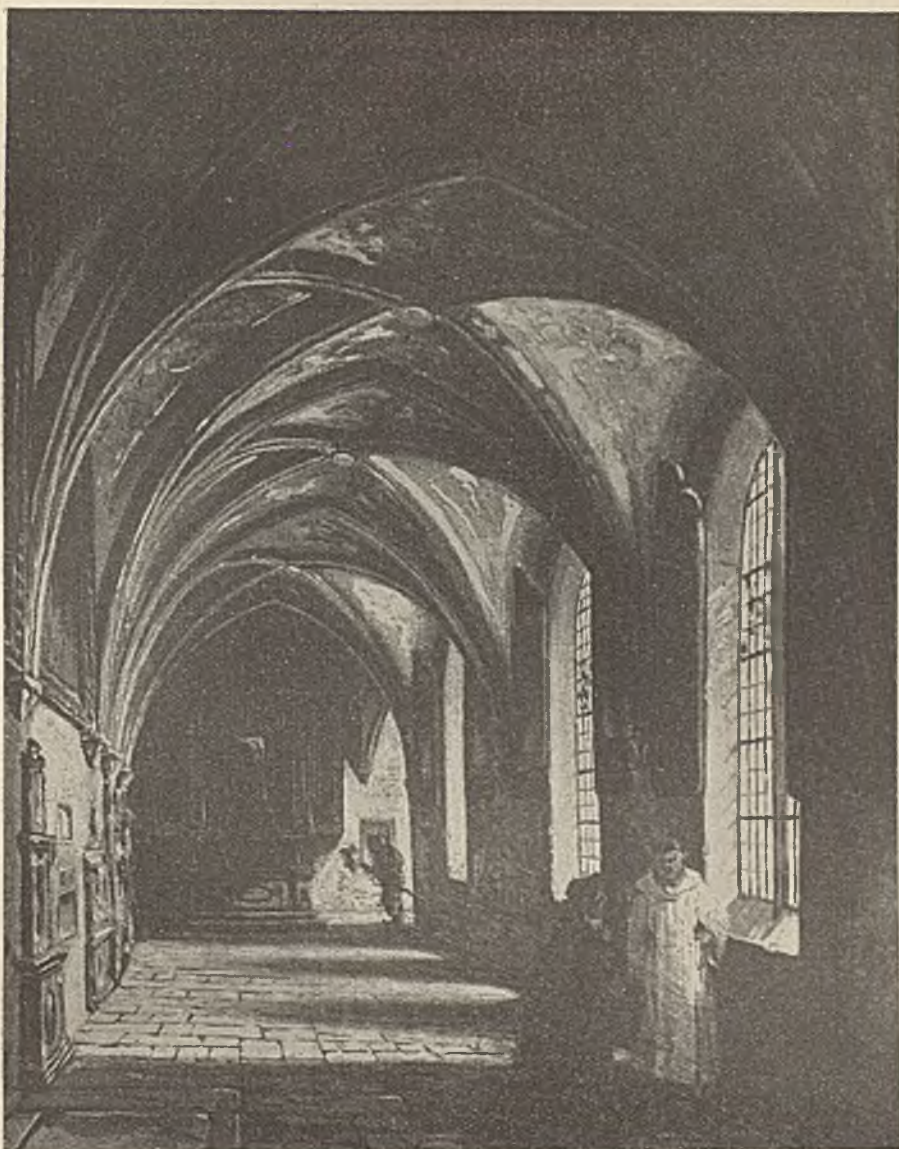


Fig. 218. Aleksander Gryglewski. Wnętrze krużganków w klasztorze oo. dominikanów w Krakowie. Kraków, Muzeum Narodowe.

naiwnie malowane i zasługują na uwagę tylko z tego względu, że są to pierwsze ilustracje epizodów arcydzieła Adama Mickiewicza.

Mistrzem jednak w malowaniu wnętrz był Aleksander Gryglewski. Urodzony w r. 1833 w Brzostku w Galicji, kształcił się naprzód w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Miasto to ukochał i zabytki jego studjował. Mając lat 25 wymalował ujmujący obraz środkowej nawy kościoła N. P. Marji w Krakowie, Matejko zaś domalował figurki modlących się ludzi. Dzieło się tak podobało, że Gryglewski nieraz je powtarzał. Malarz umiał oddać nastrój wspaniałego i odwiecznego

dzieła sztuki wypełnionego zabytkami i wspomnieniami przeszłości, a przytem ujął wybornie perspektywę i wniknął ze zrozumieniem w szczegóły stylu. Później studjował nieraz motywy wnętrza tego kościoła, jak samo presbiterjum z wielkim



Fig. 219. Aleksander Gryglewski. Ratusz na Kazimierzu przy Krakowie.
Kraków, Muzeum Narodowe.

ołtarzem i stalami. I tu także figurki ożywiają i podnoszą nastrój milczących a jednak wymownych murów i dodających im więcej jeszcze nastroju mroków.

Po namalowaniu r. 1858 „Środkowej nawy kościoła N. P. Marji“ udał się na dalsze studja do Monachjum, gdzie pozostał lat kilka. Tam pod kierunkiem prof. Seeburga pogłębił jeszcze zdolność opanowania perspektywy i ujmowanie jej w obrazie i poczynił wyborne postępy w dziedzinie kolorytu. Wróciwszy do kraju zaczął malować widoki miast i historycznych budynków, jak *Widok Sukiennic* (tabl. 20),



Aleksander Gryglewski; Sukiennice w Krakowie, akwarela
Kraków, Muzeum Narodowe

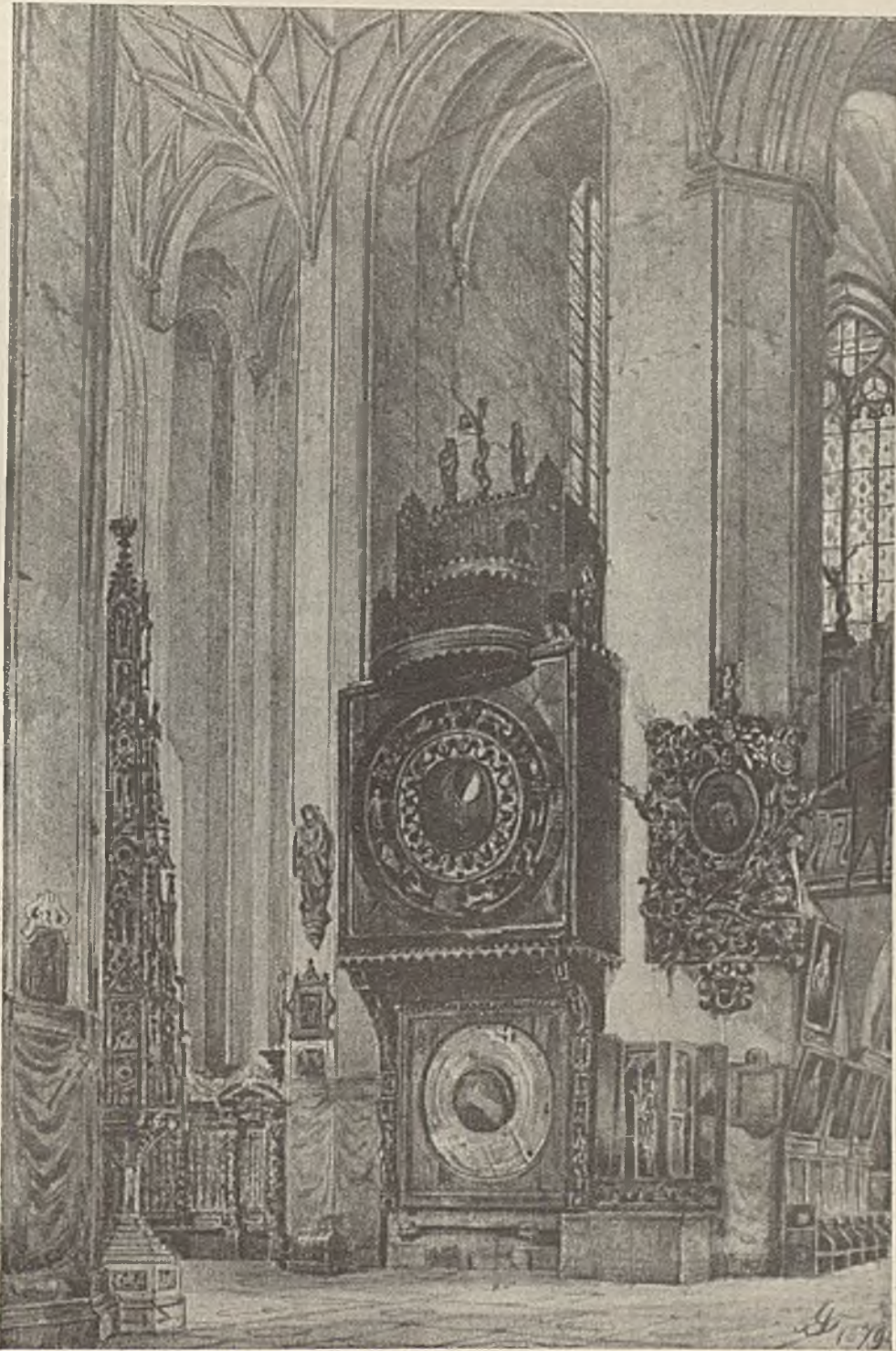


Fig. 220. Aleksander Gryglewski. Wnętrze kościoła N. P. Marji w Gdańsku.

Wnętrze krużganków oo. dominikanów (fig. 218), Kościół N. P. Marji w Krakowie i Widok ratusza na Kazimierzu przy Krakowie (fig. 219). Są to wyborne dzieła sztuki, w których artysta umiał zaakcentować patynę wieków i piękno stylu, wprowadzając głęboki nastrój. Efekty światła, wnikaącego do wnętrza czy to przez kaplice, odbitego od kamienic żółto tynkowanych, czy to przez otwarte drzwi bezpośrednio z placu czy ulicy z zimnym tonem, przeprowadził po mistrzowsku. Najchętniej

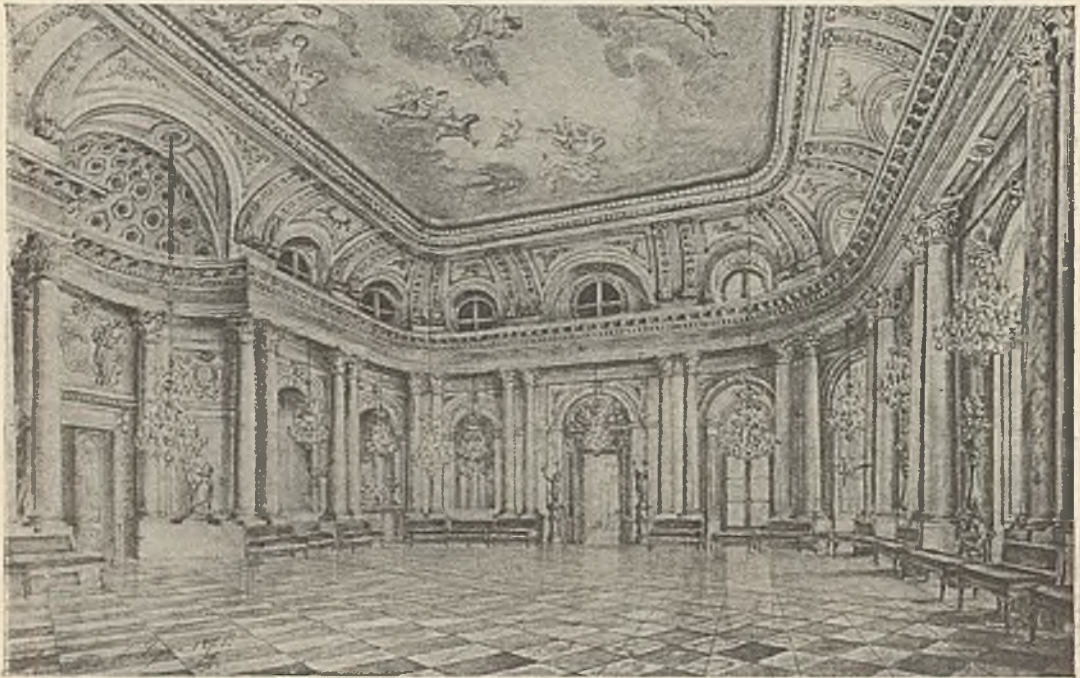


Fig. 221 Aleksander Gryglewski. Sala w pałacu prymasowskim w Warszawie. Kraków, Muzeum Narodowe.

odtworzył Gryglewski wnętrza kościołów i starych zamków, zwłaszcza XVII i XVIII w. Matejko rad patrzył na jego dzieła, wzywał się w nie i malował w nich małe figurki, naodwrot zaś Gryglewski pomagał mu w malowaniu architektury. Pierwszorzędnym dziełem jest wnętrze dwu wspaniałych sal w wilanowskim pałacu. Oświetlenie wnętrza i igranie światła po weneckich szklach starych i genueńskich aksamitach, po meblach, marmurach i portretach, jest świetnie przeprowadzone z wystudjowaniem każdego drobiazgu. Jak we wszystkich dziełach rozumiał artysta styl, tak tu odczuł i odtworzył przepych pańskiej rezydencji, a odtworzył go z całą patyną wieków. Po Wilanowie malował Podhorce z tą samą wrażliwością piękna i powagą świetnego zabytku przeszłości.

Wreszcie wyjechał do Gdańska i począł malować jego zabytki. W krakowskim Muzeum Narodowym jest jego akwarela, przedstawiająca szczegół z wnętrza kościoła N. P. Marji w Gdańsku (fig. 220) z wyniosłym sklepieniem gotyckim, oświetlonego częściowo oknami witrażowymi przepuszczającymi barwne światło; ślizga się ono po polichromowanym gotyckim tabernaculum, średniowiecznych tryptykach, ozdobnym zegarze, bujnych, barokowych złożonych ramach i starych portretach...

Rysunki Gryglewskiego są świetne. Umie on ołówkiem wydobyć nie tylko kształt, ale istotę materiału i jego tak różnorodne spątynowanie. Dwa z nich, prace wspinałe, posiada Muzeum Narodowe w Krakowie. Jeden przedstawia salę w pałacu prymasowskim w Warszawie (fig. 221), wykonany w lipcu 1871 r., drugi zaś z r. 1876 wewnątrz kościoła w Krośnie z widokiem na jego urządzenie, a zwłaszcza barokowe organy (fig. 222).

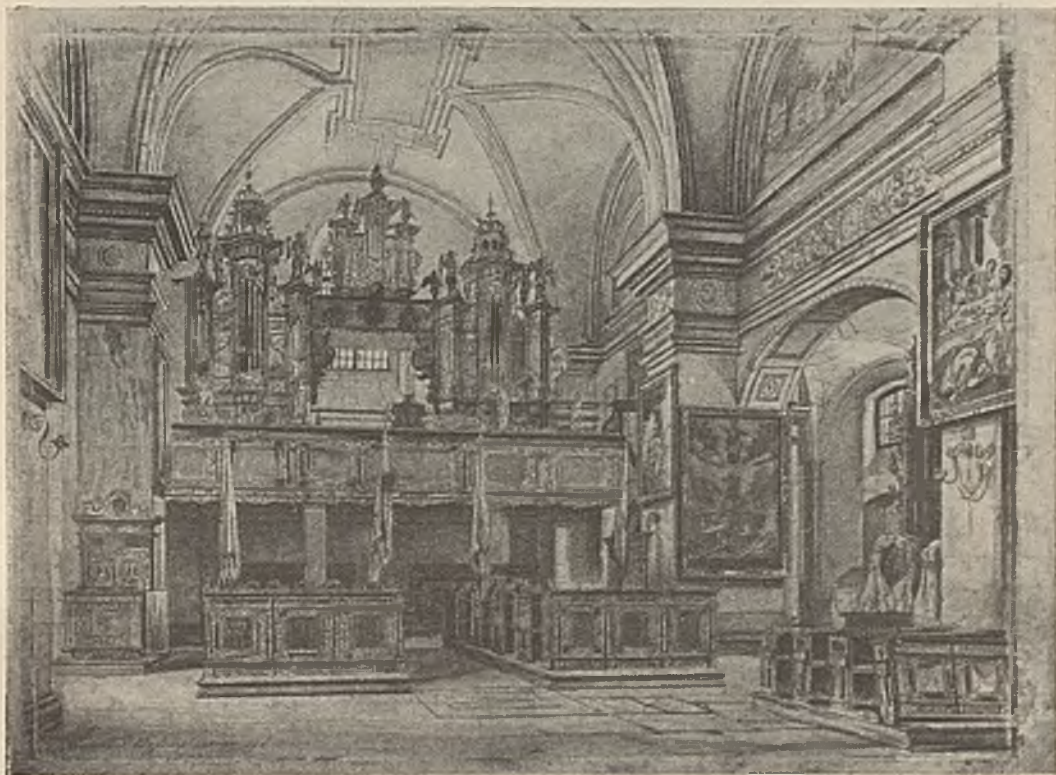


Fig. 222. Aleksander Gryglewski. Wnętrze fary krośnieńskiej. Kraków, Muzeum Narodowe.

Gryglewski posunął znacznie naprzód poczucie artystycznego efektu starych budynków. Umiał on ożywić je światłem różnorodnie ślizgającym się po patynie murów, marmurów, ołtarzy i stali, potrafił wydobyć efekt słońca przeciskającego się przez barwne witraże, umiał zaznaczyć głębie, bardziej niż Marcin Zaleski. A przede wszystkim umiał oddać powagę wieków i nastroj. Czuł on wybornie styl i świetnie go odtwarzał. Znać w tem jego poczucie dawnej sztuki i rozmiłowaniu się w niej rówieśnika i przyjaciela Matejki. Umarł Gryglewski w r. 1879.

Wspomnieć tu należy grupę malarzy krajobrazu, którzy studjowali w latach 1845—1855 w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, a potem kończyli studja we włoskich szkołach, jak ich rosyjscy koledzy, uczniowie Briułowa i Worobijewa. Oddziaływał na nich konwencjonalny krajobraz drugiej ćwierci XIX wieku.¹ Z grupy

¹ Mysielski: op. cit. str. 679.



Fig. 223 Józef Marszewski. Krajobraz. Kraków. Ze zbiorów prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

tej odznaczyli się przede wszystkim dwaj: Albert Żamett (ur. w Wilnie około r. 1820, zm. tamże w r. 1875) i Józef Marszewski (ur. około r. 1825 w Warszawie i zmarły w tym mieście r. 1883). Obaj sumiennie wykonywali swe dzieła, umiejętnie traktując pejzaż,¹ poczucie jednak polskiej przyrody i szczerości nie wyrobiło się u nich zdala od kraju, wobec czego ulegali łatwo poprawnemu kosmopolitycznemu krajobrazowi. A choć Żamett uzyskał nad Newą złoty medal i pracował na Litwie i Żmudzi malując olejne krajobrazy, to jednak nie wprowadził do dziejów naszego malarstwa żadnych cenniejszych zdobyczy. Mimo to przecie na uznanie zasługują jego rysunki krajobrazów litewskich, których około r. 1850 dostarczał do litografji dla Albumu Wileńskiego. Dziełami jego w tem cennem wydawnictwie są: Widok Werek, Widok Czerwonego Dworu, Tuskulanum i Rybiszek. Z prac tych Żametta przebija prostota i prawda. Wysłany przez hr. Benedykta Tysszkiewicza do Rzymu, pozostał w tem mieście czas dłuższy malując włoskie krajobrazy, nieraz wcale ładne, jak Arco Scuro pod Rzymem, w którym to dziele umiejętnie ujął krajobraz skalisty z pinjami i widokiem w dali kopuły św. Piotra pod lazurówem niebem.

Mniej zdolnym był Józef Marszewski, zrazu uczeń Kokulara a potem petersburskiej Akademji i jej profesora Maksyma Worobijewa. Worobijew był naśladowcą mniej lub więcej zręcznym Calame'a i Achenbacha i pomimo efektownych motywów, które brał do swych prac, nie umiał wywołać swemi obrazami trwałego wrażenia. Tą manierą przejął się Marszewski. Czasem jednak z manieri tej zdołał się

¹ Mycielski j. w. str. 682.



Juliusz Kossak: Stadnina na Podolu
Kraków, Muzeum Narodowe

wyłamać. I on po krótkim pobycie w Paryżu udał się do Rzymu, pobyt ten jednakże nie zmienił jego kierunku i choć wróciwszy do Warszawy malował polskie krajobrazy,¹ nie wysunął się jednak z szeregu podrzędnych malarzy. Szczególniej na uwagę zasługuje wcale poprawnie i ładnie wykonany r. 1863 widok z wiatrakami i wodą, które oświeca płynący między chmurami księżyc. Umiął odtworzyć przymgloną nieco dal księżycowej nocy i wywołać nastrój (fig. 223).

Do tej grupy należą Juljan Cegliński (1830—1870) pracujący w Warszawie i Jan Chrucki. Na ich obrazach znać to samo piętno szkoły Kokulara i Breslauera i wreszcie pejzażystów rosyjskich. Chrucki jednak malował przytem portrety, a wykonany przezeń w r. 1847 portret ks. Placyda Jankowskiego (John of Dycalp) (fig. 224) świadczy, że lepszym był portrecistą niż malarzem krajobrazów.



Fig. 224. Jan Chrucki. Portret Placyda Jankowskiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ Mycielski: op. cit., str. 692.



Fig. 225. Juliusz Kossak. Pan Pasek pod Lachowicami. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

R O Z D Z I A Ł X I.

Juljusz Kossak. Grupa malarzy historyczno-rodzajowych. Michał Elwiro Andriolli. Aleksander Kotsis.

Juljusz Kossak urodził się w Wiśniczu w Galicji r. 1824. Zrazu studjował prawo w lwowskim uniwersytecie ucząc się przytem rysunku u Jana Maszkowskiego. Ciągnęło go już wtedy życie szlacheckie i sportowe, polowania, przejażdżki w powozikach lub sankach, konie i portrety.¹ Objeżdżając dwory szlacheckie różnych dzielnic Polski poznawał różnorodność zjawisk życia polskiego. Z Ukrainy udał się r. 1851 do Petersburga, gdzie szczególnie ceniono malarzy wojska, i znalazł w tem mieście powodzenie i zarobek. Po półtorarocznym pobycie nad Newą zatrzymał się w Warszawie i pozostał w niej lat kilka,² wszedł w sfery artystyczne i poznał się z całym szeregiem typów tamtejszej cyganerji, cierpiącej niedostatek i nie popieranej przez obojętny na sztukę ogół. R. 1855 osiadł w Paryżu, gdzie bawił sześć lat i pogłębił swoje dotychczasowe artystyczne wykształcenie.

¹ Mysielski: Sto lat, str. 585.

² Witkiewicz: Juljusz Kossak, Warszawa 1900 r., str. 43.

Bawili w tem mieście podówczas Rodakowski, Kapliński, Tępa, Chlebowski, Gerson i inni. Pracowali nieraz wspólnie. Kossak studjował modele, konie, place musztry i obrazy w muzeach, wiele kopując. Toteż w jego działalności malarskiej należy



Fig. 226. Juliusz Kossak. Bohun i Zagłoba. Kraków, Muzeum Narodowe. Własność prywatna.

rozróżnić dwa okresy, jeden wędrówek po kraju i rozwoju talentu przez samouctwo, następny zaś okres — to działalność po przebyciu światowej szkoły, jaką był pobyt w Paryżu.

Z pierwszej epoki, z młodzieńczych lat malarza, pochodzi cały szereg miłych i często pełnych wdzięku prac, nieraz jeszcze sztywnych, ale odznaczających się zdolnością hystrej obserwacji i wrażliwości na piękno konia, czy to pod jeźdźcem, czy w zaprzęgu. Pociągały go wtedy sceny z powstania 1831 r., choć jeszcze nie umiał ich przedstawić, maluje je słabo i nieco naiwnie. R. 1850 zdobył się na pierwszą historyczną kompozycję i namalował akwarelę *Chłopickiego pod Grochowem*, zsuwającego się z karego konia, który pada raniony kartaczem. Jenerała otacza sztab, a w głębi na tle zimowego krajobrazu widać tok bitwy. Znać jeszcze w tem

dziele pewną archaiczną manierę,¹ ale wskazuje ona, że także dla Kossaka ideałem było malarstwo historyczne. Zamiłowanie jednak artysty do natury i życia szlachty i ludu pociągnie go do odtwarzania polskiego życia i ocali od patosu i ckliwości.



Fig. 227. Juliusz Kossak. Podbipięta i Skrzetuski. Kraków, Muzeum Narodowe. Własność prywatna.

Wogóle w utworach Kossaka z lat 1844—1853 znać wpływ Orłowskiego, zwłaszcza w scenach wojskowo-rodzajowych, a w utworach sportowych oddziaływanie angielskich kolorowanych konnych polowań *par-force*. Ale ponad tem wszystkim panuje miłość polskiego szlachcica i chłopca, zamiłowanie do konia w różnych jego objawach, do polskiego krajobrazu, czy to nad Wisłą, czy nad Dnieprem.

Ten talent jego nie uległ zmianie podczas paryskich studjów, tylko pogłębił się i oparł o większe artystyczne wykształcenie. W Paryżu skorzystał głównie z dzieł francuskich malarzy wojskowych pierwszej połowy XIX stulecia, przedewszystkiem zaś

¹ M y c i e l s k i: j. w., str. 589,

Horacego Verneta. Pozbył się archaizmu techniki, zniknęła z jego dzieł pewna sztywność konturu, farby wodne zaczęły łączyć się w jedną barwną całość. W miejsce jaskrawego lub zbyt bladego kolorytu pojawił się w dziełach jego koloryt żywy, jasny i miły



Fig. 228. Juliusz Kossak. Targ na Klepuzi.

w tonach, a przytem harmonijny. Nabrały jego obrazy szerokości i pewności rysunku i modelunku, podobnie jak u Tepy. Od Verneta przyjął sposób komponowania bitew i wojennych epizodów. Począł za przykładem tego malarza heroizować konie,¹ doprowadzał do ostatnich granic idealizowanie form i gwałtownych ruchów tego zwierzęcia, zwłaszcza jeśli przedstawiał je z żołnierzem czy rycerzem, o ile zaś wprowadzał typy szlacheckie, chłopskie a nawet arabskie w zjawiskach codziennego życia, zawsze konia nieco poetyzował mimo realizmu i znakomitej charakterystyki typu. Ta cecha różni go od Piotra Michałowskiego. Nie ma Kossak tej prostoty i powagi

¹ Mycielski: Sto lat, str. 592.

w odtwarzaniu prawdy, ale za to ma wdzięk i fantazję. Opowiadając umie obraz okraszyć ujmującymi szczegółami, składającymi się na barwną, żywą, pełną powabu całość, która pociąga i zdobywa ogół. Zestrają się jego sztuka z poematami Wincentego Pola i opiera na ówczesnej powieści, opowiadającej przeszłość i współ-



Fig. 229. Juliusz Kossak. Szwoleżer polski. Epizod z wojny napoleońskiej w Hiszpanji. Poniósłszy porażkę Hiszpan pod Somosierrą dla dostania języka. Kraków, ze zbiorów L. Lepszego.

czesne życie dworów, dworców i wsi polskiej, to też często i z wielkim zamiłowaniem ilustruje Kossak gawędy rymowane autora Mohorta i Pieśni o ziemi naszej.

Już w pierwszym roku pobytu w Paryżu, r. 1855, namalował Mohorta drzemiącego z szablą w rękę, a potem r. 1856 stworzył *Przeprawę przez Dniestr*, niegdyś w zbiorach hr. Dunin Borkowskiego we Lwowie, jakby natchnioną przez poemat Pola. Nawskróś rodzimy jest w tej akwareli krajobraz podolski z lekką mgłą unoszącą się nad ziemią wzdłuż rzeki, po której sunie prom z wozem pełnym wojennego rynsztunku, zaprzężonym czterema ciężkimi, znakomicie namalowanymi końmi, araby stoją z boku, szlachta i żołnierze uzupełniają tę malowniczą grupę.

R. 1861 powrócił do Warszawy i między r. 1862 a 1868 objął artystyczne kierownictwo „Tygodnika Ilustrowanego”. Rysuje nadzwyczaj ujmujące ilustracje do powieści i gawęd. Przedewszystkiem

nęci go starszylachecki wątek. Wtedy tworzy *Rok myśliwca* i *Pamiętniki starającego się*. Swą fantazją, pracą i zamiłowaniem, podniósł wysoko poziom drzeworytnictwa dostarczając świetnych rysunków i zamawiając je u innych artystów dla „Tygodnika Ilustrowanego”, którego karty z tej epoki mogą być chlubą polskiej sztuki.

R. 1869 opuścił Kossak redakcję „Tygodnika Ilustrowanego” i udał się zagranicę, osiadł w Monachjum, gdzie bawił rok, i kształcił się wraz z Brandtem w pracowni najzdolniejszego niemieckiego malarza scen wojskowych Franciszka Adama i jeszcze pogłębił swą artystyczną wiedzę. Wtedy powstały dwie znakomite akwarele:

„Stado Mohorta“ i „Omnibus warszawski“. „Omnibus“ jest utworem nawskróś rodzajowym z odcieniem nawet nieco humorystycznym, *Stado Mohorta* obok *Przeprawy przez Dniestr* najdoskonalszem z dzieł Kossaka. Odznacza się to dzieło prostotą, poezją i animuszem rycerskim. Białowłosey Mohort na białym arabisie pokazuje ks. Józefowi i jego świcie na koniach stado różnorodnych i różnobarwnych koni na tle stepowego krajobrazu, w głębi widać futor i cerkiewkę drewnianą. Całość ma piętno nawskróś swojskie. Jest to niezawodnie arcydzieło malarstwa historyczno-rodzajowego. Znajduje się ta piękna akwarela w zbiorach Popielów w Krakowie.

Po powrocie z Monachjum osiadł Kossak r. 1870 w Krakowie, gdzie do końca życia pozostał. Z dzieł, które podówczas namalował, odznacza się *Stado hetmana Tarnowskiego* ze stojącym konno zwycięzcą z pod Obertyna. Cały szereg tych „stad“ namalował Kossak. Traktował je nieraz rodzajowo. Takim stadem koni jest bardzo piękna akwarela w Muzeum Narodowym w Krakowie: „Stadnina na Podolu“, malowana r. 1886 (tabl. 21). W obrazie tym skomponowanym z wielką swobodą i prawdą widzimy konie w najróżnorodniejszym ruchu od źrebięcia do starszych okazów świetnie przedstawione; doskonała jest klacz, którą ssie źrebię; stoi ona z niezwykłym spokojem i ostrożnością, stula uszy ze skupieniem i uwagą i karmi małe.¹



Fig. 230. Juliusz Kossak. Potyczka.

¹ Witkiewicz: Juliusz Kossak, Warszawa 1900 r., str. 189.

Do średnich wieków zabierał się Kossak bez powodzenia, za mało był historykiem, ale czasy bliższe, jak wiek XVII zwłaszcza, odczuwał z nadzwyczajną wrażliwością na barwność, bujność i temperament tej epoki. Nęcą go takie tematy jak: *Elekcja Jana Kazimierza* (r. 1875), *Król Jan Kazimierz na polowaniu* (r. 1879).



Fig. 231. Juliusz Kossak. „Brać mi tę armatę”. Epizod z bitwy pod Raclawicami. Kraków, ze zbiorów St. Niemczyka.

dziejów XVII w. (fig. 226 i 227). Malował z miłością sceny z kościuszkowskich czasów, a dalej czyny bohaterów z pod Grochowa i Ostrołęki. Po Michałowskim on zrozumiał najlepiej polskiego żołnierza, zwłaszcza ułana (fig. 229—230). Przedstawia ułanów Polaków w austriackim wojsku, n. p. ułanów hr. Trani otaczających swego pułkownika Józefa Rodakowskiego, dzieło z r. 1870. Tych samych ułanów namalował drugi raz w obrazie *Bitwa pod Custozzą* w szalonej szarży z Rodakowskim na czele, która o zwycięstwie rozstrzygnęła.¹

Jak Michałowskiego tak Kossaka nęcą krakusi na koniach w białych sukmanach i czerwonych czapkach. Nęci go też Kościuszko na koniu (fig. 231). I znów poetyzuje nieco te postacie. Zwłaszcza wesela ludowe, uroczystości ze żniwami związane i t. p., życie obywatelskie na wsi (tabl. 24) są śliczne, pełne temperamentu, werwy, ruchu (tabl. 25). Lubuje się wogóle w scenach ludowych, targach a prze-

¹ M y c i e l s k i: j. w., str. 605.

Sobieski na czele rycerstwa przed zwycięstwem pod Wiedniem (tabl. 22), *Pan Pasek pod Lachowicami* na koniu podczas potyczki z kozakami rozmawiający ze swoim pachołkiem, który mu konia przywodzi, malowany roku 1891 (fig. 225), *Spotkanie Chmielnickiego z Tuhaj-Bejem*, *Pochód Tatarów* (oba z r. 1885). *Wjazd posła Rzeczypospolitej do Stambułu* (r. 1883). W obrazie *Odsiecz Smoleńska w roku 1655*, malowanym roku 1879, rozwinął całą malowniczość i barwność wojskowego życia polskiego na tle wschodu. To znów pełne fantazji i odwagi rycerstwo polskie ukazuje się nam na tle murów Kremla. Nikt piękniej i lepiej nie przedstawił w sztuce tej świetności rycerskiej XVII w. w jego barwnej i efektownej formie od Kossaka (tabl. 23). W literaturze dorównał mu tylko Sienkiewicz, to też był Kossak świetnym ilustratorem powieści historycznych tego znakomitego epika



Juliusz Kossak: Jan III pod Wiedniem



Fig. 232. Juliusz Kossak. Cztery typy koni i jeźdźców. 1) Fredro na angliku.
Kraków, Muzeum Narodowe.

dewszystkiem targach w starym Krakowie, z wozami, chłopami i babami, z żydami o pełnych humoru typach i ruchach, z wybornymi końmi chłopskimi i nędznymi szkapami (fig. 228). Jak świetnie umiał Kossak charakteryzować typy koni i ludzi, świadczą cztery akwarele w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiające czterech jeźdźców: Fredrę na angliku, Prądyńskiego na arabie, krakowiaka na chłopskim koniu i żyda na zmizerowanej szkapie, oraz liczne studja koni (fig. 232–236).

Krajobraz rzadko malował, aczkolwiek zęcznie go wprowadzał jako tło; w krakowskim Muzeum Narodowym zachowane studja, jak „Dworek“ w Sieniawie z r. 1876 (fig. 237), albo też równiny z grupami chat i drzew świadczą, że krajobraz go również pociągał (fig. 238).

Jest Kossak talentem nawskróś rodzimym. Obok bezwzględnej wartości, jaką sztuce nadaje talent i silna indywidualność, ma on szczególniejszą wartość jako malarz najwybitniejszych cech naszej duszy i naszej ziemi.¹ Żołnierz, koń i różne

¹ Witkiewicz: j. w., str. 12.



Fig. 233. Juliusz Kossak. Cztery typy koni i jeźdźców. 2) Prądyński na arabie. Kraków, Muzeum Narodowe.

jego typy, chłop czy żyd, ziemia nasza jako ich żywicielka, nie tylko w obecnej chwili, ale także w przeszłości, pociągały Kossaka przede wszystkim. Odznacza go charakter nawskróś swojski. Ulubioną jego techniką była akwarela, technika trudna, wymagająca świetnego oka i wprawnej ręki, zwłaszcza gdy chodziło o skończone obrazy i pełne wdzięku figury.

Umarł r. 1899, a zatem wszedł już w okres najnowszej sztuki. Popularność jego była wielka. Zmiany w artystycznych wyobrażeniach przeszły koło niego i niemal go nie drasnęły, a mimo to miał zawsze wielką wziętość.

W tym samym kierunku próbował sił swoich Feliks Sypniewski, malarz przebywający w Warszawie i wystawiający swe prace w latach 1855 do 1885¹ (fig. 239 i 240).

Elwiro Andriolli,² rysownik i pierwszy u nas na wielką skalę ilustrator, zdobył obok Kossaka książkę polską drugiej połowy XIX w. (Urodził się w Wilnie r. 1836,

¹ Świekowski: Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Kraków 1905, str. 527.

² Mycielski: Sto lat, str. 616. St. Piątkowski i H. Dobrzyński: Andriolli. Warszawa 1904.



Juljusz Kossak: Odsiecz Smoleńska
Warszawa, Muzeum Narodowe



Fig. 234. Juliusz Kossak. Cztery lypy koni i jeźdźców. 3) Krakowiak na chłopskim koniu
Kraków, Muzeum Narodowe.

uczył się rysunków w szkole malarskiej w Moskwie, potem w Petersburgu). Po upadku powstania musiał uciekać zagranicę i tu dalej kształcił się w Rzymie i Paryżu. Podróżował po Niemczech i na Wschodzie. R. 1867 wróciwszy do kraju został zesłany do Wiatki, poczem r. 1871 osiadł w Warszawie. Działalność swą poświęcił artystycznemu redagowaniu „Tygodnika Ilustrowanego“. Tu i w „Kłosach“ pomieszczał znakomite obrazki, jak rysunki krajobrazów wschodnich do „Sonetów krymskich“ Mickiewicza, ilustracje obchodów narodowych, zwyczajów, pór roku, świąt, legend i różnych poetycznych utworów. Ilustruje Pana Tadeusza, Lillę Wenedę, Marię Malczewskiego, Starą Baśń Kraszewskiego, powieści Chodźki, Syrokomli, Deotymy, Orzeszkowej. Wykonał nadto kilka kompozycji rysunkowych wielkich rozmiarów: trzy do Konrada Wallenroda, Muzykę Jankiela i Poloneza z „Pana Tadeusza“. Po r. 1883 przeniósł się po śmierci słynnego ilustratora francuskiego Doré'go na lat kilka do Paryża, gdzie dostarczał ilustracji do utworów obcych autorów i zyskał wielkie powodzenie. Wkońcu powrócił do Polski, osiadł na wsi pod Warszawą. Umarł w Nałęczowie r. 1893.



Fig. 235. Juliusz Kossak. Cztery typy koni i jeźdźców. 4) Żyd na szkapie.
Kraków, Muzeum Narodowe.

Był zdolnym rysownikiem i świetnym kompozytorem. Oddział na niego francuski ilustrator Gustaw Doré. I podobnie jak on, gdy chciał być stylowym, tworzył rysunki banalne i zimne, ale ilustrując „Starą Baśń“ Kraszewskiego przedstawiał pełne poezji krajobrazy puszczy prastarych (fig. 241), również jego rysunki do Walenroda są piękne, silne i romantyczne. W rysunkach przekazał nam ciekawe typy a nawet portrety osób współczesnych (fig. 242, 243, 244).

W dziedzinie malarstwa rodzajowego wszedł Józef Brodowski, urodzony w Warszawie r. 1828, uczeń Hadziewicza i Suchodolskiego, a następnie petersburskiej Akademii w latach 1853—1856 pod kierunkiem Willewalda (naśladowcy Verneta). Wykształcenia dokończył u Horacego Verneta w Paryżu, dokąd się udał r. 1856. Po tych studjach i po dalszych we Włoszech osiadł r. 1859 w Warszawie. Mimo że pracował w kierunku batalistycznym, rozwinął siły jako malarz rodzajowy i pejzażysta głównie polskiej ziemi. Malował w r. 1874 obraz p. t. „Dawne drogi“, na którym przedstawił kolosę czerwoną, ciągnioną przez cztery woły, grzęznącą w błocie



Juliusz Kossak: Chrzestna matka

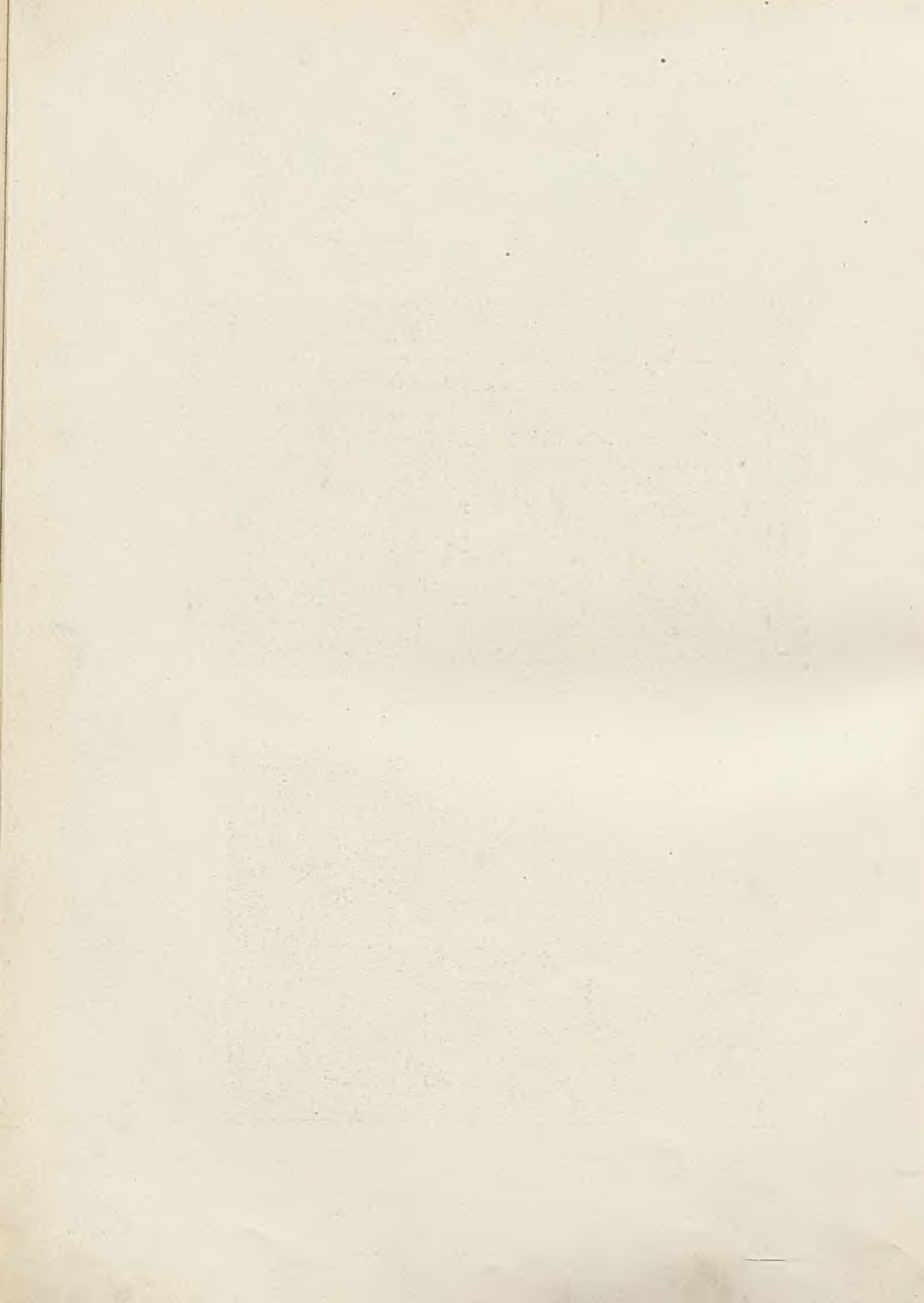




Fig. 236. Juljusz Kossak. Studjum konia. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 237. Juljusz Kossak. Dworek w Sieniawie. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 238. Juliusz Kossak. Studjum krajobrazu. Kraków Muzeum Narodowe.

na skraju lasu i podróżnych w strojach polskich i francuskich z czasów Augusta II. Scenę ujął malarz z humorem i wdziękiem. Inny obraz „Bydło przepływające się przez rzekę“ jest nawskróś rodzajowym obrazem, z uwzględnieniem polskiego pejzażu. Tak samo w „Powrocie bydła“, w krakowskim Muzeum Narodowym, podkreślił artysta piękno wsi polskiej z widokiem dworu w głębi, gdy na pierwszym planie widzimy stado wracające z pastwiska i gromadzące się u wodopoju przy studni. Scenie przygląda się właściciel i towarzystwo w strojach polskich. (Umarł w Warszawie 1900 r.).

Rodzajowemu malarstwu i studjowaniu typów oraz karykaturze oddał się wspomniany już jako pejzażysta (str. 198) Franciszek Kostrzewski. Odbyszty studja w Warszawie, począł tworzyć obrazy olejne, akwarele i rysować. Jego kraj-



Fig. 239. Feliks Sypniewski. Utarczka. Kraków, zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.



Juliusz Kossak: Wesele krakowskie

obrazy są świeże, prawdziwe i pełne poezji. Malował je zwykle w średnich rozmiarach, a najczęściej szkicował. Podróżując po Polsce i Litwie zbierał typy ludowe i świetnie je umiał charakteryzować. Najwięcej tych obrazków pochodzi z lat 1856—1860. Jego „Noc świętojańska“ lub „Wyjście z cmentarza wiejskiego“, w kra-



Fig. 240. Feliks Sypniewski. Szkic. Kraków, ze zbiorów prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

kowskim Muzeum Narodowym, albo krajobraz ze skałą w Złotym Potoku z nadciągającą burzą i uciekającymi podróżnymi (w Galerji obrazów im. Mielżyńskich w Poznaniu) odznaczają się rodzimym charakterem, wdziękiem i szczerem uczuciem.¹ Humorystyczne jego rysunki piórkiem lub ołówkiem pomieszczały: „Tygodnik Ilustrowany“, „Kolce“ i „Kurjer Świąteczny“, a przesuwa się w nich cała galerja typów, które nie tyle może ze stanowiska artystycznego, ile ze stanowiska historii kultury i obyczajów budzić będą z czasem coraz to większe zajęcie.

Z grupy artystów, których działalność rozwijała się w połowie XIX w. a trzymała się tematów rodzajowych, wymienić należy nadto Aleksandra Kamińskiego (ur. 1823 w Warszawie i tamże zmarłego 1886), ucznia petersburskiej Akademji, który następnie kończył studia w Rzymie. Malował on sceny idylliczne

¹ Mycielski: Sto lat, str. 624.

z Włoch i typy włoskie. Wróciwszy do Warszawy, rozwinął tam działalność pedagogiczną.

Leonard Straszynski był także uczniem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Urodził się r. 1828, kształcił się w Paryżu i Brukseli, gdzie osiadł i ma-



Fig. 241. Michał Elwiro Andriolli. Z ilustracyj „Starej Baśni”.

lował dla Francuzów. Obrazy jego przedstawiają tematy rodzajowe, odznaczają się zaś francuską wykwintnością. Tworzy typy o wyższej kulturze jak „Artysta w pracowni“, „Artysta na balu“, „Błazen włoski“ i inne. Malował także historyczne rodzajowe obrazy, jak „Zygmunt August z Barbarą przyjmuje przeprosiny Kmity i jego żony“, „Twardowski wywołuje ducha Barbary“, lub „Stanisław August w pracowni Bacciarellego.“¹ Tu wymienić należy obraz w krakowskim Muzeum Narodowym: *Szkoda wąsów*. Umarł w Żytomierzu r. 1879.

Wincenty Śleńdziński (ur. 1837 r.), uczeń moskiewskiej Akademii Sztuk Pięknych, bawił czas dłuższy w rosyjskich miastach, wreszcie od r. 1872 kilka lat w Dreźnie. Malował sceny z życia ludu, Ostrą Bramę, obrazy religijne do wileńskich kościołów. Prace jego mają nawskróś rodzimy wyraz.

¹ Piątkowski: Album, str. 131.

Jan Piotr Łuszczynski (ur. 1816 r. w Czerniowcach, um. 1855 r. we Lwowie) należy do tego grona, a działalność rozwinął we Lwowie. Samouk prawie i dyletant, ale zdolny. Jego krajobrazy, malowane w drobnych rozmiarach, mają piętno swojskie i poetyczny nastrój. Dyletantom był również Szczepan Morawski (ur. 1818), zostawił rysunki do kompozycji historycznych i zdarzeń współczesnych, jak wizerunek Teofila Wiśniewskiego i Józefa Kapuścińskiego z kajdanami na rękach, mający wartość dokumentu.

We Lwowie mieli pracownie Aleksander Raczynski (1822—1889), Konstanty Dzbański (ur. 1823), rodzajowi malarze bez wybitnych zdolności. Raczynski nadto tworzył pełne delikat-



Fig. 242. Elwiro Andriolli. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 243. Elwiro Andriolli. Portret Nowosilcowa. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.

nego humoru i komicznej obserwacji typów rysunki humorystyczne.¹ Dzbański jest sumiennym malarzem głównie scen ludowych na tle polskiego krajobrazu.

Karol Młodnicki (ur. r. 1836) rozwinął również we Lwowie swą działalność, najlepsze jego prace to typy ludowe. Odznaczają się jego utwory narodową indywidualnością i subtelną techniką. Był wyborem nauczycielem.

Najwybitniejszy z nich jest Antoni Kozakiewicz, ur. 1841. Malował i on obrazy historyczne jak: *Żal wieśniaków po śmierci Kazimierza W.*, rodzajowo-obyczajowe: *Mrzonki dorobkiewicza*, *Pro Deo et Patria*, a wreszcie rodzajowe i te są najlepsze, zwłaszcza z epoki późniejszej, kiedy poddał się wpływom nowych kierunków. Tu należy *Targ w Wieliczce*, malowany około r. 1894, pełen barw lśniących w słońcu, własność Muzeum Narodowego w Krakowie.

Walery Eljasz Radzikowski (ur. 1840—1905) malował typy ludowe (fig. 245), sceny rodzajowe

¹ Mysiński: Sto lat, str. 637.



Fig. 244. Elwiro Andriolli. Książę Lubecki. Szkic. Kraków, Muzeum Narodowe.

Aleksander Kotsis urodził się r. 1836 w Ludwinowie pod Krakowem, osłoniętym nadwiślańskimi topolami i wierzbami, z pod których widać Wawel i wieże Krakowa. Jest to mały świat, ale umiał z niego czerpać. Nauki pobierał naprzód w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a potem w Wiedniu między r. 1862 a 1864 w Akademii u Waldmüllera. Tu pogłębił swój polski styl, korzystając z wzorów austriackiej i styryjskiej wieśniaczej idylli.¹ Wpływy te zaznaczyły się w jego obrazie przed-

¹ Mycielski: Sto lat, str. 645.

na tle Tatr a także obrazy historyczne, mdle zresztą; również rysował zabytki. Florjan Cynk (1838—1912) także rozwinął działalność w kierunku historyczno-rodzajowego obrazu, bez wybitnej wartości, jak: „Miecznik i Marja“ (fig. 246). Znany jest z rycin i obrazów religijnych bardzo wykończonych, których najlepszym przykładem jest *Chrystus catujący krzyż*, w krakowskim Muzeum Narodowym.

Obok tej grupy, stoi znakomity malarz Kotsis. Był on nietylko pierwszorzędnym artystą, ale poetą ludu i jego pojęć, jego smutków i wesela. Obrazy jego są nieraz drobnymi w motywie i formie, ale świetnymi dziełami i perłami polskiej sztuki.



Fig. 245. Eljasz Radzikowski. Studium.

stawiającym krajobraz bawarski z górami, jeziorem i sztafażem. Z tej wczesnej epoki pochodzi jego obraz przedstawiający okolicę górską, widocznie w Bawarii, z wystudjowaniem rozległej przestrzeni i jej oświetlenia. Dzieło to, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym, wykonał malarz bardzo sumiennie. Wróciwszy do Krakowa stale przebywał w tym mieście z wyjątkiem chwilowych wyjazdów jak: r. 1866 do Warszawy a r. 1867 do Brukseli, gdzie studjował francuski genre, oraz wycieczek w Tatry.

W zakres swój bierze życie na polach pod Krakowem, wciąga do swej sztuki małych pastuchów i wiejskie dzieci, zagląda do wnętrza włościańskich chat lub góralskich szałasów. Wymalował n. p. „Wnętrze chaty góralskiej“ ze wszystkimi sprzętami z precyzją godną Holendra i dokładnością, trzymając całość w tonie sepjowym (fig. 247), albo znów przedstawił w akwareli wnętrze chaty wieśniaka (fig. 248). Niekiedy widzimy, jak n. p. w obrazie w krakowskim Muzeum Narodowym, szczegół takiego *interieur* wielki piec, i stojącą przy nim młodą wiejską dziewczynę, wyrabiającą widocznie ciasto na chleb w dzieży (fig. 249) lub inne wnętrze z piecem i gospodynią przy nim zajętą (fig. 250). Umie wnikać w duszę ludzi, zwłaszcza w naiwność i uczucia wiejskich dzieci, które odtwarza z całą poezją czasami pogodną, niekiedy smutną. I tak w obrazie „Zuch



Fig. 246. Florian Cynk. Miecznik i Marja.

wiejski“ przedstawił na tle krajobrazu okolic Ludwinowa bosego chłopca w białej płótniance, który ze starego klucza zrobił sobie pistolet i z pod wierzby mierzy w stronę cielęcia ku przerażeniu dziecka, przypatrującego się tej scenie. To znów przedstawił popiersie biednej dziewczynki, owiniętej czerwoną chustą i tulącej do piersi lalkę, zrobioną ze szmaty przewiązanej sznurkiem (fig. 251). Wogóle duszę dziecięcą umiał zrozumieć. Tak w akwareli p. t. „Przewrócona maślnica“ namalował dziewczątko wiejskie oparte o piec, patrzące z przerażeniem na wywrócone przez siebie naczynie z maślanką. Do chaty wchodzi stara rozłoszczona baba, a małe dziecko w koszulinie wystraszone z królikami pod piec ucieka.¹

Z obrazów o pogodnej treści wymienić należy „Psoty“. Dwoje wiejskich dzieci na tle pięknego krajobrazu nad rzeką zamierza wodą ze dzbanka bryzgać w oczy

¹ Mycielski, op. cit. str. 647.

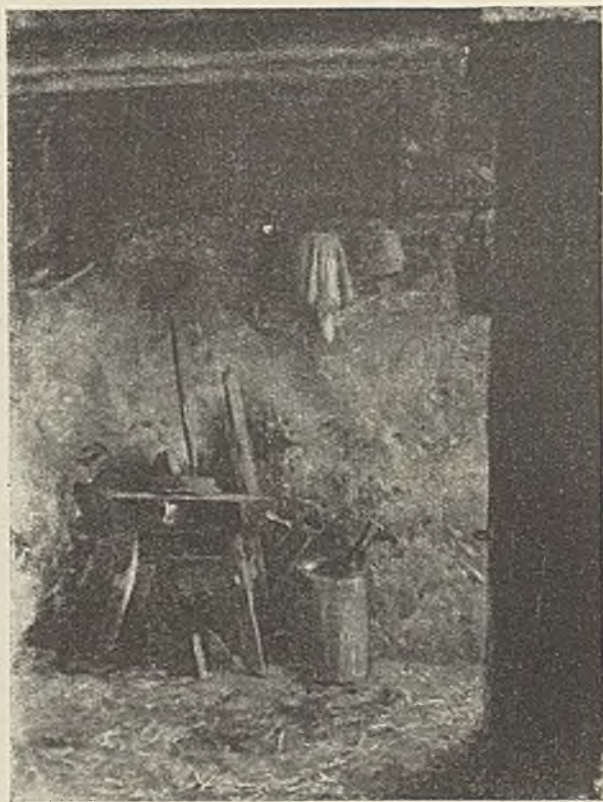


Fig. 247. Aleksander Kotsis. Wnętrze chaty góralskiej. Kraków Własność dra Alfreda Szołayskiego.

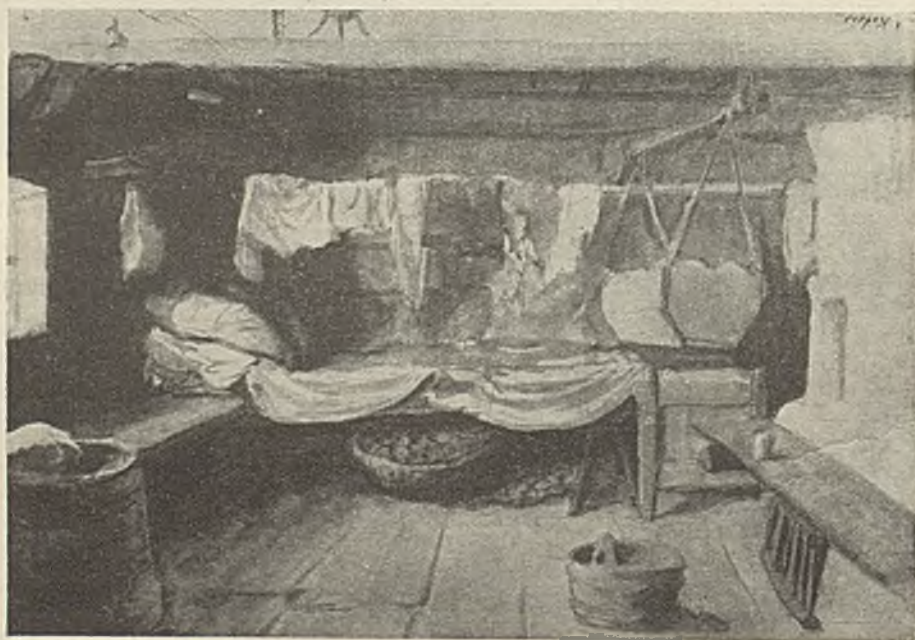


Fig. 248. Aleksander Kotsis. Wnętrze chaty wieśniaka. Kraków, Muzeum Narodowe.

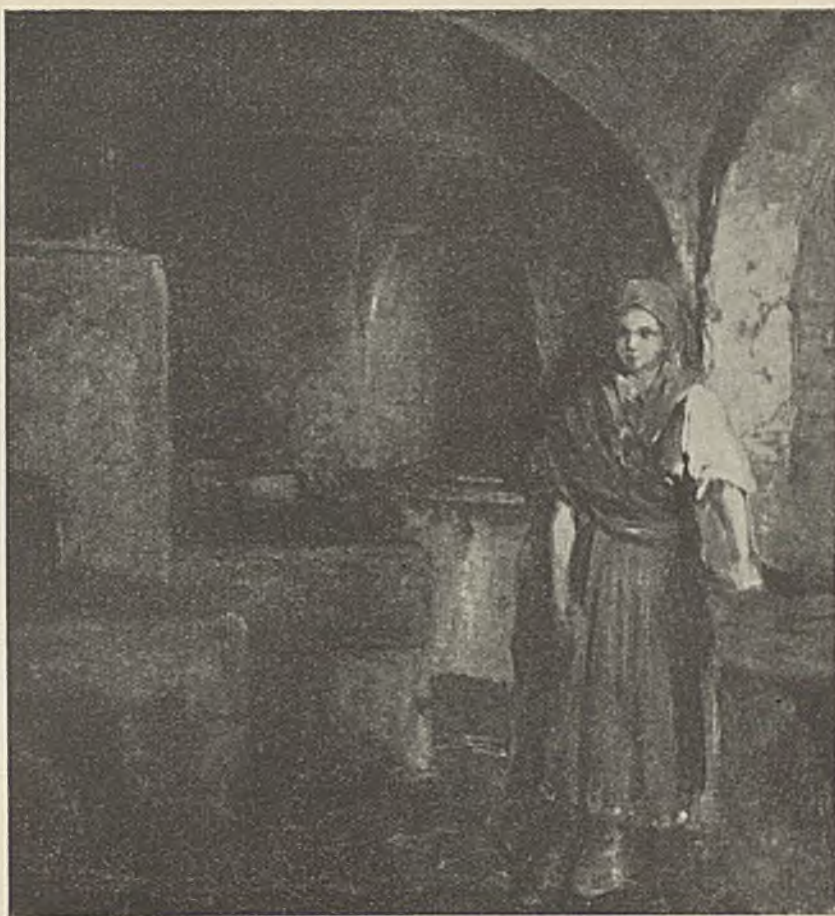


Fig. 249. Aleksander Kotsis. Wnętrze izby. Kraków, Muzeum Narodowe.

śpiącemu w łodzi przewodnikowi.¹ „Targ o cielę“, w krakowskim Muzeum Narodowym, jest wybornie uchwyconą sceną, w której spryt handlarza walczy z chytrą chłopką. Z innych tego rodzaju scen z życia przytaczamy kompozycję, własność krakowskiego Muzeum Narodowego, przedstawiającą chłopskiego konia w galopie, na którym pędzi młoda wieśniaczka zaskoczona przez burzę. Rzewny jest dramat w nędznej wiejskiej chacie p. t. „Matula umarła“, gdzie matka zmarła leży na łóżku, a sieroty skupiły się obok; starsza dziewczynka wzięła na rękę najmłodsze dziecko widocznie w postanowieniu zastępowania matki (fig. 252). Światło, wpadające przez małe okno, oświetla ramię chłopca tyłem zwróconego i opartego o stół. Głębokość odczucia przy całej prostocie jest tu godną grottgerowskich arcydzieł. Koloryt jest wystudjowany sumiennie i stonowany; wybija się tylko niebieska barwa łachmanów dziewczynki. Arcydzieło to zdbi Galerję miejską we Lwowie.

Inny obraz, w prywatnem posiadaniu, przedstawia znów „Sierotkę“ na tle sta-

¹ Tamże.

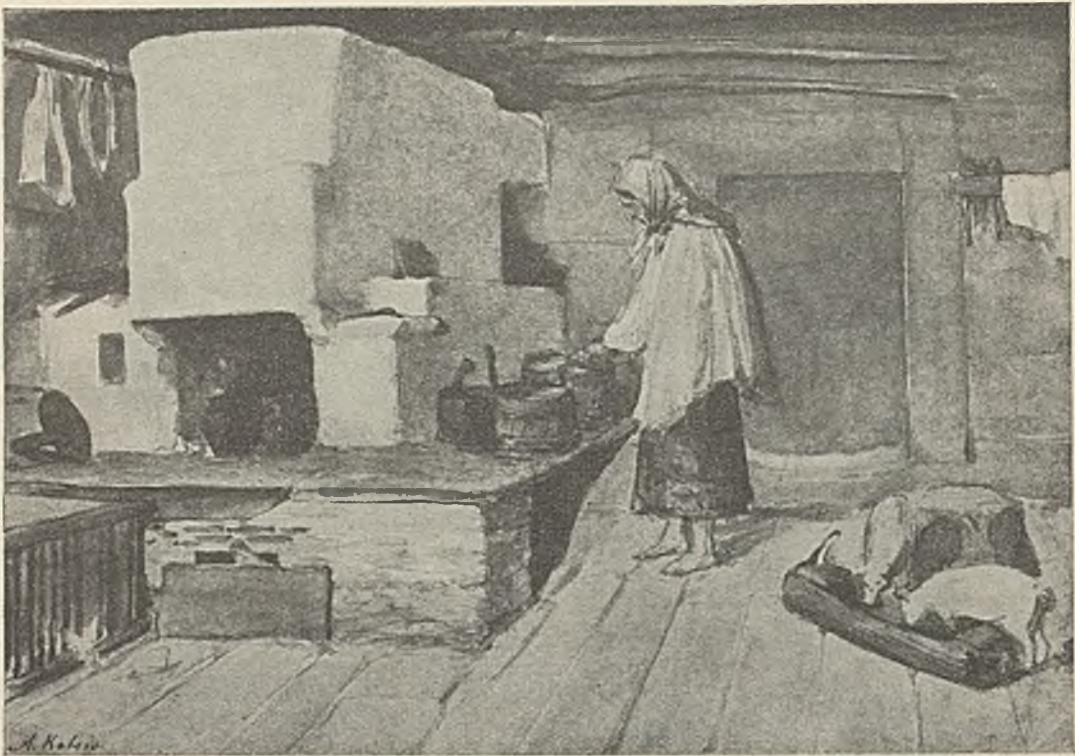


Fig. 250. Aleksander Kotsis. Wnętrze chaty. Kraków, Muzeum Narodowe.

rych drzew i rysującej się bramy cmentarza i cmentarnego krzyża. Idzie ona opuszczając cmentarz z płaczem, twarz zakryła małymi dłońmi; ruch ten jest śliczny. Koloryt dostraja się do sentymentu, a mimo to jest żywy. Krajobraz nawskróś polski wziął malarz z okolic podgórszych, które widać w głębi. To znów widzimy wnętrze krakowskiej katedry, malowane akwarelą, i w skupieniu oglądający pomniki lud (fig. 253). W skromnej tej akwareli przebija się ten sam sentyment i nastrój, który tak charakteryzuje o rok młodszego od Kotsisa Grottgera.

Głębszym studjum jest obraz przedstawiający: *Dwa pokolenia*. Namalował parę koni ciągnącą pług po roli, w skibie ukazują się ludzkie kości, ojciec ukląkł i modli się, syn zaś przygląda się wydobytym szczątkom z ciekawością i przestrachem nie przerywając swej pracy i popędzając konie do dalszej orki (fig. 254).

Krakowskie Muzeum Narodowe posiada z obrazów o wątku zaczerpniętym z życia dzieło p. t. *Przed ształasem*. Dwie turystki usiadły na tle góralskiej szatry i podziwiają krajobraz, jedna z lornetką w ręce, druga starsza nieco śledzi kierunek, który wskazuje jej góralczyk, starszy góról siedzi obok i pali fajkę, trzeci wynosi z ształasu misę i łyżki. Pan z miasta, towarzysz turystek, wycina na drzewie napis upamiętniający pobyt towarzystwa w tej okolicy.

Z innych dzieł wyszczególniamy: „Nucenia na wiosnę w r. 1864“, odznaczają się one rzewną poezją i smutkiem ziemi całej po roku 1863. Na tle krajobrazu z pastwiskiem i drewnianym kościołem przedstawił Kotsis w głębi pod spróchniałą wierzbą



Fig. 251. Aleksander Kotsis. Studjum. Kraków, Własność dra Alfreda Szolajskiego.

grającego na pieszczalce pastuszka i dziewczę o drzewo oparte i ocierające łzę fartuchem.¹ Smętny nastrój wsi wieje z tej szczerze narodowej polskiej idylli.²

Przedstawiał nie tylko góralskie i wiejskie życie, ale także wkraczał do pracowni drobnego i biednego rękodzielnika. Namalował bednarza (fig. 255) przy robocie w nędznym warsztacie, który przestudjował wybornie. Całość przeprowadził w tonie sepjowym, szczegóły znacząc lokalną barwą. Światło pada przez okno, poza którym na zewnątrz zaznacza się zieleń. Jest to studjum zarazem oświetlenia, wyborne przy skąpej skali barw. W innym zaś obrazie przedstawił snycerza wiejskiego, siedzącego w izbie na ławie, jak na koniu i przypatrującego się okiem znawcy ukończonej figurze biskupa w infule, oczywiście św. Stanisława; na środku izby stoi kapliczka drewniana z Matką Boską, a przy niej „Smutny Pan Jezus“ — wokół troje małych dzieci się bawi, a króliki marchew gryzą.³

Lubował się Kotsis w malowaniu typów naturalnej wielkości. Do tych należą: „Popiersie starego skąpca“, w wysokiej czapce na głowie, liczącego z woreczka pieniądze, ze świetnie oddanym wyrazem oczu, z wybornym modelunkiem starej twarzy, lub znów obraz innego skąpca, ujmującego dukata w rękę i patrzącego na niego z lubością (fig. 256), albo starzec z siwą brodą i długimi włosami, oraz kilka

¹ Mycielski, op. cit. str. 647. — ² Tamże. — ³ Tamże.



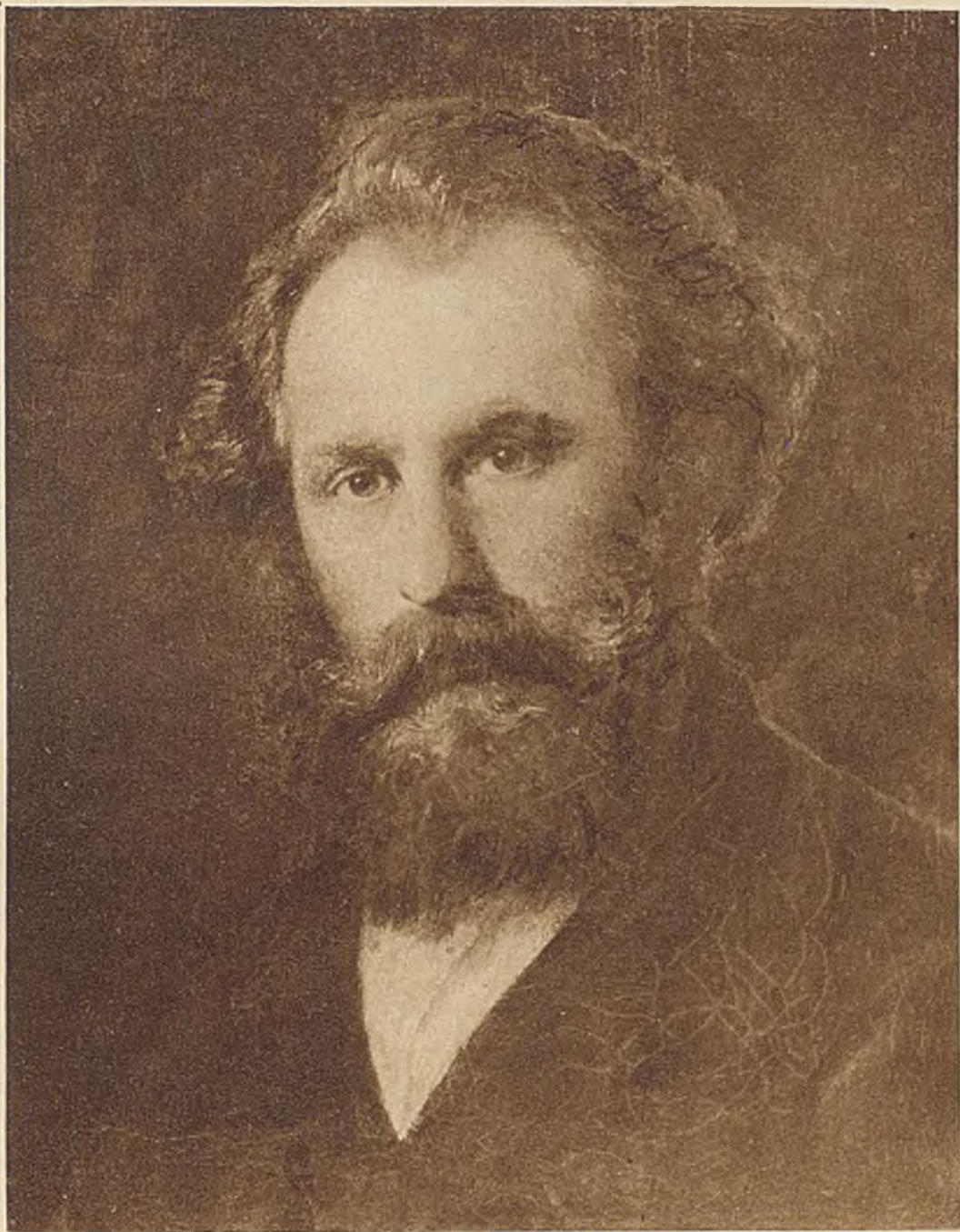
Fig. 252. Aleksander Kotsis. Matula umarli. Galeria miejska we Lwowie.

popiersi kobiet. W tych jego dziełach zaznacza się dalszy ciąg wpływów holenderskiego malarstwa w Polsce, tylko wnikaający nie tyle w formę, która jest bardzo uproszczoną, ile w ducha. Z portretów, własny portret artysty, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest pełnym wyrazu (tabl. 26), wybornym dziełem sztuki, przeprowadzonym sumiennie i subtelnie we wszystkich szczegółach. Toż samo można powiedzieć o innym portrecie nieznaney nam osobistości w hiszpańskiej krezie (fig. 257). Tu widzimy Kotsisa w zupełnie innym świecie, niemniej jednakże i w zakresie portretu był on wybornym malarzem.

Rysunki Kotsisa są nieraz wykończone bardzo starannie i piękne (fig. 258).

Zmarł Kotsis licząc lat 41 r. 1877 w Podgórzu pod Krakowem.

Spojrząwszy raz jeszcze na działalność Kotsisa jako malarza wiejskiego ludu i wsi naszej, widzimy, że motywy tego rodzaju, jak wnętrze chaty z gratami, czy to podwórko z gnojówką, rysował przed nim Orłowski, podobnie jak studjował życie wiejskie. Ale Orłowskiego pociągały tylko zewnętrzne motywy, nie wydobywał z chłopa jego doli a zarazem niedoli, do jego wewnętrznego życia głębszego nie wnikał, z duszą jego nie współczuł, bo zajmował go motyw artystyczny przede-wszystkiem. To głębokie zżycie się z przedstawionym typem pod względem duchowym, które zobaczymy w arcydziełach Grottgera, widzimy również w obrazkach Kotsisa. Niewątpliwie Grottger oddziałać musiał na Kotsisa i to tem łatwiej, że wrażliwość ich na dolę i niedolę ludu była pokrewna.



Aleksander Kotsis: Portret własny
Kraków, Muzeum Narodowe

Współczesny Kotsisowi J. Kossak wydobywał efekty głównie z szlacheckiej przeszłości i życia szlacheckiego, odtwarzając przeszłość z całą fantazją poety opierającego się o studia z rzeczywistości, a kochającego barwę, świetność i bujność życia. Kotsis zaś z głęboką poezją wnikał w życie biednego ludu i z jego skromnego, a nieraz i nędznego bytu umiał znów wydobyć struny ujmującej, prostej, a często rzewnej poezji. Ci dwaj artyści zatem są poetami naszego życia narodowego, obaj idą w realnym kierunku, tylko Kossak malując głównie świetny element musiał być więcej epikiem, gdy u Kotsisa drgają najczęściej tony poezji lirycznej.

Nieco młodszy od Kotsisa Franciszek Streitt oddawał się malarstwu rodzajowemu. Urodzony roku 1839 w Brodach kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, po czym studjował w Wiedniu wraz z Antonim Kozakiewiczem pod kierunkiem prof. Engersa,¹ wreszcie osiadł w Monachjum, gdzie zmarł 1891 r. Pod wpływem niemieckiego rodzajowego malarstwa wykonał cały szereg dobrych obrazów, które zjednały mu uznanie w Monachjum i Anglii. O ich rodzaju dają pojęcia tytuły niektórych prac: „Powrót do zagrody rodzinnej“, „Wiosna życia“, „Bachantka“, „Wypoczynek cyganów“, „Wesoła gromadka“, „Powrót z przechadzki“, „Tyś niegrzeczny“, „Rendez-vous“ i t. p. Dzieła jego cechuje wielka staranność wykonania i poprawność. Zyskiwały one odznaczenia w Monachjum i Londynie.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajdujące się dwa jego obrazy: „Tak idzie robota, kiedy majstra niema w domu“ i pelen nastroju „Pogrzeb ubogiego“ charakteryzują tego artystę. Ale mimo tych kosmopolitycznych i na szerszą publiczność obmyślanych tematów nie omieszkał wkroczyć w dziedzinę historii polskiej, maluje więc obrazy: „Porwanie Halszki z Ostroga“, „Katarzyna Jagiellonka“ i t. p. — a maluje poprawnie i traktuje je rodzajowo.

W Warszawie Władysław Szerner (ur. 1836 r., zm. 1915), uczeń Akademii Sztuk Pięknych a następnie monachijskiej Akademii, maluje sceny ludowe: „Przed karczmą



Fig. 253. Aleksander Kotsis. Z katedry krakowskiej. Kraków. Własność dra Alfreda Szolajskiego.

¹ Ś w i e c k o w s k i: Pamiętnik str. 520 - 521.



Fig. 254. Aleksander Kotsis. Dwa pokolenia Kraków. Własność dra Alfreda Szolajskiego.



Fig. 255. Aleksander Kotsis. Bednarz. Kraków. Własność dra Alfreda Szolajskiego.



Fig. 256. Aleksander Kotsis. Skąpiec. Własność dra Alfreda Szolajskiego



Fig. 257. Aleksander Kotsis. Studjum. Kraków. Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.



Fig. 258. Aleksander Kotsis. Studjum. Krakow, Muzeum Narodowe.

w dzień targowy“, „Przed szynkiem“ i t. p. Szuka wątku do obrazów wśród hucułów i ludu w krakowskim. Pod wpływem Brandta pozostając przedstawia obok tego sceny z dawnego życia rycerstwa jak: „Husarze“, „Pancerni“ i „Lisowszczycy“.¹

Spojrzymy raz jeszcze na działalność tej grupy artystów i zestawmy ją z działalnością Kotsisa.

Streitt i jego długoletni towarzysz i przyjaciel Kozakiewicz są przedstawicielami niemieckiej szkoły w zakresie rodzajowego malarstwa. Na czele tego kierunku stał Ludwik Knaus, urodzony r. 1829. Od rodzajowego malarstwa holenderskiego różnią się jego dzieła tem, że Holender nie liczył się z publicznością i malował obrazy tak, jakby żadne obce oko nie miało na nich spoczywać. A jednak widz bierze udział w radości i smutku, które w tych obrazach przedstawiał artysta, pomimo że niema w nich aktor-

skiej gry. Tymczasem Knaus wprowadza sztuczny związek między figurami, a zwiedzającą wystawę publicznością. Czyni wszystko aby ściągnąć uwagę widza i wybić się na wystawie. Malując obraz myśli więcej o publiczności niż o dziele.² Streitta obraz „Tak idzie robota, kiedy majstra w domu niema“, żywo przypomina Knausa *Schusterjungen*. Gdy jednak Streitt zapomina o niedzielnej publiczności wystaw, tworzy nieraz obraz prawdziwy i szczerzy, jak „Pogrzeb ubogiego“. Tej szczerości zawdzięcza Kotsis, że mimo formalnego podobieństwa z niemieckimi obrazami o wątku ludowym jest oryginalnym. Tak jak u Holendrów widać u niego zżycie się ze światem, który przedstawia. — Nie myśli on o powodzeniu na wystawie, tylko by oddać to, co odczuwa. Stąd też Kotsis jest nawskróś polskim artystą. Jego zajęcie się ludem idzie w parze z ogólnym ruchem inteligencji polskiej, dążącym do oświaty ludowej i wniknięcia w życie polskiego chłopca.

¹ Świeykowski: Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 1905, str. 530.

² Mutter: Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, t. II, Monachjum 1893, str. 213.

ROZDZIAŁ XII.

Jan Matejko.

Jan Matejko¹ urodził się 28 lipca² 1838 roku. Ojciec jego był Czechem, nauczycielem muzyki, ale już od lat dwudziestu mieszkał w Krakowie, gdy Matejko przyszedł na świat, matka zaś była krakowianką z domu Rossberg; rodzina jej pochodziła z Niemiec, ale od wieków zapewne mieszkała w Polsce i jak wiele innych była spolszczoną. Urodził się w Krakowie w domu przy ulicy Florjańskiej l. 41 i w tym samym domu umarł. Obecnie dom ten wypełnia artystyczna po nim spuścizna i zbiory jego, albowiem powstało tu Muzeum Jana Matejki. Matkę stracił mając lat siedm. Od dzieciństwa lubił rysować. Nauki rozpoczął w szkole św. Barbary, położonej obok kościoła N. M. Panny. R. 1848 wstąpił do liceum św. Anny, gdzie nie mógł ukończyć trzeciej klasy i uzyskać promocji; oddano go więc r. 1852 do Szkoły Sztuk Pięknych, chociaż ojciec sobie tego nie życzył. Chłopiec mimo niepowodzenia w liceum zajmował się żywo historją, rozczytywał się w „Śpiewach historycznych“ Niemcewicza i „Wieczorach pod lipą“ Siemieńskiego, skąd czerpał historyczne wiadomości i pierwsze wrażenia.

Najdawniejsze znane prace Matejki, to kopje tuszem z ilustracji Oleszczyńskiego do „Śpiewów historycznych“ z r. 1850, gdy zatem miał lat dwanaście;



Fig. 259. Jan Matejko. Szkic z pieczęci Jana biskupa krak. z r. 1334. Kraków. Dom. im. Jana Matejki.

¹ St. Tarnowski: Jan Matejko, w Krakowie 1898. St. Witkiewicz: Matejko. Lwów. Nauka i Sztuka. T. IX.

² M. Szukiewicz: Jan Matejko. Warszawa 1915. Str. 3.



Fig. 260. Jan Matejko. Studjum z portretu marszałka Mikołaja Wolskiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

kopjował ze Stachowicza: *Księcia Józefa na krakowskim rynku*, a więc od najwcześniejszych lat zarysował się jego pociąg do malarstwa odtworzającego przeszłość narodu.

W Szkole Sztuk Pięknych zwrócił na niego uwagę Stattler. Wpadły mu bowiem w rękę jeszcze przed przyjęciem Matejki do szkoły karykatury profesorów liceum św. Anny, wykonywających swą władzę na delikwentach za pośrednictwem tercjana z różgą. Karykatura była tak świetna, że otworzyła Matejce wstęp do Szkoły Sztuk Pięknych. Stattler dbał o systematyczne kształcenie uczniów, musieli oni malować wypchane zwierzęta, modele gipsowe i żywe. Tylko w domu wolno było komponować. W domu zatem powstał wtedy *Wjazd cesarza Franciszka do Krakowa* i własny portrecik.

W piętnastym roku życia, t. j. r. 1853, pojawiła się pierwsza jego kompozycja: *Carowie Szujscy przed Zygmuntem III* (w Domu Matejki), odpowiadająca charakterowi historycznego malarstwa z czasów Bacciarellego, Smuglewicza i ich na-

stępców. Nie wykazywała ona wcale większego talentu, ale dowodziła jednego, że młody chłopiec czynił studja i że pragnął zbliżyć się do wielkich postaci przeszłości. W innym obrazie z tego samego roku, w *Henryku Walezjuszu*, widzimy pociąg Matejki do malowania jedwabów, aksamitów i haftów. Wreszcie powstał wtedy zbiorowy *portret rodziny Matejków* z r. 1854, znajdujący się dzisiaj w Gallerji Miejskiej we Lwowie. To także utwór piętnastoletniego chłopca, wyglądający jak dzieło jakiego niemieckiego artysty z początku XVI w. W głowach umiał wydatnić życie i charakter, farb używał bardzo oszczędnie, tylko tyle, ile konieczność wymagała. Przedstawia się tu talent artysty w innej dziedzinie malarstwa, w zakresie portretu.

Maluje wciąż historyczne pomysły w małych akwarelach, zajmuje go: *Zygmunt Stary idący na Zamek*, *Zygmunt August i Barbara po koronacji*, *Zjazd cesarza Maksymiljana z Jagiellonami w r. 1515*, wreszcie *Hołd Pruski*. Ale jeszcze kompozycje te dalekie są od przyszłych arcydzieł. Kilka z tych wczesnych prac oglądać można w Domu Matejki w Krakowie. W obrazie z r. 1855 przedstawiającym Leszka Białego z Go-

workiem, w posiadaniu p. Karola Kozłowskiego w Poznaniu, już widzimy w twarzy Goworka więcej charakteru, niż dotąd, więcej biegłości w malowaniu. Unika malarz upiększenia bohaterów, widocznie chodzi mu przede wszystkim o ich charakterystykę dziejową. Inny obraz, który wtedy powstał, „Zygmunt III z tyglami do topienia złota“, to pierwsze studjum do późniejszego Sędziwoja, podobnie jak Jagiełło na modlitwie przed bitwą i Witold zbliżający się do niego, a opodal krzyżacki poseł z dwoma mieczami, są znów zapowiedzią Grunwaldu. Maluje i Kazimierza Wielkiego z grobowca, a zatem z pierwszorzędного materiału, starając się dojść do prawdy historycznej, czego przed nim nikt nie czynił. Młody chłopiec zatapia się w kronikach, snują mu się wizje królów i bohaterów. Oddał się całą duszą pracy i o niczem innym nie



Fig. 261. Jan Matejko. Studjum portretu królowej Bony podług współczesnego drzeworytu. Kraków, Muzeum Narodowe.

myśli; nie myśli o zmianie w swem skromnem życiu, jest z niego zadowolony, nie ma wielkiego rozumienia o sobie i ciągle dąży do udoskonalania się. W szkole inni otrzymywali lepsze od niego świadectwa, wysyłano ich za granicę, gdy on został, a jeżeli marzy o wyjeździe, to dlatego, że mu to do wykształcenia potrzebne. Marzy o pracy dla ojczyzny, jej miłość przebija z listów dziewiętnastoletniego chłopca, a także wiara w Boga. Charakteryzuje go świetnie ustęp, który stanie się dewizą jego życia; pragnie młody artysta „Wywdzięczyć się Bogu za jego dary tem, że z obowiązku złoży je w ofierze Ojczyźnie“!

Z modlitwą zabiera się do dzieła, wzywając Najświętszą Pannę na pomoc. Powstaje r. 1856 „Stańczyk udający ból zębów“. Maluje Matkę Boską, *portrety Giebułtowskich*, rodziców przyszłej swej żony, i ich rodziny. Portrety te są jeszcze słabe, wyróżnia się między nimi *portret ciotki*, z r. 1858, tem, że ma więcej życia i wyrazu. Przedstawia *widok rynku z kościołem N. P. Marji* z wieży ratuszowej, studjum perspektywiczne bardzo dobre. Robił studia w Bibliotece Jagiellońskiej z drzeworytów i gromadził notatki rysunkowe z różnych zabytków jak n. p. z pie-



Fig. 262. Jan Matejko. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

części (fig. 259), obrazów, broni, sprzętów, kostjumów i t. p., a czynił to potem także stale, zbierając skrzętnie materiał (obecnie częściowo w Domu Matejki). Stworzył sobie w ten sposób słownik archeologiczny, w którym mieścił przestudjowane i skopjowane zabytki. Z fragmentów odtwarzał postać. Tak n. p. korzystając z portretu marszałka Mikołaja Wolskiego na Bielanych przedstawił tego magnata według swej fantazji wprowadzając przytem nieistniejące oczywiście w zabytku karykaturalne motywy (fig. 260), opasłą suczkę w trzewikach z zawieszonym orde-rem. Dzięki studjum zabytków ze skąpego wątku, n. p. drzeworytu z początku XVI w. (fig. 261) przedstawiającego wizerunek Bony, umiał on odtworzyć świetnie tę postać w całej wykwińności. Z tych materiałów wydał później znakomite dzieło *Ubiory w Polsce*, tak świetnie charakteryzujące stroje, przytem musiał artysta wskrzesić cały szereg postaci z epoki.

W r. 1856 zabrał się do większej historycznej kompozycji: *Starowolski i Karol*



Jan Matejko: Held pruski. Szczegół
Kraków, Muzeum Narodowe



Jan Matejko: Hold pruski, Szczegół
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 263. Jan Matejko. Piotr z Amiens. Kraków, Muzeum Narodowe.

Gustaw u grobu Łokietka, maluje ją olejno i wystawia w początkach 1857 r. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, które obraz ten kupiło do rozlosowania. Było to dzieło nie wolne od panującego akademizmu i sztywności, jeszcze związane silnie z dotychczasowym historycznym malarstwem, ale znajdujemy w nim charakterystykę osób, coraz to bardziej w dziełach artysty się doskonalącą, zwłaszcza w postaci Karola Gustawa. W tym samym roku namalował „Zygmunta Starego nadającego szlachectwo profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego“, obraz znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej, odznaczający się znów większym wydoskonaleniem w malowaniu akcesoriów. Wyborne jego studjum starej kobiety w całej postaci, siedzącej na fotelu, malowane podówczas (fig. 262), odznacza się realizmem, który wogóle cechuje portrety wczesne Matejki. Obrazy Matejki zwracały coraz to więcej uwagę i wyjednały mu upragnione stypendjum na wyjazd zagranicę. Udał się więc na rok 1857/8 do Monachjum, gdzie uczył się pod bezpośrednim kierunkiem

prof. Anschütza miesięcy dziesięć. Nie podobało się tam Matejce, było mu obco i smutno, tęsknił do Krakowa. Chętnie wyjechałby do Paryża, czy Londynu, dla galerji, albo nawet do Drezna. Z rycin i fotografii poznał Delaroche'a i zachwycał się nim, malarz ten stał się dla niego ideałem. Malował jednak akty z modelu, ale szkicował przytem wiele pomysłów do przyszłych obrazów jak: „Kochanowski z Urszulką“, „Śmierć Barbary“; z r. 1858 pochodzi jego akwarela *Piotr z Amiens*, w kra-



Fig. 264. Jan Matejko. Portret siostry artysty. Kraków.
Dom im. Jana Matejki.

kowskiem Muzeum Narodowym (fig. 263). W roku 1859 wystawił w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie: *Otrucie królowej Bony*. Uchwycił w tym obrazie tragizm; jest to dzieło, w którym Matejko jest sobą. Obraz ten śmielszy w rysunku i kolorycie odznacza się dramatycznością i zdolnością głębokiej charakterystyki. Obok tego jednak maluje portrety, n. p. portret swej siostry Marji r. 1859 (fig. 264) bardzo poprawnie, ale nie zapowiadając jeszcze późniejszego stylu. W tych portretach jest ścisłym i obiektywnym obserwatorem. Powróciwszy z Monachjum zabawił krótki czas w Krakowie, potem udał się do Wiednia, gdzie było mu jeszcze nieprzyjemniej, niż w Monachjum, choć miał tu przynajmniej znajomych, a między nimi Grottgera, historyków: Tadeusza Wojciechowskiego i Ludwika Kubalę. Po kilku miesiącach wrócił i przywiózł rozpoczęty obraz *Jan Kazimierz na Białanach w czasie pożaru Krakowa za wojen szwedzkich r. 1655*.

Jana Kazimierza wystawił r. 1861 w Krakowie bez wielkiego powodzenia. Odznacza się to dzieło dokładnością i pewnością rysunku w figurach i starannością wykończenia. Efektu pożaru nie umiał osiągnąć i zdaje się, że o to mu nie chodziło, tylko o stan duszy króla i otaczających go osób, Czarnieckiego, Lubomirskiego i kameduły, i to odtworzył.

Malował potem *Śmierć Wapowskiego*. W obrazie tym figury tłoczą się, jest ich wiele, ale mimo to uwydatniają się w ścisłości i splatają w spotęgowany dramat. Każda postać jest świetna w ruchu, głowom zaś nadał charakter i potężny wyraz. Zupełnie wyróżnia się ten obraz temperamentem, siłą i tryskającym życiem od tego wszystkiego, co dotąd malowano. Matejko tu znowu wszedł w temat wymagający

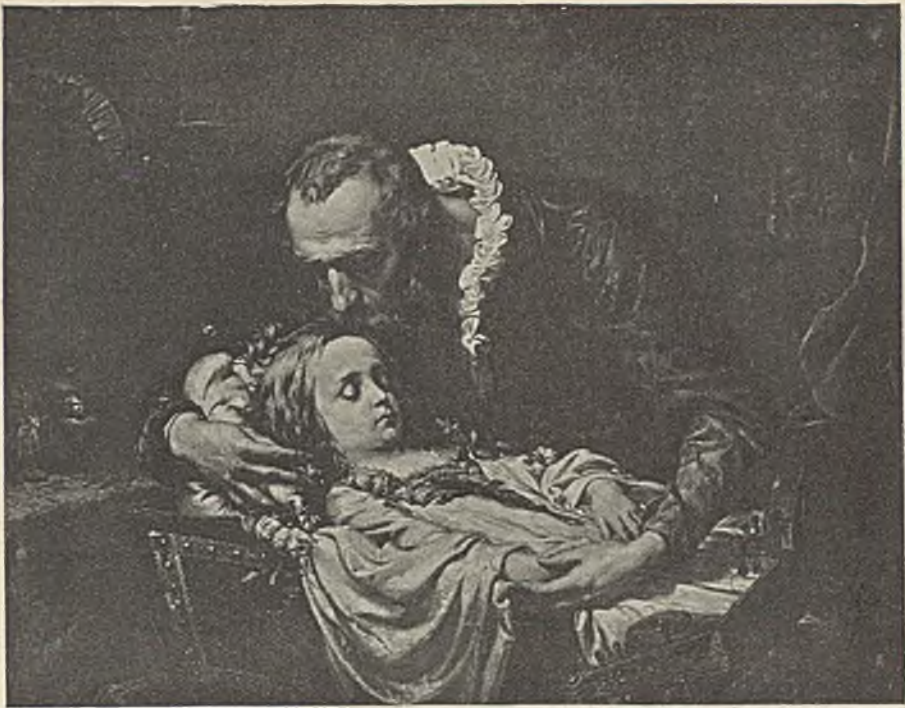


Fig. 265. Jan Matejko. Jan Kochanowski u zwłok Urszulki.

wielkiej ilości osób i bujnego życia. Pierwszy to może obraz Matejki, do którego znakomity krytyk Lucjan Siemieński zastosował zdanie, dające się do dalszych obrazów Matejki odnieść: „...każdy cał, gdyby ten obraz pokrajano na kawałki, dowiódłby, że na nim została jakaś okruszyna myśli mistrza“...¹ Koloryt jest przytem pełen siły, harmonji i blasku. Dzieło nabył Władysław ks. Sanguszko, prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Powodzenie to nie uszczęśliwia malarza jednak, opanowuje go smutek głęboki, a wtedy udaje się, jak sam w listach swych do przyjaciela pisze, przed wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, dzieło Wita Stwosza w bocznym ołtarzu Marjackiego kościoła, i płacze. Widocznie dwudziestotrzyletni artysta przechodzi okres zwątpień, burzy i rozterki. Wypadki w życiu politycznem Polski, które natchnęły Grottgera do arcydzieł, zaznaczyły się w jego twórczości szkicem tylko do późniejszego olejnego obrazu o pomysle zaczerpniętym z psalmu „Dobrej Woli“. Pracę tę nazwano *Polonją*, choć również może być obrazem N. P. Marji niosącej kielich krwi przed tron Boga. Powstanie wciąga go do pracy politycznej; przewozi broń a także oddaje gotówkę, całą z a p e w n e, jaką sobie zdobył pracą. Wypadki przejmują go żywo. *Szkic do Murawiewa w r. 1863* (w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie) jest wyrazem jego myśli i uczuć. Dzieło to, wyjątkowe u Matejki, powstało pod wpływem Grottgera i natchnień tego artysty. Wtedy też miasteczko Wiśnicz, z którym wiązały się wspomnienia jego młodości, spaliło się wraz z prześlicznymi, starymi, drewnianymi domami z XVII do XVIII w., które dzięki rysunkom Matejki zostały przynajmniej pamięci przekazane.

¹ T a r n o w s k i: op. cit., str. 59.

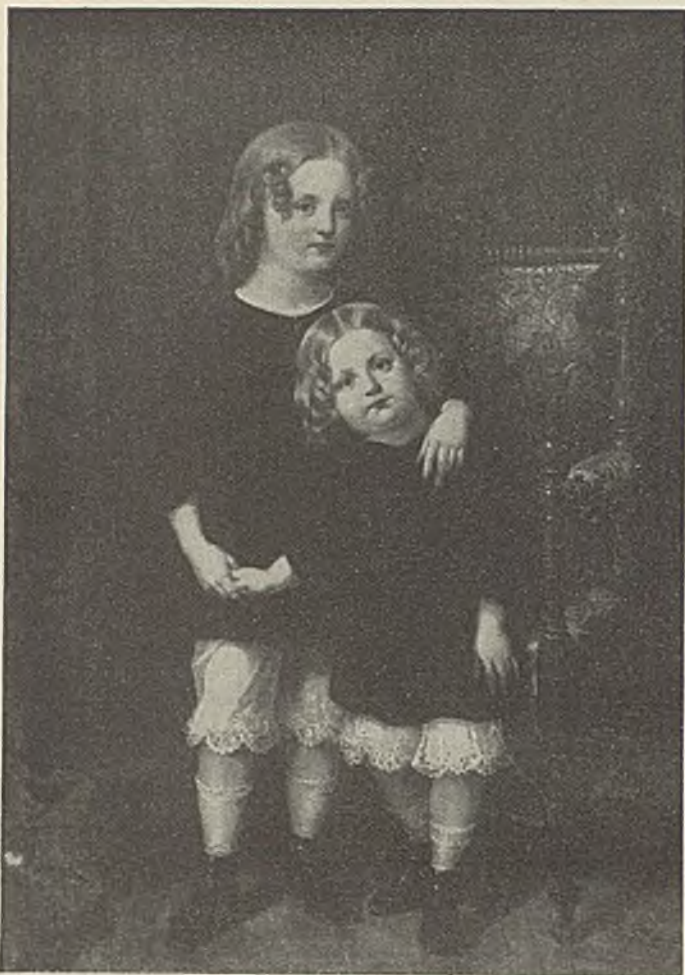


Fig. 266. Jan Matejko. Portrety Zdzisława i Bolesława Włodków.

Jeszcze roku 1861 powstał obraz *Kochanowski u zwłok Urszulki* (fig. 265). Uwydatnił malarz wyraz żalu w ruchu i męskiej głowie i odtworzył głęboki i nieutulony żal ojca. Głowa jest świetnie narysowana i wybornie oświetlona.¹ W zakresie portretowego malarstwa nie wiele wyodrębnił się malarz nadal od dawnej sztuki. W głowach chłopców Zdzisława i Bolesława Włodków znać jeszcze wpływ minjatur: nacisk leży przedewszystkiem w starannem opracowaniu twarzy i ich wyrazu, ale już zwraca uwagę zamiłowanie do akcesorjów, jak krzesła, koronki (fig. 266).

W r. 1862 namalował *Stańczyka*, dzieło natchnione głębokim smutkiem i troską o los Polski, a zarazem przejaw genialnego daru odgadywania, odczucia, odtwarzania tragicznych chwil przeszłości i tragicznych cierpień.² Wyobraził on Stańczyka, królewskiego błazna, po odebraniu wieści o wzięciu Smoleńska przez

Moskali, w czasie balu na dworze królowej Bony 1533 r. Na wspaniałym zygmunto-wskim dworze, wśród dźwięków muzyki, dręczą Stańczyka przeczucia. Ten Stańczyk przewidujący tragedję polskiego narodu, to zapowiedź *Kazania Skargi* i *Wernyhory*. Smutek jego nabiera przez kontrast z błazeńskim strojem jeszcze więcej tragicznego wyrazu. Jako utwór artystyczny kompozycja odznacza się prostotą. Całą siłę swego talentu skoncentrował artysta tylko i jedynie w postaci Stańczyka i stworzył znakomite dzieło jako szczebel do arcydzieła, do wspomnianego *Kazania Skargi*. Ogół, z wyjątkiem Siemieńskiego, na dzieło się nie poznał. Obraz zakupiono do rozlosowania i rzucono na los przypadku, w końcu dostał się do zbiorów hr. Ignacego Milewskiego. Myślał artysta zapewne o stworzeniu szeregu postaci z różnych epok, w którychby odzwierciadlały się silne uczucia danej epoki. Jak Stańczyka i jego gorycz i wątplenia, tak samo odczuł i odtworzył w innem znów studjum postać pełną wiary modlącego się królewicza św. Kazimierza.

¹ Tarnowski: op. cit., str. 57. — ² Tenże str. 63.



Fig. 267. Jan Matejko. Kazanie Skargi. Warszawa. Własność spadkobierców Augusta hr. Polockiego.



Fig. 268. Jan Matejko. Rejtan. Warszawa, Zamek.

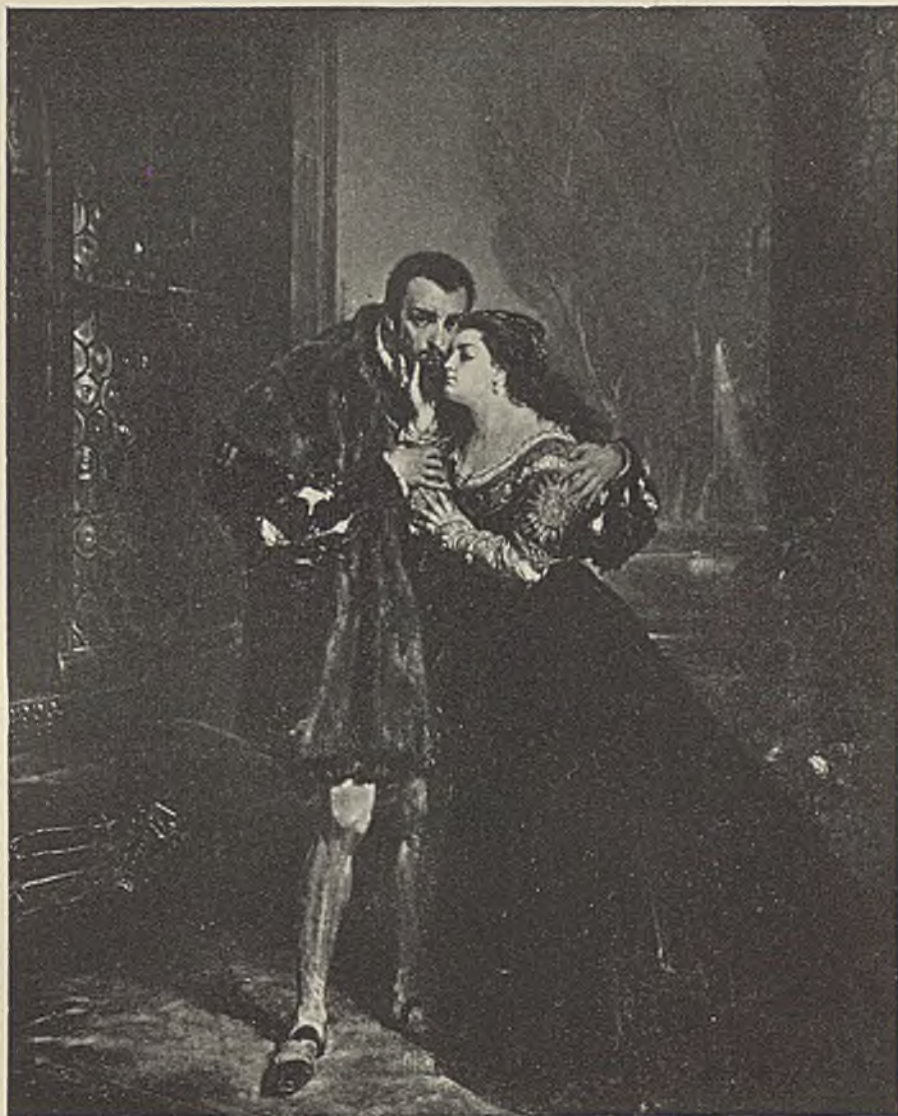


Fig. 269. Jan Matejko. Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

Ale cały stan swej duszy, smutek, gorycz spowodowaną własnymi smutkami, jako też wypadkami politycznymi, wlał artysta w pierwszy swój wielki obraz, arcydzieło sztuki polskiej i genialny utwór: *Kazanie Skargi* (fig. 267). Do tego dzieła odnoszą się słowa artysty: „...topię moje smutki i tęsknoty w moim dzisiejszym obrazie, chociaż i on sam wielu jest przyczyną...”¹ Pomysł do tego dzieła już miał artysta r. 1861. Zachował się z tego roku szkic świadczący, że kompozycję już wtedy Matejko obmyślił, później wprowadzając drugorzędne zmiany.²

Obraz był gotów 1863 r. jako „Kazanie sejmowe X. Skargi”. Wystawiony

¹ Tarnowski: op. cit., str. 63.

² Sztuka i artysta. Luty 1924, str. 57.



Fig. 270. Jan Matejko. Unja Lubelska. Lwów, Muzeum im. Lubomirskich.



Jan Matejko: Szkic do obrazu KRÓL JAN III POD WIEDNIEM
Kraków, Dom Jana Matejki

w r. 1864 zrobił ogromne wrażenie. Tak potężnej i monumentalnej kompozycji malarstwo w Polsce dotąd nie wydało, a także nikt z malarzy na świecie nie stworzył równie genialnego historycznego obrazu — nikt z nich bowiem nie miał tak poniżonej, a niegdyś świetnej ojczyzny, aby mógł, znając jej potęgę i blask dawny, trawić się żalem i męką z powodu jej cierpień. Artysta przedstawił Skargę, kiedy podniósłszy ręce ku górze, mówi z głębi duszy owe straszne a mające się spełnić słowa: „...tak was pogruchocze Pan, jako ten garniec, którego skorupy spoić się i naprawić nie mogą!...“ Słowa jego padają między magnatów, zwaśnionych między sobą, a gromadnie walczących z królem i z wszelką władzą. To świetne społeczeństwo, złożone z ludzi zdolnych, mające zaród życia i wielkiej kultury, toczy u fundamentów robak, waśń, która niszczy wszelką organizację i powoduje rozkład, śmierć i zgniliznę. To wszystko się odczuwa patrząc w obrazie Matejki na tych ludzi poruszonych do gruntu słowami proroka. Tylko jeden jedyny malarz umiał tak wyrazić formami stan poruszonej duszy i tak głęboko go scharakteryzować. Był nim Leonardo da Vinci, gdy w „Wieczery Pańskiej“ odtworzył wrażenie słów Chrystusa na uczniach. Ale jaka ogromna różnica! Leonardo da Vinci nie cierpiał z Chrystusem, on obojętnie smutek jego odtworzył, a apostołów ruchy i twarze scharakteryzował jako psycholog i mistrz, on tak nie czuł. A tylko Michał Anioł, który nad losem ojczyzny również bolał i potężnym był artystą, uczucie równie głębokie wlewać umiał jak Matejko w swe kreacje.

Z żadnym kierunkiem współczesnym, z żadnym artystą obrazu tego Matejki zestawiać nie można. Dzieło to jest żywiołowym wybuchem genjuszu i artysty, który świetnie znał i przeżył w duszy dzieje narodu, cieszył się z nim chwilami triumfu a rozpaczał, gdy ojczyznę torturowano.

Pod względem ściśle artystycznym dzieło jest świetne i jest utworem skończonego mistrza. A miał wtedy Matejko lat 25. Rozwiązanie zadań artystycznych nie było tu u niego wyłącznym celem, mógł na to sobie pozwolić, skoro opanował technikę. Sam mówił o sobie „...ja nie mogę robić tak, jakbym chciał, ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej dokładności obrazu. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej, niż o nią, — o wyraz postaci lub wyrazistość grupy więcej, jak o czystość linii, jak o piękno układu!“...¹ Natchnienie, które wywoływało przed oczy artysty postacie przemyślane i odczute z przeszłości, — ująć w formę — było dla niego celem głównym, parło go gorączkowo, aby utrwalił jak najrychlej widzianą w duszy postać i jej wyraz. To odnosi się do wszystkich jego subiektywnie odczutyh obrazów z przeszłości naszego narodu. Artysta pokonał w tem dziele jednak wszelkie trudności techniki; pod względem kolorytu włada najszerszą skalą barw i tonów. Obraz nabył hr. Maurycey Potocki do Warszawy, gdzie nadal w jego rodzinie się znajduje.

R. 1865 wyjechał Matejko do Paryża, i tam tego samego roku wystawił „Skargę“. Dzieło zyskało uznanie i medal. Po krótkim pobycie wrócił do Krakowa. Malował portret żony, pracował nad rysunkami do drzeworytów i kończył *Wita Stwosza*; rodzi się wtedy pomysł do nowego obrazu: Rejtana. Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką jest pełen wyrazu i nastroju. Matejko żywił szczególniejszy kult dla tego artysty, z którym niejedno miał wspólne, przedewszystkiem ten niepokój trawiący i siłę wyrazu,

¹ Witkiewicz: „Matejko“, Nauka i Sztuka. Tom IX, str. 22.



Fig. 271. Jan Matejko. Batory pod Pstowem. Warszawa. Tow. Zachęły Sztuk Pięknych.



Fig. 272. Jan Matejko. Głowa Stefana Białego z obrazu Batory pod Pskowem

jakie uderzają nas w każdej postaci. „Stwosz“ znajduje się w zbiorach hr. Przeździeckiego w Warszawie.

Rejtana wystawił malarz r. 1866. Oficjalnie nazywało się to dzieło *Upadkiem Polski*, a Matejko sam prywatnie nazywał go „Rejtanem“. Malarz przedstawił chwilę, gdy Rejtan rzucił się na ziemię z rozpaczą, protestując przeciw rozbiorowi Polski (fig. 268). Koło tej sceny zgrupował ludzi z epoki i starał się scharakteryzować tę epokę i wrażenie, jakie czyni na społeczeństwie jedna z ostatnich scen tragicznie ginącej ojczyzny. Z osób tych najpiękniej przedstawioną jest niezawodnie postać Szczęsnego Potockiego, stojącego naprzeciw Rejtana, głęboko tragiczna, prześlicznie i poetycznie pojęta. Artysta przedstawił tego człowieka jako istotę słabą, pełną żalu i wstydu. Ponińskiego scharakteryzował świetnie. Obraz mimo błędów jest znakomity, ma wiele pierwszorzędnych zalet i pięknych szczegółów godnych największego malarza. Z błędów wytyka się Matejce brak głębi i oddalenia. Widocznie artysta nie dbał o to, chodziło mu, aby figury wydobyć z największą plastyką i siłą i aby ukazać z ich ruchów i wyrazów twarzy duszę. Toż samo widzimy u Michała Anioła, który nie wprowadza głębi ani perspektywy, toż samo brał Matejko ze Stwosza, który zaznaczał perspektywę, ale jako rzeźbiarz czynił to raczej dla podniesienia plastyki figur odrzucając wszystko to, co mu do głównego celu nie było potrzebne. Krótki wzrok artysty, to tłumaczenie podobno bezpodstawne, któremu sprzeciwiają się okuliści zbadawszy szkła Matejki. Artysta nie był malarzem głębi fizycznej, ani światła, ani krajobrazu, był malarzem duszy człowieka i duszy narodu. Malarzowi wolno poświęcić prawdę dla większego efektu artystycznego. Tak czynił Rafael, który w swym kartonie do arrasu nie wahał się przedstawić na słabej łódce tyle postaci wyciągających sieci pełne ryb, że wszyscyby utonęli, gdyby tak było w istocie. Leonardo da Vinci umieścił przy stole w „Wieczery Pańskiej“ tylu znów ludzi i tak skupionych, że ruszaćby się przy wieczerzy nie mogli, ale chodziło mu o grupy i scharakteryzowanie tych grup i postaci, a nie przedstawienie sceny spożywania wieczerzy. To samo z Rejtanem. Artysta, chcąc scharakteryzować Polskę epoki upadku, natłoczył postacie, wprowadził wielki niepokój, który podniósł jeszcze bogactwem motywów jak najróżnorodniejszych: świetnym wykonaniem strojów, urządzenia sali i innych akcesoriów. Rejtana nabył cesarz Franciszek Józef do Gallerji wiedeńskiej. Obecnie obraz ten należy do zbiorów państwowych i znajduje się w Warszawie.

Powstają w dalszym ciągu obrazy będące ilustracją epok i kultury w Polsce, w których artysta jak zwykle z lubością odtwarza przeszłość. Do nich należy *Sędziwój pokazujący Zygmuntowi III złoto*, które w tyglu wyprażył. Artysta odtwarzał tu przeszłość bez wzruszeń, obraz jest bardzo ładny, ciekawy, ale zimny.

Malował także obraz religijny do kaplicy cmentarnej w Wiśniczu, przedstawiający „Wskrzeszenie Łazarza“. Scenę pojął nadzwyczaj spokojnie i zimno, ale dzieło mimo to jest piękne i wyróżnia się od tego, co w zakresie malarstwa religijnego dotąd zrobiono. Utwór to jednak tylko okolicznościowy. Matejko w dalszym ciągu odtwarzał postacie z historii i namalował pełen uczucia, bardzo ujmujący głęboką poezją obraz: *Zygmunt August i Barbara* (fig. 269). Przedstawił oboje w komnacie z otwartym na drzewa oknem, przez które wpływa do wnętrza powiew rozkosznej nocy letniej. Tylko kometa w dali i oczy zawieszzonego portretu królowej Bony



Fig. 273. Jan Matejko. Zamoyski z wyrokiem śmierci dla Samuela Zborowskiego w ręku. Kraków, Muzeum Narodowe.

błyszczą złowrogo. Król jakby w przecuciu straty bierze w ramiona ukochaną kobietę a na pięknej twarzy i w otwartych jego wielkich oczach, widzimy pewien lęk o swe szczęście.

W r. 1864 namalował Matejko znakomity *portret Dietla*, pełen prostoty i charakteru ściśle portretowego. Jest to ten rodzaj portretu, w jakim przedstawił jeszcze jako chłopiec swoich rodziców, ale doprowadzony do mistrzostwa. Roku 1868 poczynił stylizować swe portrety. Widać to już w *portrecie panny Zakrzewskiej*. Artysta wprowadza ten przepych stroju i barw, właściwych kulturze dawnych czasów, i robi z nich wspaniałe obrazy raczej niż portrety. W r. 1868 pracował Matejko nad *Unją Lubelską* (fig. 270). Obrął moment przysięgi i tę chwilę, kiedy układy doprowadzono do końca. Król podniósł krucyfiks, obecni zaś w skupieniu ducha,



Fig. 274. Jan Matejko. Maciek Borkowicz.

w poczuciu ważności chwili, od chłopięcia aż do zgrzybiałego starca przysięgają. Powaga chwili, odczucie jej, zależne od duszy, miłości ojczyzny i udziału w życiu publicznem, oraz usposobienia, dało artyście możność stworzenia całego szeregu pięknych, nieraz rozrzewniających postaci. Artysta, na którego krytyka „Rejtana“ oddziałała, ugrupował postacie świetnie, dbał jednym słowem o kompozycję z całą usilnością. Wprowadził wreszcie barwność i bogactwo strojów. Bajeczny blask błękitów, szkarłatów, fioletów, złotych haftów, lśniących jedwabi, wystąpił w całej pełni.

„Unję“ wystawił Matejko w Wiedniu i Paryżu, gdzie obraz bardzo się podobał i zjednał artyście krzyż Legii honorowej, a wystawiony po dziewięciu latach ponownie, zdobył autorowi na powszechnej wystawie światowej w Paryżu wielki złoty medal, najwyższą nagrodę.

W latach 1870—1 pracował nad nowym obrazem, nad *Batorym pod Pskowem* (fig. 271—272), a obok tego wykonał kilka portretów. Namalował *portret trojga swoich dzieci*, pełen fantazji w ujęciu i bardzo dekoracyjny, *portret hr. Marii Pustowskiej*, spalony w Czarnkowiej przez Rosjan wraz z dworem i jego skarbami sztuki. Obraz ten odznaczał się nadzwyczajnem mistrzostwem, zwłaszcza suknia i koronka na piersiach była arcydziełem techniki. *Portret Zofji Cieleckiej*, to zupełna fantazja na temat danej twarzy.¹ Sam Matejko tego rodzaju dzieła nie nazywał portretem, tylko studjum.

„Batorego“ wykończył w r. 1872. Przedstawił króla jako zwycięzcę, którego Moskwa prosi o pokój. Obraz ten, cały jasny: złotawy w tonie i słoneczny — zima: śnieg lśni w słońcu. Przed namiotem siedzi król w koronacyjnej kapie, narzuconej na czarną szmelcowaną zbroję, w prawej ręce trzyma za rękojeść obnażony miecz leżący na kolanach, a drugą wskazuje jego ostrze. W postać całą Matejko wlał potężny wyraz spokojnej i zrównoważonej siły. Za królem grupa jego wojowników i senatorów. Naprzeciw tej grupy wolnych rycerzy umieścił Matejko grupę postów moskiewskich. Jest ich pięciu, każdy z odmiennym charakterem, każdy wyobraża inny pierwiastek narodowego usposobienia. Pierwszy, archirej jakiś, w kapie i mitrze bogatej, świetnie wymalowanej, z pospolitą twarzą o nosie płaskim, klęczy przed królem podając mu chleb i sól na tacy i patrzy na niego z wyrazem przytłumionej wściekłości. Drugi za nim, w kaftanie jakimś srebrzysto-kwiecistym, ma strachu mniej, chytrą więcej. Opasły i zwalisty udaje, że chce przyklęknąć, tylko mu brzuch wielki przeszkadza. Trzeci, to uległość przed mocniejszym, niewolnicza zupełnie, — pada na twarz przed tym mocniejszym, bije mu pokłon jak Bogu! — Czwarty, Oboleński, to rosyjski patryjotyzm w swoim wyrazie szlachetnym. Rycerz w zbroji, w spiczastym hełmie, z rękami załamanymi na mieczu, stoi ponury, upokorzony strasznie a głęboko i bolejący i nienawidzący. Ten przeczeka cierpliwie, ale nie daruje — i kiedyś odrodzi się, odezwie się w Pożarskim...² Świetnym jest także Possewin, pośrednik!...

Cały obraz jest arcydziełem, gruntownie rozważonem i znakomicie wystudjowaniem we wszystkich postaciach. Szczegóły, jak zbroja, futra, namioty, są tak po mistrzowsku odtworzone, że nic nad nie lepszego nie wydobyl pendzel, a może nie wielu mistrzów się zbliżyło z takim artystyzmem do efektu prawdy.

¹ Tarnowski: op. cit., str. 146.

² Tarnowski: op. cit., str. 152 i 153.

Zapewne myślał wtedy Matejko nad stworzeniem kompozycji przedstawiającej dramat, który się rozegrał między Zamoyskim a Zborowskim. Świetne akwarele w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiające nam studjum do kanclerza idącego z wyrokiem śmierci w rękę i wyrazem tragicznym na twarzy (fig. 273), oraz osobne studjum do Zborowskiego, zdają się pochodzić z tego czasu. Matejko sygnując później tę akwarelę, nie pamiętał roku i w miejsce daty położył kilka pytańników.

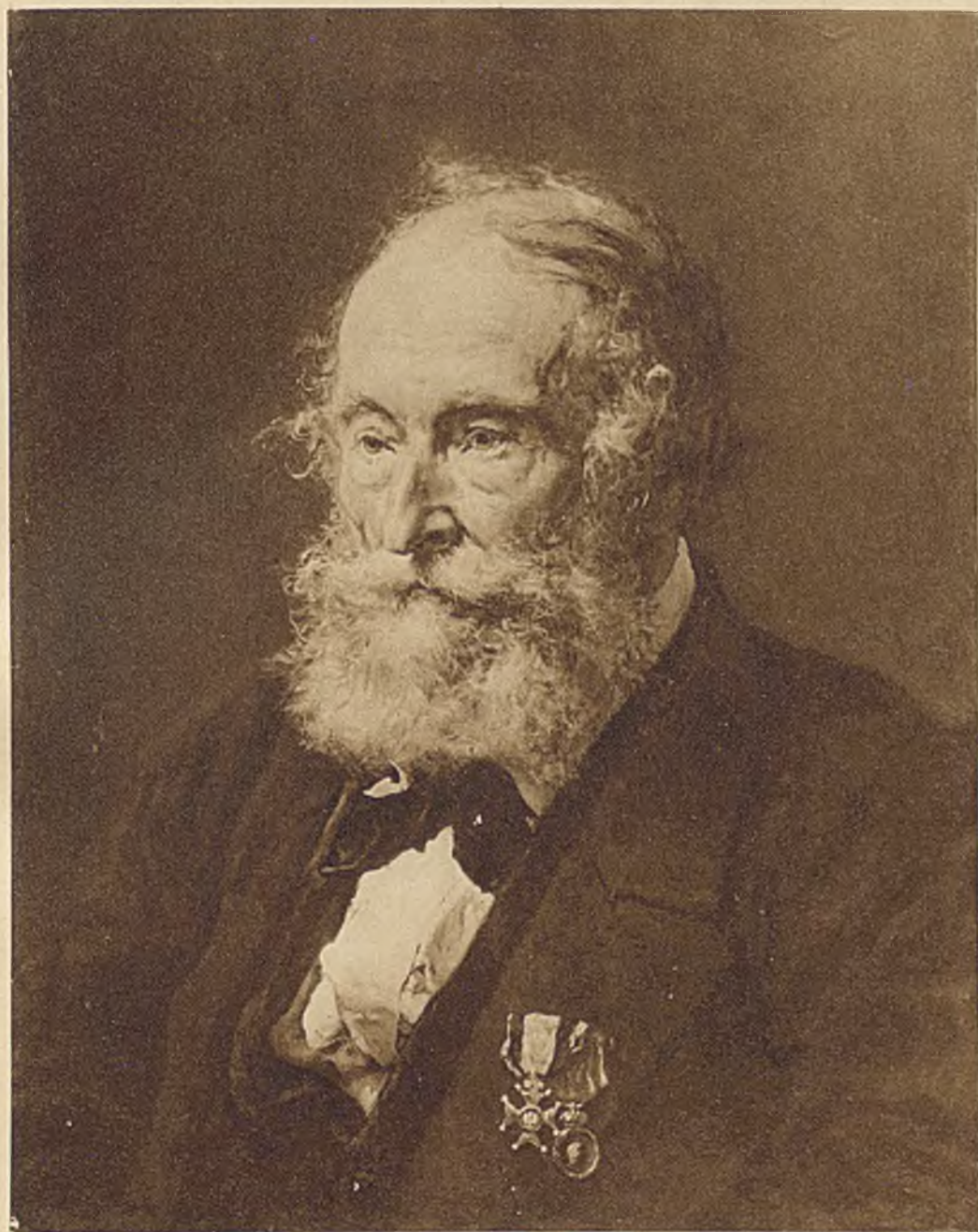
R. 1872 wyjechał do Konstantynopola na krótką wycieczkę i przywiózł stamtąd studjum nieskończone, *Brzegi Bosforu*, dowodzące, że Matejko perspektywę rozumiał i że mógłby być znakomitym malarzem krajobrazu. Owocem tej podróży był również egzotyczny obraz „Utopiona w Bosforze“, przedstawiający topienie kobiety na rozkaz pana i władcy. Powróciwszy tworzył w dalszym ciągu obrazy z dziejów Polski i wtedy namalował *Maćka Borkowicza*, postać potężnego zbrodniarza, który skazany na śmierć głodową w więzieniu, schodzi do kaźni i raz ostatni spogląda na świat (fig. 274). Malował także dalej portrety, portret Piotra Moszyńskiego i Marceliny ks. Czartoryskiej, a zarazem przygotowywał obraz na czterechsetną rocznicę urodzin Kopernika, przedstawiający tę postać w chwili, kiedy drogą intuicji odkrył prawa o obrocie ziemi naokoło słońca i kiedy myśl ta go olśniła. Wielki astronom wielbi Stworzyciela i czuje jego potęgę, panującą nad bezbrzeżnym wszechświatem. Nie był to temat widocznie dla Matejki, bo obraz niema tej głębokości uczucia, co inne jego dzieła.

W 1872 r. odrzucił Matejko ofiarowane sobie przez Czechów stanowisko dyrektora praskiej Akademii Sztuk Pięknych, nie chcąc porzucać ojczyzny i swej pracy dla niej. Niedługo potem powołano go na dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie a równocześnie mianowała go Akademia paryska swym członkiem korespondentem.

Powstają w tym czasie małe obrazy ilustrujące epokę odrodzenia i ludzi tych czasów. R. 1873 wykonał Matejko obraz, w którym przedstawił epizod charakteryzujący miłość życia i użycia za czasów odrodzenia, i namalował Gamrata w nocy wśród pochodni z wesołym orszakiem i muzyką u stóp królewskiego Zamku na Wawelu, widocznie wracającego z uczty (fig. 275).

W r. 1874 powstał *Dzwon Zygmunta*, a raczej dźwiganie go z formy po odlaniu, obraz niewielkich rozmiarów, ale z wielu figurami w najróżnorodniejszych pozach i różnych stanów, którymi malarz starał się scharakteryzować pełen artystycznej kultury, świetny dwór Zygmunta Starego. Przedstawił króla upojonego rozkoszą oglądania dzieła sztuki, które na jego rozkaz ukazało się światu. Obraz odznacza się misternym wykończeniem małych, a tak wymownych opracowaniem szczegółów, figur, a zwłaszcza kolorytem, który tu jest piękniejszy niż we wszystkich dotąd namalowanych przez Matejkę dziełach. R. 1875 powstał „Iwan Groźny“, jakby antyteza „Zygmunta Starego“. Malarz przedstawił Iwana także z jego rodziną, dworem i orszakiem, i nie z robotnikami wyężdżającymi wszystkie siły przy tworzeniu dzieła, ale z katem i oprawcami niecącymi pożogę, z szubienicami w oddali.

W tym samym roku, obok kilku mniejszych historycznych obrazów ze średnich wieków, wykonał Matejko prześliczny portret p. Sarafińskiej, zwany *Kasztelanką* dlatego, że malarz kazał młodej dziewczynie pozować na magnacką córkę z XVI wieku.



Jan Matejko: Portret pułkownika Dobrzańskiego
Kraków Muzeum Narodowe



Jan Matejko: Pieśń
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 276. Jan Matejko. Wianki. Paryż. Własność prywatna.

Przedstawił ją z rozpuszczonymi włosami, na tle uchylonej makaty i ogrodu, poza którym widać w głębi zamek w Wiśniczu.

Równocześnie powstał rodzajowy obraz p. t. „Wianki“, przedstawiający młodą dziewczynę z rozpuszczonymi włosami na tle wielkiego drzewa i dzikiego krajobrazu nad brzegiem rzeczki, trzymającą w ręce do rzutu gotowy wianek i upatrującą miejsca, gdzieby go rzucić (fig. 276).

W miarę powodzenia wzmagają się pewnością siebie u Matejki, dążenie do mo-

numentalności i wielkich przedsięwzięć. Wrodzone zamiłowanie do niepokoju dramatycznego i do plastyki, uwydatniającej mnóstwo osób, wzrasta. Zapalił się do przedstawienia wielkiej bitwy, jej zamętu i napięcia siły fizycznej i duchowej. Tak powstała myśl *Grunwaldu* (fig. 277). A przytem wypadki polityczne nie były bez wrażenia. Pogrom Francji i zwycięstwo Prus i ich system przyczyniły się także do zrealizowania myśli o bitwie pod Grunwaldem, o namalowaniu której marzył jeszcze jako chłopiec. Pracował nad tem dziełem Matejko lat trzy i ukończył je 1878 r. Nie przedstawił nam bitwy z dalszego punktu spokojnego widza, ale wprowadził nas w sam wir walki, który wybornie odtworzył. Wspaniałym jest atak rycerstwa polskiego na orszak wielkiego mistrza, i Witold w największym napięciu ducha, świadomy ważności chwili, i charakterystyka szału walki w rozmaitych typach tych różnych a świetnych postaci. Do tego wielkiego dzieła wprowadził artysta konie, które dotychczas malował rzadko. „Grunwald“ jest potężnym wyrazem bitwy, godnym zestawienia z bitwą Leonarda da Vinci, z tą różnicą, że obraz nasz jest daleko bogatszy i że ludzie w nim nie są obojętni malarzowi. Matejko zaś kocha jednych a nienawidzi drugich z tym temperamentem, który nadaje dziełu obok obiektywnego a mistrzowskiego traktowania form wyraz genialnego natchnienia.



Fig. 277. Jan Matejko. Bitwa pod Grunwaldem. Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

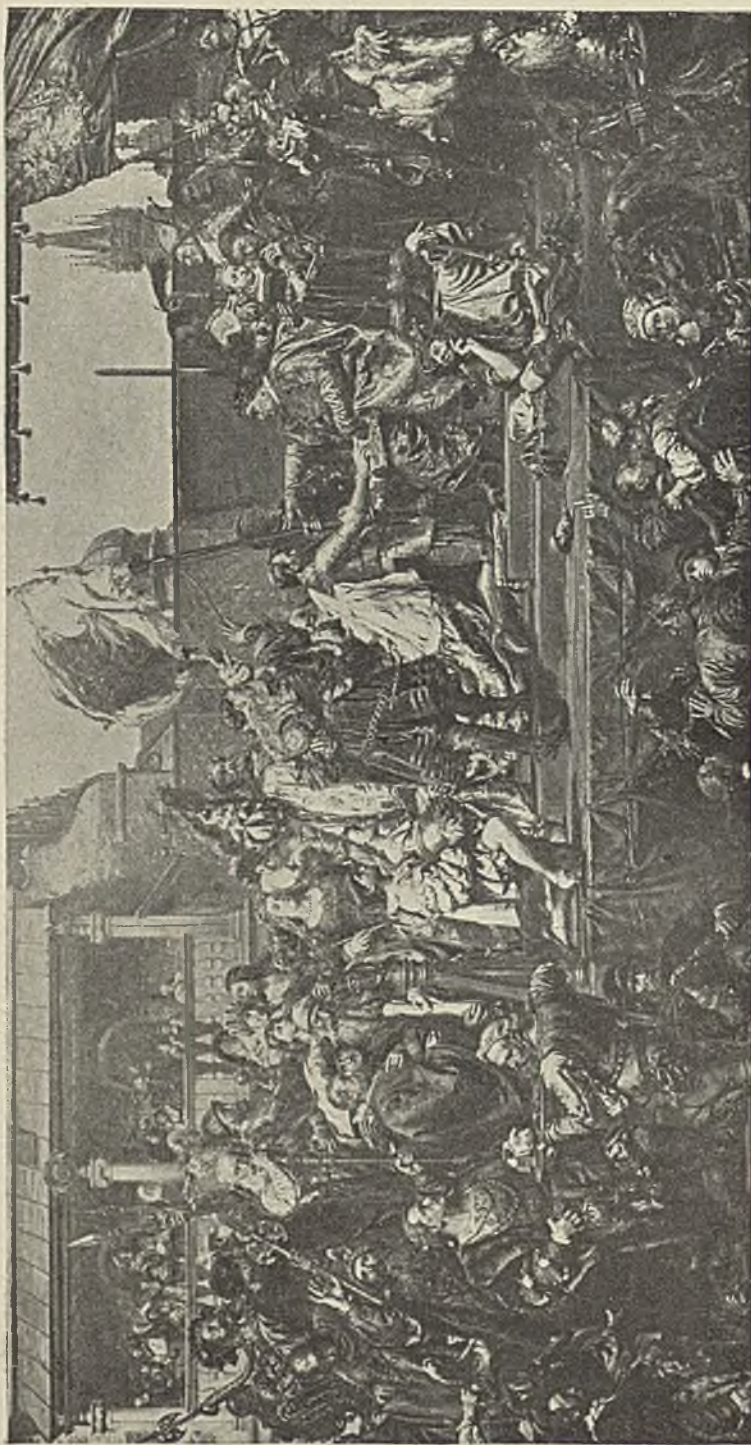


Fig. 278. Jan Matejko. Hold Pruski. Kraków, Muzeum Narodowe.

R. 1878 w jesieni wyjechał Matejko do Włoch po raz pierwszy i na krótko. Po powrocie z początkiem r. 1879 prócz portretów, między którymi namalował wspólny portret czworga swych dzieci, obecnie w Galerii miejskiej we Lwowie, powstaje kilka mniejszych dzieł historycznych oraz *Bitwa pod Warną*, zdobiąca dzisiaj Muzeum Narodowe w Budapeszcie.

W latach 1879—1882 pracował Matejko głównie nad *Hołdem Pruskim* (fig. 278 i 279, tabl. 27 i 28), urozmaicając sobie, jak zwykle, tę pracę różnymi mniejszymi obrazami historycznymi. Z szeregu wielkich obrazów Matejki „Hołd Pruski“ jest jednym z najjaśniejszymi. Na krakowskim rynku, na tle wież Marjańskiego kościoła i Sukiennic, u wylotu ul. Brackiej, składa Zygmuntowi Staremu hołd ks. pruski Albrecht. Te dwie postacie zestawiał artysta z sobą i wlał w nie tyle dramatycznej siły, że wśród tłumu ludzi od razu zwracają naszą uwagę. To też w tym wypadku nie podzielamy zdania Witkiewicza, jakby tu cały szereg epizodów, którymi artysta uświetnił obraz, odciągał niepotrzebnie uwagę widza. Tyle bowiem jest wyrazu i napięcia siły w tym dramatycznym momencie u dwu głównych aktorów kompozycji, że świetny orszak i lud ich nie przytłumia. Możliwe nawet powiedzieć, że artysta to trudne zadanie znał i umyślnie podjął, aby je pokonać, i stąd efekt obrazu jest potężny. Króla przedstawił w koronacyjnym stroju, z otwartą na kolanach ewangelją, księcia Albrechta zaś w pełnej zbroji i gronostajowym płaszczu. Ukląkł on i prawą rękę położył na ewangelji, w lewej dzierży wielką pruską chorągiew, której drzewca Zygmunt Stary z rąk jeszcze nie wypuścił.

Paziowie stoją podtrzymując płaszcz i hełm księcia, przy którego ramieniu umieścił się Hajdeck, jego doradca, za księciem zaś dwaj jego bracia dotykają sztandaru na znak współdziałania w hołdzie, w głębi widać głowę Łukasza Górki. Tuż za królem stoi młodociany Zygmunt August z łańcuchem złotym w ręku, który po przysiędze



Fig. 279. Jan Matejko. Głowa Zygmunta Starego z obrazu Hołd Pruski.



Fig. 280. Jan Matejko. Wernyhora. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 281. Jan Matejko. Sobieski pod Wiedniem. Rzym, Watykan.



Fig. 282. Jan Matejko. Portret A. Freda hr. Potockiego.
Kraków, Muzeum Narodowe.

podać ma królowi, a król wręczy go księciu. Dziecku towarzyszy ochmistrz Piotr Opaliński. Miecz królewski dzierży Hieronim Łaski, a jabłko wojewoda krakowski Krzysztof Szydłowiecki, przy nim podkanclerzy biskup Tomicki czyta rotę przysięgi. Dalej na prawo dalszy orszak: podskarbi Andrzej Kościelecki stojąc czeka, aby po złożeniu przysięgi rozrzucić między lud złote monety, które na tacy trzyma dworzanin. Za nim, z samego kąta obrazu, wstępują na schody wzniesienia dwaj mieszczanie. Jeden z nich to Berecci, królewski architekt, któremu dał Matejko swoje rysy.

Części obrazu, osobno wzięte, są wspaniałe. I słusznie zwraca Witkiewicz uwagę na fragment obejmujący postać Kościeleckiego i sługi, który trzyma misę ze złotem, i słusznie twierdzi, że prócz zdumiewającej wprost doskonałości kształtu daje on całość kapitalnego, kolorystycznego wrażenia. Zielony aksamit, cisowe

sobolowe futro, złotem tkana szata, wypływały czerwony pas jedwabny, białe wypustki w nacięciach rękawów, smagły kolor twarzy, a obok ten sługa z jasną brodą, w świetnych szatach, mieniających się odblaskiem pysznego błękitu, wszystko to na tle płam czerwieni sukna, szat czarnych i ciemno wiśniowych, oraz ciemnych kolorów figur u dołu, tworzy pyszną dekorację kolorową.¹ „Hołd Pruski“ należy do tych obrazów, w których Matejko chodziło o okazanie przepychu bogactwa i potęgi i do tego potrzebował koloru jako jednego z najważniejszych czynników kompozycji.² W żadnym obrazie Matejki niema tak świetnych drobiazgów artystycznych jak w „Hołdzie Pruskim“. Warto stracić całość z oczu, a oglądać części, z których każda jest dla siebie osobnym obrazem, choć zbroje, szczegóły ubrania podporządkowane, przedstawiają się świetnie i zlewają w jedną mistrzowską całość. Ten obraz kultury

¹ Witkiewicz: Matejko, str. 176.

² Tamże op. cit., str. 178.



Jan Matejko: Kościuszko pod Racławicami. Szczegół
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 283. Jan Matejko. Portret Stanisława hr. Tarnowskiego jako rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków, Collegium novum.

odrodzenia, godny jest tej kultury. Znajduje się on obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Po „Hołdzie“, który wystawiono w Paryżu, gdzie się nie podobał, a potem w Berlinie, gdzie zyskał wielkie uznanie, wymalował Matejko dzieło z innego zupełnie zakresu dziejów i kultury, „Wernyhorę“.

Wernyhora (fig. 280) zaczęty był jeszcze w r. 1880, a skończył go artysta w r. 1884. Matejko miał w nim szczególniejsze upodobanie, cenił wyżej od wielu

swoich obrazów. Nęciła go fantastyczna postać ukraińskiego wróżbity. Grupa jest pięknie ułożona, wszystkie figury skupiły się koło starca, z gorączkowym niepokojem chwytając jego słowa. Wernyhora zapatrzył się w dal, lewą rękę przytknął do czoła, prawą wyciągnął przed siebie, jakby wskazywał krwawe wizje, których grozę czuje. Gorące kolory szat Wernyhory, czerwony i żółty, podnoszą jeszcze efekt postaci i przedstawiają się jako plama nadająca główny ton obrazowi. Postacie grupy są świetne, zwłaszcza pop i kobieta zapatrzona w Wernyhore.

Wobec zbliżającej się 1883 r. rocznicy odsieczy Wiednia zabrał się Matejko zaraz r. 1882 do „Sobieskiego pod Wiedniem“ (fig. 281). Dzieło w istocie r. 1883 było gotowe. W stosunku do innych obrazów Matejko starał się wyzbyć tych cech, które wytykała mu krytyka jako błędy, unikał zamieszania, uwydatnił przestrzeń, na szczęście jeszcze zachował żywy akcent ruchów i wyrazów i pod tym względem nie zadał gwałtu swemu talentowi. Obraz stoi na wyżynie poprzednich wielkich kompozycji Matejki. Najpiękniejsze w tym obrazie jest, że Matejko odtworzył nam postać Jana III. świetnie i pięknie w chwili trjumfu, odczuwając stan duszy jego głęboko i ze szczerem natchnieniem, opartem o znajomość dziejów. Inne postacie, zwłaszcza ksiązę Lotaryński, są znakomite. Szkoda tylko, że artysta odrzucając propozycję nabycia obrazu do Muzeum Narodowego w Krakowie, powziął niefortunna myśl, aby darować dzieło papieżowi Leonowi XIII. Tam na obcej ziemi, w kosmopolitycznym i od Polski dalekim Watykanie, przemawiająca po polsku ta postać bohatera musi być zimną i niezrozumiałą, gdy u nas w publicznym Muzeum mówiłaby pokoleniom o chwili chwały narodu, wyrabiałaby szlachetność i poczucie narodowej ambicji.

W Polsce, w Domu im. Jana Matejki, pozostał tylko szkic do tego obrazu z r. 1883 (tabl. 29). Odznacza się on wybornym kolorytem: w ogólnym tonie przeważa kolor gorący złocisty różnych odcieni, i na tem tle przewijają się tęczowe barwy, „błyszczą zbroje a wszystko mieni się w świetle, tworząc zharmonizowaną całość“. Ten obraz i „Zjazd do kopalni wielickich“ przy świetle pochodni, kolorytem z wielu względów przypominają koloryt obrazów Rembrandta.

Po „Sobieskim pod Wiedniem“ maluje Matejko dwa obrazy religijne: *Zmarłychwstanie Chrystusa*, pięknie pojęte (obecnie w zbiorach hr. Potockich w Krzeszowicach) i *Św. Cyryla i Metodego*, dalej wykonywa rysunki do polichromji politechniki lwowskiej. Obrazy te mają pewien wyraz spokoju, jakby przejęty z włoskiej sztuki po powrocie z Rzymu. Rysunki do politechniki, zwłaszcza ze swemi alegorjami dotąd odrębne od tego wszystkiego, co Matejko malował, przypominają co do pomysłu „Szkołę Ateńską“ czy „Dysputę“ i inne personifikacje prądów kulturalnych i zapatrywań filozoficznych czy zdobyczy wiedzy. Są one znakomicie skomponowane i świetnie rysowane, obecnie własność Domu i Muzeum Jana Matejki w Krakowie. Z obrazów historycznych powstał *Bolesław Chrobry w Złotej Bramie*, własność ks. Czartoryskiego w Krakowie. Z portretów, portret historyka Szujskiego, w rektorskiej todze, z biretem na głowie, odznaczający się w przeciwstawieniu do większej części portretów Matejki podobieństwem bez zmian na rzecz zwykłego u Matejki fantazjowania, natomiast wniknął malarz w charakter i duszę człowieka. Wspaniałemi portretami są *podobizny marszałków Alfreda Potockiego* (fig. 282) z r. 1879 i *Mikołaja Zyblikiewicza* z r. 1887, oba odznaczają się przytem świetną



Fig. 284. Jan Matejko. Dziewięć Orleańska. Rógalin. Zbiory hr. Raczyńskiego.

barwnością. Toż samo możemy powiedzieć o portrecie profesora Stanisława hr. Tarnowskiego z r. 1890, w tożde rektora Jagiellońskiego Uniwersytetu, zdobiącym salę posiedzeń Collegium novum (fig. 283), i o niewielkim portrecie pułkownika Dobrzańskiego, w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 30), a wreszcie z kobiecych postaci o portrecie córki artysty z kanarkiem w ręku z r. 1882.

Obok tego robił studja do nowego obrazu: *Dziewica Orleańska* (fig. 284), skończonego r. 1888. Joannę d'Arc przedstawił w chwili, kiedy w Reims prowadzi króla na koronację, a blisko drzwi katedry widzi tych samych świętych, którzy kazali jej iść na wojnę, i ci zapowiadają jej męczeństwo. Ta jej wizja, to główny wątek obrazu, i tę wizję oddał Matejko, mimo trudności, jaką nastęrczyła figura siedzącej dziewczyny na koniu, — świetnie. Ekstaza jej należy do najpiękniejszych uniesień ducha, jakie sztuka odtworzyć kiedykolwiek zdołała. Taką ekstazę odtworzył Matejko w *Koperniku*, „Wernyhorze“, ale w Joannie d'Arc jest ona doskonałą. Cały orszak towarzyszący dziewicy, tłum, malował z tą miłością do odtwarzania wspańiałości dawnego barwnego życia i zabytków. Obraz ten znajduje się w Rogalinie w galerji Edwarda hr. Raczyńskiego.

Pieśń (tabl. 31) ma związek z „Dziewicą Orleańską“, gdzie widzimy św. Magdalenę, prowadzącą grupę świętych ku niebu, o prześlicznym ruchu rąk i układzie figury płynącej ku górze. Postać tę wymalował potem Matejko osobno i zatytułował „Pieśń“. ¹ Nazwę tę dał artysta dziełu, bo chciał widocznie przedstawić podniosłość pieśni i wzlot jej w górne sfery. Ten wzlot pięknie i plastycznie wykonanych kształtów silnej dziewczyny, mimo ciężaru ciała, którego artysta nie krył wcale, skomponował świetnie. Sprzeciwiający się naturalnemu pojęciu motyw wzlotu ciała, który tak pociągał Rafaela i znalazł rozwiązanie w Madonnie Sykstyńskiej, daje wrażenie wzlotu podniosłej pieśni. „Pieśń“ jest własnością krakowskiego Muzeum Narodowego.

R. 1888 powstał *Kościuszko po bitwie pod Racławicami* (fig. 285, 286 i tabl. 32. 33). Jest to ostatni z wielkich obrazów. Artysta ulegając krytyce, która zarzucała dziełom jego brak wolnego miejsca dla akcji, wprowadził wiele wolnej przestrzeni. Krajobraz gra tu również wyjątkowo wielką rolę. Czy artysta dobrze uczynił chcąc zmienić swój tak świetny styl, trudno powiedzieć. Ale to pewne, że krytyka ta była równie niedorzeczna, jak niedorzeczny byłby zarzut uczyniony Michałowi Aniołowi, że także nie znosił wolnych przestrzeni i nie malował krajobrazów, gdy miał tylko zdolności do odtwarzania w formach ciała silnego napięcia i nastroju duszy. To też Matejko rzucając swój styl, stracił grunt pod nogami i stworzył obraz, w którym całość nie jest już idealnym wyrazem genjuszu matejkowskiego, tylko szczegóły ten styl mają i dla szczegółów obraz jest znakomity. Można powiedzieć: jest w nim kilka obrazów-arcydzieł.

Na racławickiem polu, gdzie przed chwilą chłopci zdobyli armaty, zjawił się ze sztabem Kościuszko na wspańiałym gniadym ogierze, ubrany w mundur amerykańskiego generała — biały frak w zielone paski, czerwoną kamizelkę i obciste białe spodnie. Wita czapką bohaterów w sukmanach, a ci z okrzykiem uniesienia odpowiadają na to powitanie. Wśród nich Bartosz Głowacki, w białej sukmanie i szerokim skórzanym pasie, z kosą w lewej ręce, stoi oparty o rosyjską armatę.

¹ Tarnowski: op. cit., str. 327.

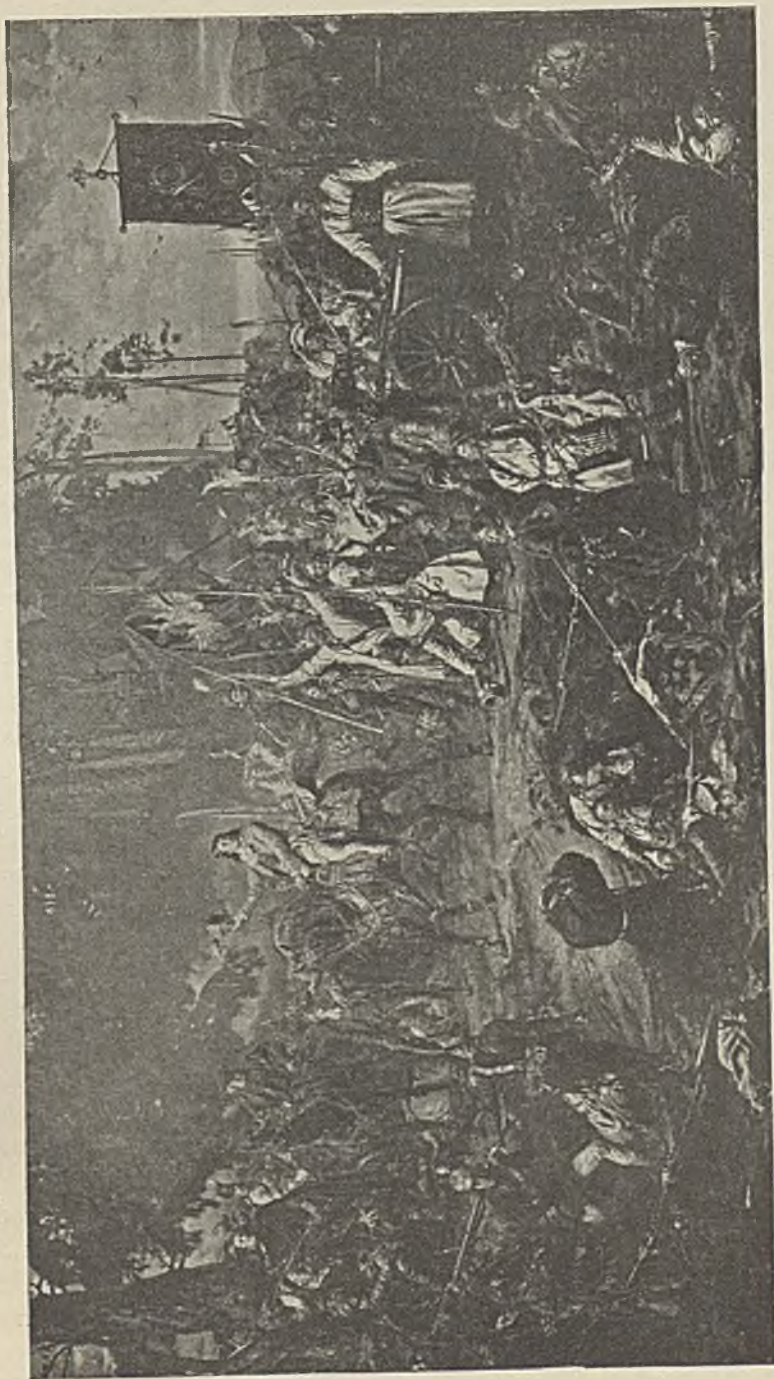


Fig. 285. Jan Matejko. Kościuszko po bitwie pod Racławicami. Kraków, Muzeum Narodowe.

Na pierwszym planie żołnierze prowadzą jeńców, umiera ranny szlachcic, którego klęczący kapucyn na śmierć dysponuje, chłop ostrzy kosę i drugi ociera ją sukmaną ze krwi, stoi młody chłop ze zdobytą chorągwią, leżą trupy końskie i ludzi. W głębi widok na pola racławickie i atakującą kawalerję narodową, jeszcze dalej na widnokregu płonące zabudowania. Prześliczny jest klęczący kapucyn. Prostotą swoją rzewnością i powagą, plastyką wykonania, należy do najpiękniejszych kreacji mistrza wogóle; przy zakonniku umierający na piersiach chłopca szlachcic, a obok parobek składający zdobytą chorągiew, — to osobny poemat, jakoby parafraza duchowa dziejowego wypadku, któremu malarz poświęcił dzieło.¹ Postacie leżących trupów, z jednej strony oficera rosyjskiego, który zginął z bronią w ręku, a z drugiej szeregowca, są mistrzowskimi dziełami rysunku, zwłaszcza że artysta obrał trudny układ. Chłop składający chorągiew z znakomicie wymalowanym haftowanym orłem rosyjskim, to także szczegół świetny. Te szczegóły, te całe figury oddane są nadzwyczajnie z niezrównaną siłą plastyki, z niebywałem życiem, z łudzącym naśladowaniem materiałów. Wogóle w obrazach Matejki materiały: matowa wełna, lśniący jedwab, połyskująca stal, nastroszone futra, trudno łamiące się lamy srebrne lub złotogłów, drzewo czy skóra, żelazo czy futro, złote guzy, dywany czy płachty namiotu, husarskie skrzydła, wszystko, co tylko artysta ten miał przed sobą, wszystko jest pod względem kształtu odtworzone z zaciekłością najbardziej pasjonowanego realisty i malarza, dla którego samo już odtwarzanie, samo to widzenie występujących pod pędzlem łudząco rzeczywistych przedmiotów jest rozkoszą i radością. Drży w tem elementarna pasja malarza, przez którego nie przeszło wyrafinowanie kultury, który się cieszy swoją sztuką i podziwia jej sprawność i zdolność odtwórczą. W posługiwaniu się kształtem, poza domieszką maniery, Matejko jest tak szczerym, tak poważnym, że przekonywa widza i zmusza do radości, jaką daje jasne pojmowanie każdego zjawiska, zarazem jednak zmusza do zbliżenia się do obrazu na odległość, z której był on malowany, na odległość ręki malarza. Widz chodzi z końca w koniec obrazu, przeglądając go jak wystawę w sklepie antykwariusza, — wystawę świetną.²

Artysta nie wahał się do swych kreacyj brać wzorów z otoczenia, każdą jednak postać tak przestudjował i przemyślał, że umiał współczesnemu modelowi dać wyraz osobistości, którą przedstawiał. Ta właśnie intuicja, z jaką odtwarzał postacie, obok świetnej znajomości dawnej sztuki i archeologii, szczegółów stroju i uzbrojenia, czyniła z obrazów Matejki arcydzieła, gdy na najlepszych obrazach innych malarzy historycznych widzimy manekiny bez życia w strojach epoki, lub teatralne „żywe obrazy“. Ta różnica, która czyni z Matejki największego historycznego malarza, jakiego sztuka wydała, ma źródło w miłości, w tym bólu i żalu torturowanej Polski, które wydały dzieła Grottgera patrzącego na życie narodu współczesne, a które u Matejki drgają w każdym obrazie, choćby taką świetność Polski przedstawiał jak „Hołd Pruski“. Obaj ci wielcy malarze wraz z największymi poetami naszymi XIX. w. to owoc współczesnej duszy Polski tak wyraźny i doskonały, jakiego nie zna historia żadnego narodu.

Pojawia się 12 szkiców z *Dziejów cywilizacji w Polsce*, malowanych w latach

¹ Tarnowski: Matejko. Kraków 1897, str. 370.

² Witkiewicz: op. cit., str. 144.



Fig. 286. Jan Matejko. Fragment z obrazu Kościuszko po bitwie pod Raclawicami.

1888/9, (w zbiorach hr. Potockich w Krakowie). Wydał je nadto artysta osobno i wydrukował objaśnienia do tego dzieła. Starał się w nich Matejko malować tak, aby mu nie zarzucano ani braku perspektywy i przejrzystego układu, i jeszcze więcej dbał o to, niż w „Kościuszcze“. W serji tej najlepiej przekonać się można, jak Matejko umie charakteryzować ludzi z różnych epok, posługując się nie tylko kostjumem, ale także ruchem postaci, gięstem i wyrazem twarzy. Tę zdolność intuicyjną,



Fig. 287. Jan Matejko. Rysunki do ikonostasu w kościele św. Norberta w Krakowie.

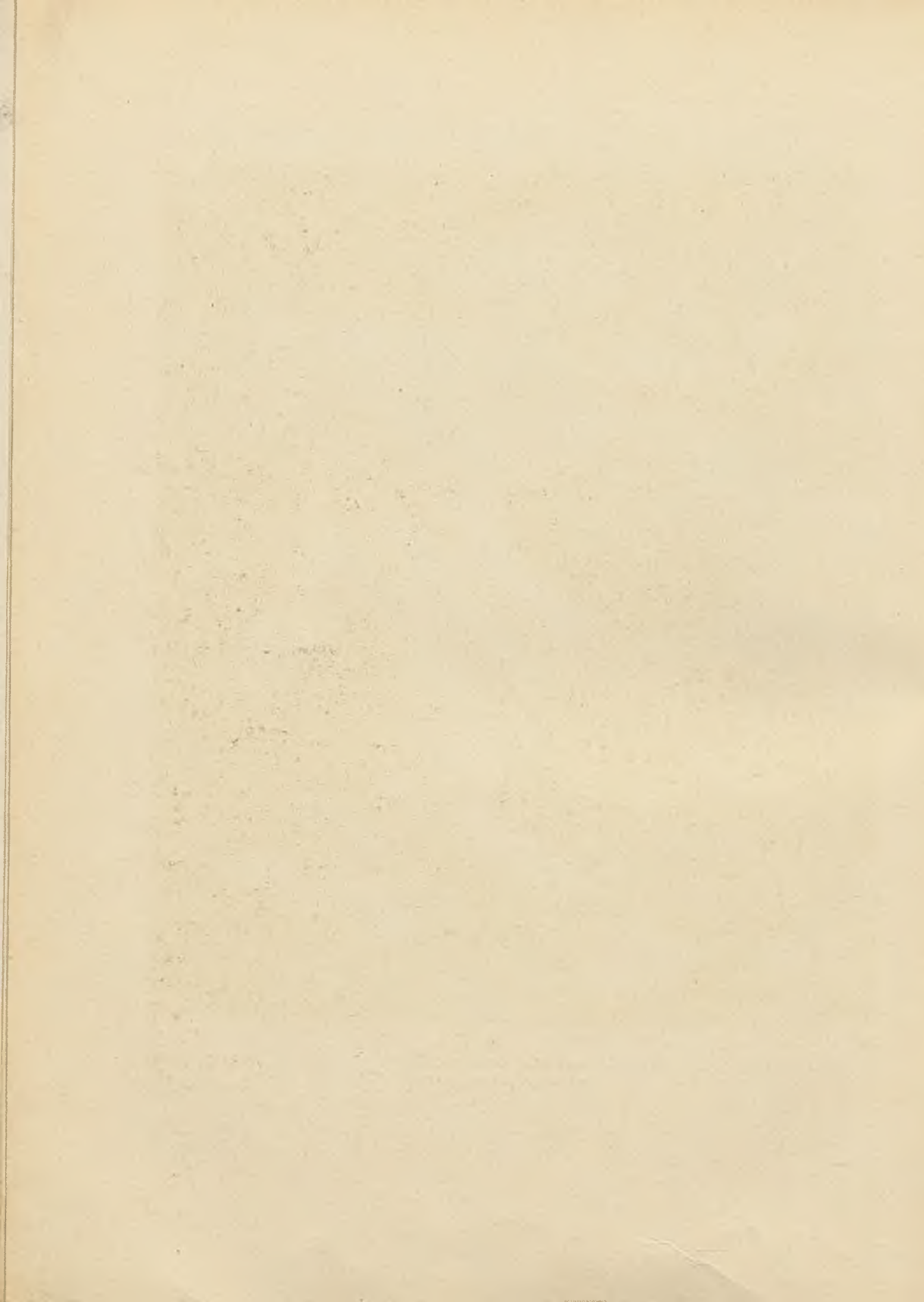
którą zaznaczyliśmy w „Ubiorach w Polsce“, tu przeprowadził w cyklu bogatych kompozycji, z których każda jest szkicem do obrazu.

R. 1887 powstaje szkic *Królowa Korony Polskiej*. Przedstawił Madonnę na tronie, który — jak feretron — niosą polscy święci, w orszaku — jak w procesji — postępują inni święci i męczennicy polskiego narodu, a także królowa Jadwiga i dzieci wymordowane w Humaniu, i te — jak dzieci na procesji — rzucają kwiaty. Do obrazu dodał skrzydła robiąc tryptyk. Na lewym skrzydle namalował św. Michała, hetmana milicji niebieskiej, i poniżej wodzów tych, co w obronie wiary polegli pod Lignicą, Warną i Cecorą. Prawe skrzydło przedstawia współczesnych artyście męczenników za wiarę, podlaskich unitów, a nad nimi anioła, który czarę z ich krwią niesie do nieba. Dzieło znajduje się w posiadaniu spadkobierców Stanisława hr. Tarnowskiego w Krakowie.

Religijne malarstwo pociąga go, robi rysunki do ikonostasu w kościele św. Norberta w Krakowie. Ten ikonostas jako też inne zresztą nieliczne obrazy religijne Matejki oraz akwarele i rysunki (fig. 287 i 288) wykazują styl zbliżony do malarstwa epoki baroka. Kieruje polichromją kościoła N. P. Marji w Krakowie, bezinteresownie. Polichromja ta (fig. 289), zwłaszcza presbiterjum, świetnie stosuje się do ołtarza marjackiego Stwosza, który artysta kochał i któremu bardzo wiele zawdzięczał. To też polichromja z ołtarzem i witrażami tworzy prześlizną całość i jest może najpiękniejszą na świecie polichromją nowoczesną starego kościoła, ozdobionego zabytkami różnych stylów i czasów. Prócz ogólnego charakteru wspaniale są szczegóły figuralne, zwłaszcza anioły, tak doskonale licujące z aniołami Stwosza, otaczającymi jego grupę „Wniebowzięcia“, a przytem dalekie od naśladowania, nawskróś nowoczesne.



Jan Matejko: Kościuszko po bitwie pod Racławicami (Szczegół)
Kraków, Muzeum Narodowe





Jan Matejko: Carowie Szujscy na Sejmie warszawskim. Szkic
Kraków, Muzeum Narodowe

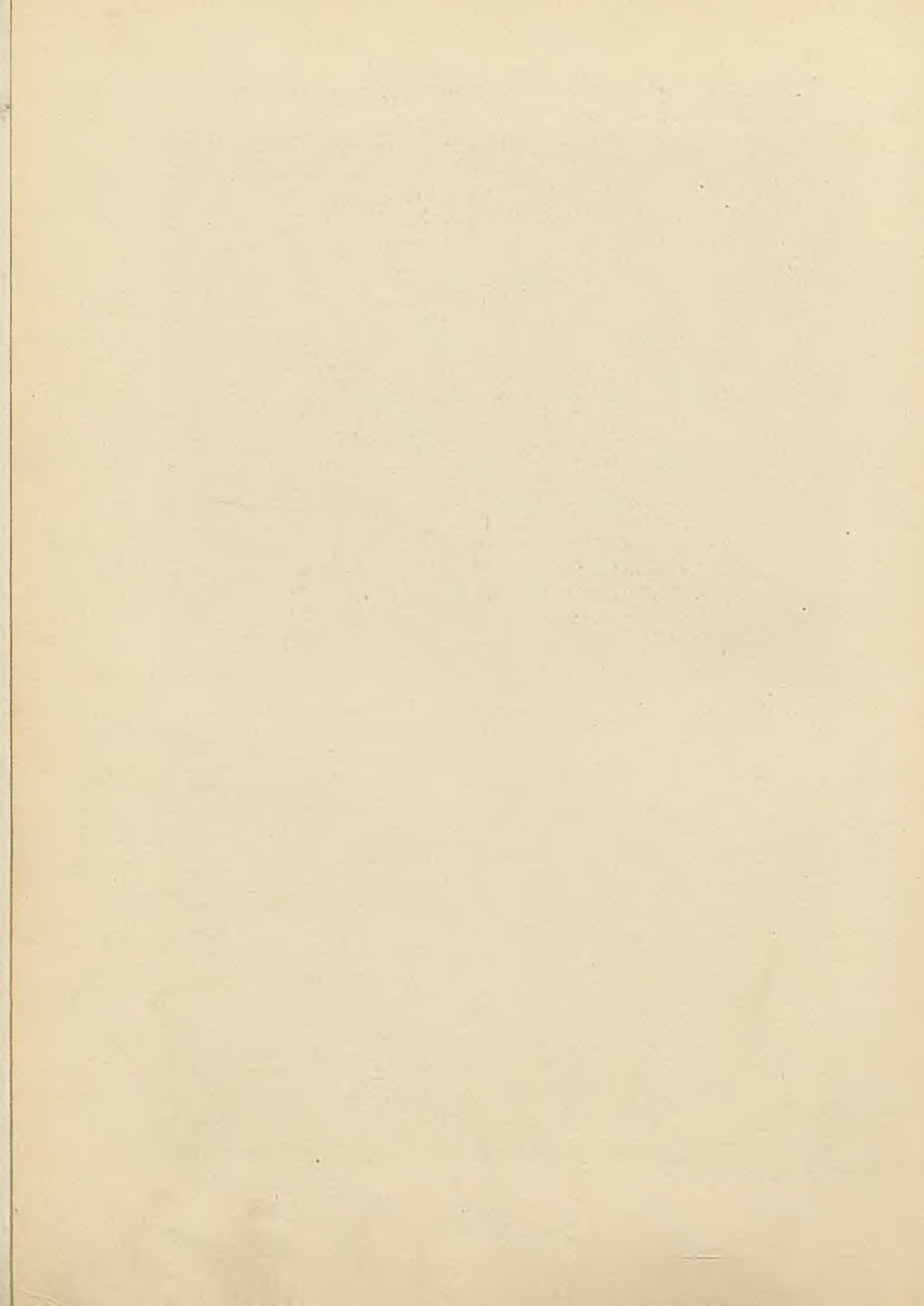




Fig. 288. Jan Matejko. Św. Kazimierz królewicz. Kraków, Muzeum Narodowe.

Na rok 1891 przygotował malarz *Konstytucję Trzeciego Maja* (fig. 290). I tu dbał o przestrzeń i odległość, otworzył sobie widok na plac zamkowy i zamek w głębi. Na ulicy i na placu wprowadził mnóstwo ludzi, na pierwszym planie tłum senatorów, posłów, żołnierzy, ludu, ale bez zamieszania, grupy i postacie obmyślił i doskonale ułożył. I na tym obrazie pokazuje się, że poprawność ogólna nie zastąpi genialnych zalet, ale mimo to obraz jest dziełem wielkiego mistrza. Umie on pokazać charakter i zapał różnych warstw. Dzieło zakupione do ozdoby gmachu sejmowego we Lwowie znajduje się obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym.

R. 1890 powstała serja królów polskich w popiersiach, odznaczająca się świetną charakterystyką królewskich postaci. Wyszła ona w reprodukcjach; oryginały znajdują się obecnie w zbiorach miasta Lwowa.

U schyłku życia maluje dalej, mimo chorób, obrazy z dziejów Polski, i nieraz bardzo piękne, jak: *Wyjście żaków*, *Abdykacja króla Jana Kazimierza*, *Władystaw IV. pod Smoleńskiem*, *Rozprawa humanistów na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej* (nieskończony, w posiadaniu Uniwersytetu Jagiellońskiego) *Śluby Jana Kazimierza*, obraz niedokończony, w Galerji miejskiej we Lwowie. Mimo niewykończenia i zarzucanych błędów, dla samej postaci Jana Kazimierza, dla jego smutku i przejęcia, z jakim się modli, obraz jest wspaniały. Zamierzał malować także obraz przedsta-

wiający *Carów Szujskich na sejmie warszawskim* (Tabl. 34), do czego tylko zdołał wykonać szkic. znajdujący się obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym. Naszkicował jednak wyraźnie salę sejmową i Zygmunta III., siedzącego na szkarłatnym tronie z białym orłem, w otoczeniu senatu i dworu. Obok stoi hetman Stanisław Żółtkiewski i wskazuje na carów Szujskich: jeden z nich padł na kolana i czołem uderza w posadzkę, drugi pochyła się w głębokim skłonie, trzeci stoi hardo i nie korzy się. Nad nimi rozwinięte sztandary zdobyte pod Kłuszynem.



Fig. 280. Jan Matejko. Szkic do polichromji w kościele N. P. Marji w Krakowie.

Wreszcie u schyłku życia namalował dla hr. Ignacego Milewskiego własny portret (fig. 291), należący do najdoskonalszych portretów i dzieł Matejki. Nie tylko odtworzył podobieństwo swej postaci, ale wyraził tu swe zamyślenie, a zarazem smutne i głębokie zmęczenie, przedstawił siebie, gdy wypoczywa oparty w krzesło, ale wypoczywa ciałem, a duchem męczy się i dręczy dalej.¹ Umarł 1 listopada 1893 r.

Działalność Matejki jako malarza historycznych obrazów jest zrealizowaniem tego marzenia króla Stanisława Augusta, aby Polska miała malarstwo, któreby głosiło chwałę narodu. Zrazu usiłowania na ten temat były nieudolne, jak pierwsze obrazy historyczne Matejki, które wyszły z tego samego kierunku. Dopiero, — gdy obudził się genjusz w Matejce, zrazu słabo w obrazie z r. 1861 „Jan Kazimierz na Bielanach“, gdy artysta miał zatem lat 23, potem w „Wicie Stwoszu“, a w całej potędze, gdy wystąpił w arcydziele „Kazanie Skargi“ jako 25-cio

letni artysta, — sztuka polska zdobyła sobie historyczne malarstwo takie, jakiego nie ma żaden naród. To też zestawiać Matejkę z zagranicznymi szkołami i innymi artystami jest zbyteczne. Nikomu on niczego nie zawdzięcza, jest twórcą własnej sztuki, a dzieła są owocem natchnienia, które wiąże się z dziejami narodu tak, jak twórczość naszych genialnych poetów XIX. wieku.

Jest Matejko, podobnie jak Grottger, nawskróś narodowym artystą. Ocenić go i zrozumieć może ten, kto żył nie tylko w kraju artysty, ale kto zżył się z jego dziejami i bawił w dziedzinie narodowych ideałów malarza. To też obcy uznawać mogą tylko mistrzostwo formy, ale ducha nie mogą zrozumieć, a właśnie odtworzenie tego ducha, ideałów całych pokoleń i poglądu na przeszłość naszą współczesnych artyście ludzi, to było celem Matejki, który zrealizować umiał dzięki mistrzowskiej formie i temu samemu natchnieniu, które u Mickiewicza wydało arcydzieła. Że można być mistrzem formy i bez natchnienia stworzyć rzecz mało wartościową, świadczy „Wojna kokosza“ Rodakowskiego i współczesne malarstwo historyczne francuskie. Jest zatem Matejko natchnionym narodowym poetą, odtwarzającym przeszłość, i znakomitym malarzem. Dalekim był od impresjonizmu. Nie chciał po-

¹ Tarnowski: op. cit., str. 430.



Fig. 280. Jan Matejko. Konstytucja 3 Maja 1791 r. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 291. Jan Matejko. Portret własny. Warszawa, Muzeum Narodowe.

święcić linji, rysunku i wyrazu figur dla plamy. Nie o wrażenie chwilowe mu chodziło, własne czy cudze, ale o uczucie i myśl. Tym prądom oparł się na szczęście, bo nie leżały one w jego talencie i stylu. Jego portrety właśnie wykazują mistrzostwo pędzla i są arcydziełami, ale w niektóre z nich wlewa ducha epoki, a podobieństwo jest wtedy rzeczą podrzędną. Portrety Matejki w stosunku do znakomitych portretów Rodakowskiego wykazują więcej siły, mistrzostwo formy, pewność i śmiałość ręki. Nie widzimy w jego obrazach, z wyjątkiem pierwszych utworów, delikatnego i mozolnego opracowywania, które tak u Rodakowskiego podziwiamy. Jako malarz religijny mógł Matejko stworzyć narodowe religijne malarstwo i zerwać z konwencjonalnością narzuconych nam form z zagranicy, widać to z obrazu „Królowa Korony Polskiej“, ale, niestety, tego kierunku nie rozwinął. Rodzajowe malarstwo było mu prawie obcem. Lecz w tym kierunku malarstwo polskie miało pierwszorzędną siłę i podział pracy i sił rozłożył się równomiernie ku chlubie polskiej sztuki.

Ten brak zamiłowania do rodzajowego malarstwa tłumaczy się tem, że zarówno typy Matejki jak i sytuacje przez niego stworzone są ponad miarę rzeczywistości. Dając im nadmiar siły i ruchu stwarza artysta ten podobnie jak Michał Anioł skalę ludzi i czynów prze-



Jan Matejko. Rysunek z pieczęci majestatowej Władysława Łokietka. Kraków, Dom Jana Matejki.

ważnie niemożliwych w rzeczywistości, którzy mają piętno raczej wizji, przytem jednak wyposażyli ich szczegółami przejętymi bezpośrednio z natury,¹ przedstawionemi z mistrzostwem godnem najlepszych malarzy rodzajowych obrazów.

¹ Stefanja Zahorska: Matejko, Warszawa 1925, str. 24.

ROZDZIAŁ XIII.

Artur Grottger.

Artur Grottger urodził się 11 listopada 1837 r.¹ w Ottyniowicach w powiecie podhajeckim. Ojciec jego był artystą dyletantem. Otrzymał od niego Artur zapewne



Fig. 202. Artur Grottger. Szkic do portretu własnego. Kraków.
Ze zbiorów Jerzego hr. Mysielskiego.

pierwszą naukę, nie przejął się jednak jego manierą, skoro już w 1853 r. w rysunku, przedstawiającym pielgrzymkę do Hodowic, przebija się u szesnastoletniego chłopca dążność do odtworzenia tego, na co patrzył. Zresztą w domu rodzicielskim nie wiele chyba przebywał, skoro od r. 1848—1852 mieszkał, z wyjątkiem wakacyj, we Lwowie pod opieką rodziców matki. Obok przedmiotów szkolnych uczył się malarstwa u Jana Maszkowskiego i Juliusza Kossaka. Oddziaływały na młodego chłopca przytem niewątpliwie obrazy z dziejów Polski Smuglewicza i innych malarzy historycznych, znane mu zapewne z litografji. Około r. 1850 zdobywa się na większą kompozycję, przedstawiającą „Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa“. Malował on ją olejno. Różni się ten obraz od podobnych obrazów Matejki z lat chłopięcych większym efektem barw.

Otrzymawszy stypendjum cesarskie r. 1852, pobierał je bez przerwy do końca 1863 r. Tegoż 1852 r. zapisał się w Krakowie do wyższej szkoły realnej i do Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie bawił do lipca 1854 r. Wtedy tworzył delikatną manierą ojca i Jana Maszkowskiego, sceny zaś, w których przedstawiał jeźdźców na koniach, lub też powoziki zaprzężone w pędzące konie, rysowane lub malowane akwarelą, powstawały pod wpływem

¹ A. Potocki: Grottger, Lwów 1907. B. Antoniewicz: Nauka i Sztuka, t. XI. Lwów



Artur Grottger: Studjum do „Konfederatów Barskich”
Kraków, Muzeum Narodowe (ze Sniatynki)



Fig. 293. Artur Grottger. Parki. Kraków, Uniwersytet. Gabinet historii sztuki.



Fig. 294. Artur Grottger. Marjasz. Ze zbiorów hr. Tarnowskich ze Śniatynki.



Fig. 295. Artur Grottger. Amor i Psyche. Ze zbiorów hr. Tarnowskich ze Śniatynki.

Juljusza Kossaka, lub też pod wpływem monachijskiego malarza Albrechta Adama (1786—1862), którego kompozycje znał z rozpowszechnionych licznych litografij. W Krakowie rysował zabytki i kompozycje historyczne, w czem znów widać wpływ Łuszczkiewicza, od Stattlera korzystał zapewne zaprawiając się do sumiennego traktowania rysunku i nabierając zamiłowania do klasycznych form i ich szlachetności. Zaznaczył się nieco na Grottgerze także wpływ Januarego Suchodolskiego, malarza bitew. Właśnie artysta ten przybył do Krakowa r. 1853 i dłuższy czas tu zabawił.¹ Suchodolskiego cykl łączący dzieje legjonów z motywami czterech pór roku szczególnie spodobał się młodemu artyście i utkwiał mu w pamięci, powtórzył go bowiem w rysunkach, wykonanych r. 1858 do kalendarza na r. 1859.² Malował Czerkiesów i kopjował Orłowskiego. W Krakowie poczynił nadto znaczne postępy w kolorycie. Ale nadewszystko góruje wpływ Kossaka. Wyrazem tego wpływu jest cykl: *Szkoła szlachcica polskiego*, w Galerji miejskiej we Lwowie.

W grudniu 1854 r. przeniósł się do Wiednia, gdzie pracował pod kierunkiem Rubena a później Karola Blaasa. Potyczki z wojny trzydziestoletniej, malowane przez Grottgera w latach 1855—7, przeważnie akwarele, mają wybitny charakter prac Blaasa. Później uczył go Karol Wurzinger, malarz historyczny, przedstawiający w sposób kostjumowo-teatralny obrazy z historii. Pod jego kierunkiem począł malować „Spotkanie się króla Jana III z cesarzem Leopoldem“, w którym główną rolę za wzorem Wurzingera grały aksamity, koronki, mantyle i inne akcesorja.

Pracował nadto u Karola Mayera, współpracownika Füricha i Blaasa; ten przyzwyczaił ucznia do gruntowniejszego studjum modelu. Piotr Jan Nepomucen Geiger

¹ Antoniewicz, str. 54. — ² Tamże, str. 53.



wciągał go do ilustracji książek, której się sam oddał; jego wpływ widzimy w ilustracjach Grottgera z tego czasu. Dziełami tego swego profesora zachwycił się młody artysta. Równocześnie poddał się także wpływowi, choć nieznacznie, Józefa Füricha, autora obrazów religijnych i wpływ ten jeszcze odezwie się w roku 1866



Fig. 296. Artur Grottger. „Muzyka”.
Kraków, Muzeum Narodowe.

w rysunku św. Rodzina i kartonie przedstawiającym „Boga Ojca“, a zamykającym cykl *Wojny*. Nadto obrazy religijne ostatnich dwu lat życia Grottgera przenika ta cicha rodzajowa poezja, którą widzimy w najlepszych dziełach Füricha.¹ Korzystał także z klasycyzmu Canovy i Thorwaldsena i z jego szlachetnych i czystych linii i form, a piękny rysunek *Zmierch, Zorza, Noc* (własność pani Wandy Młodnickiej we Lwowie) jest na to najlepszym dowodem.

Także obrazy Russa (1779—1843) z zakresu mitologiczno-klasycznego świata jak: „He-kuba“ oddziaływały na Grottgera i przypomniały się mu zwłaszcza później, gdy nadał niektórym postaciom klasyczną formę. Ulubione rodzajowe tematy innych wiedeńskich malarzy pociągały również artystę do próbowania sił w tym kierunku, pod ich wpływem powstała w latach 1861—1862 kompozycja do litografii p. t. *Przed zakładem zastawniczym*, pełna sentymentu i odczucia wyższego ponadto wszystko, co w tych



Fig. 297. Artur Grottger. „Komedia”.
Kraków, Muzeum Narodowe.

rodzajowych obrazach wiedeńscy malarze stworzyli. Toż samo powiedzieć można o obrazku Grottgera z r. 1862, znajdującym się w Gabinetie historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, bardzo pięknym, zatytułowanym *Parki* (fig. 293), na którym widzimy trzy kobiety na tle drzew ogrodu rozwijające i przecinające nić. Artysta zastosował tu tylko modę ówczesną wiedeńską, aby mitologiczne lub symboliczne postacie przedstawiać we współczesnym stroju, pozatem cała poezja

¹ Antoniewicz: op. cit., str. 82.



Fig. 298. Artur Grottger. Zygmunt August i Barbara. Tyczyn.
Własność Janusza hr. Radziwiłła.

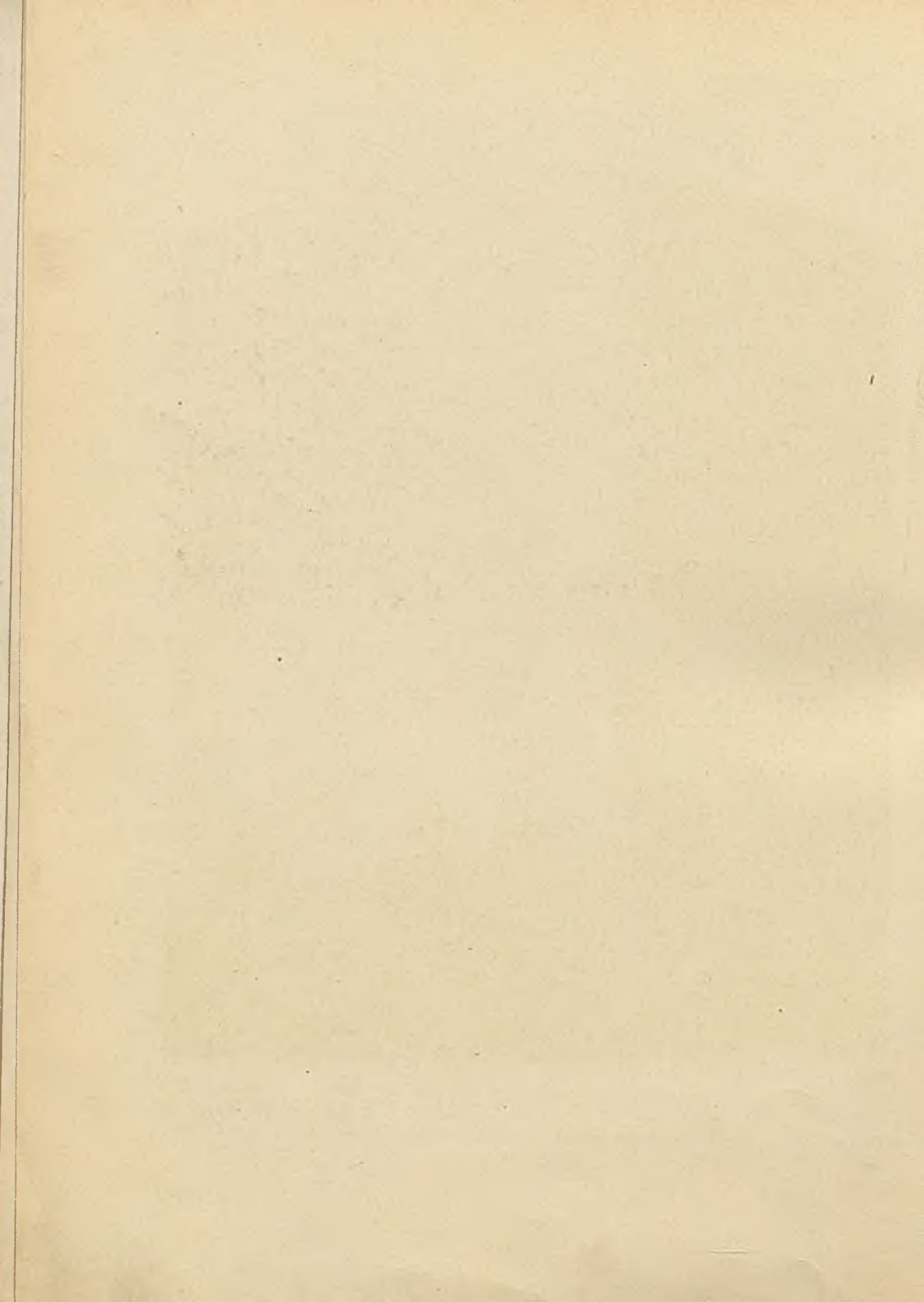
obrazu, jego subtelność i wdzięk, daleką jest od tej kategorii wiedeńskich, clikowych kompozycji.

Z czasów pobytu w Wiedniu pochodzi cały szereg karykatur, ilustracji, oraz humorystycznych, rodzajowych scen, jak „Wycieczka na Kahlenberg“, w Galerji Lwowskiej. Przepędzając czas wakacyjny na wsi rysuje chętnie sceny wiejskie, jak *Sztuki piękne na wsi*, *Ustłużny ordynans* i t. p. Malował i rysował także portrety koni, zwłaszcza bawiąc na Węgrzech w gościnie u hr. Pappenheima, a także portrety osób i między nimi swój wyborny portret w fezie w r. 1858 (własność hr. Tarnowskiej w Śniatynce). U schyłku 1858 r. wyjechał Grottger na wielką wystawę 700-letniego istnienia Monachjum, ale pobyt w niemieckich Atenach nie wywarł wielkiego wpływu na rozwój talentu artysty: dzieła Kaulbacha, Schwinda a nawet Menzla nie oddziaływały na jego twórczość prawie zupełnie, jedynie może wpłynęły chwilowo na wybór tematów. W 1859 r. powstał cykl akwarel opowiadający *Żywot rycerski*, niejako uzupełnienie *Szkoły szlacheica*.

Artystę ciągną tematy rodzajowe z przeszłości, w czem niewątpliwie zaznaczył



Artur Grottger: Plac Zygmunta. Z cyklu „Warszawa II”
Londyn, Muzeum Wiktorji i Alberta



się wpływ monachijskich malarzy. Świadczy o tem akwarela *Marjasz*, przedstawiająca dwu ojców grających w karty, a obok przy krosnach dwoje zakochanych ich dzieci (fig. 294). W jednej z akwarel, przedstawiającej *Poległego rycerza*, spostrzegamy jak artysta zbliża się do swych wielkich cyklów. Coraz to więcej wybija się na pierwszy



Fig 299. Artur Grottger. Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą pod Lanckoroną Wiedeń.
Własność Henryka v. Drasche Wartlaberg.

plan jego utworów podniosłość, obca całej wiedeńskiej sztuce. Widzimy ją w rysunku: *Muza wiodąca twórcę* ku wyżynie przez skały i ciernie. Forma cykliów przytem zaznacza się stale w jego twórczości. Znajdujemy ją w tryptyku *Trzy dni z życia rycerza polskiego*, czyli *Wczoraj — Dziś — Jutro*, wykonanym sepją, własność rodziny Haugwitzów w Monachjum, spadkobierców hr. Pappenheima. Zbliża nas ten utwór jeszcze więcej do późniejszych arcydzieł Grottgera, zwłaszcza Lituanii. Formę tryptyku przejął od Schwinda. Środkowa część wyobraża konnego rycerza w najszlachetniejszym wyrazie ofiary, na polu walki w obronie ojczyzny. Cała siła tej kompozycji tkwi w podniosłości postaci, walka jest tylko zaznaczona na tle i u stóp rycerza kilku figurami. Kompozycję tę można uważać za pierwszy rzut do *Boju* w cyklu „Litwania“. Na lewem skrzydle rycerz żegna się z żoną, a na prawem ukazuje się jej jako wizja, co znów jest pierwszym natchnieniem do „Ducha“ tegoż cyklu.

Coraz to więcej zwraca się Grottger do idealnego kierunku porzucając realizm. Objawiło się to także w jego rysunkach, jak „Amor i Psyche“ (fig. 295), a nawet późniejszych, bo z r. 1866 kartonach przedstawiających „Muzykę“ (fig. 296) i „Komedję“ (fig. 297), a dalej w sentymencie jego portretów, które mimo starannego wykonania mają najsubtelniejszy, duchowy wyraz. Gdy malarz tego wyrazu w modelu nie znajdował, portrety mu się nie udawały.



Fig. 303. Artur Grottger. Z cyklu „Warszawa“: Podniesienie. Lwów.
Własność Włodzimierzowej hr. Dzieduszyckiej



Artur Grottger: Sybir. Z cyklu „Warszawa II”
Londyn, Muzeum Wiktorji I Alberta

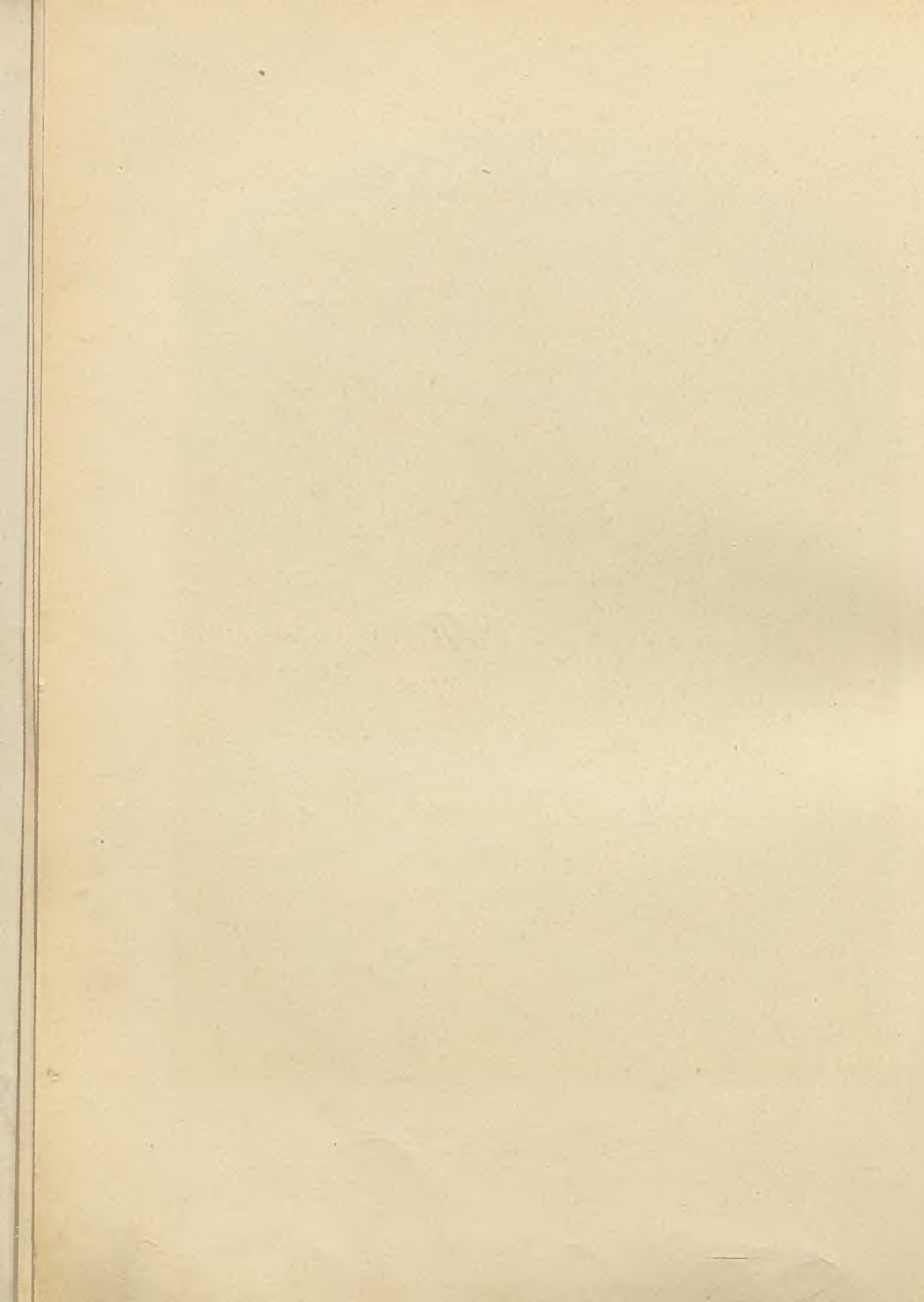




Fig. 301. Artur Grottger. Z cyklu „Warszawa“: Wdowa. Lwów.
Własność Włodzimierzowej hr. Dzieduszyckiej.

Artysta szybko się rozwija i już zapowiada się we wspomnianych dziełach twórcy cyklu „Warszawa“. Powstały wprawdzie w latach 1858—1860 obrazy olejne *Spotkanie Jana III z cesarzem Leopoldem*, *Ucieczka Walezkiego*, *Zygmunt August i Barbara* (fig. 298), ale były to prace szkolne i szablonowo-historyczne, do których artysta ze swej duszy nie włożył niczego, inaczej nie otrzymałby uznania Akademii. Ilustracje, które obok tego do drzeworytów wykonywał, były jedynym środkiem zarobku, ale wszędzie przebija w nich pierwszorzędnny talent tak, że są to arcydzieła ilustratorskiej sztuki.

Już największa kompozycja artysty *Modlitwa konfederatów barskich* (fig. 299), malowana olejno na płótnie, stanęła na najwyższym poziomie jego talentu. Obraz

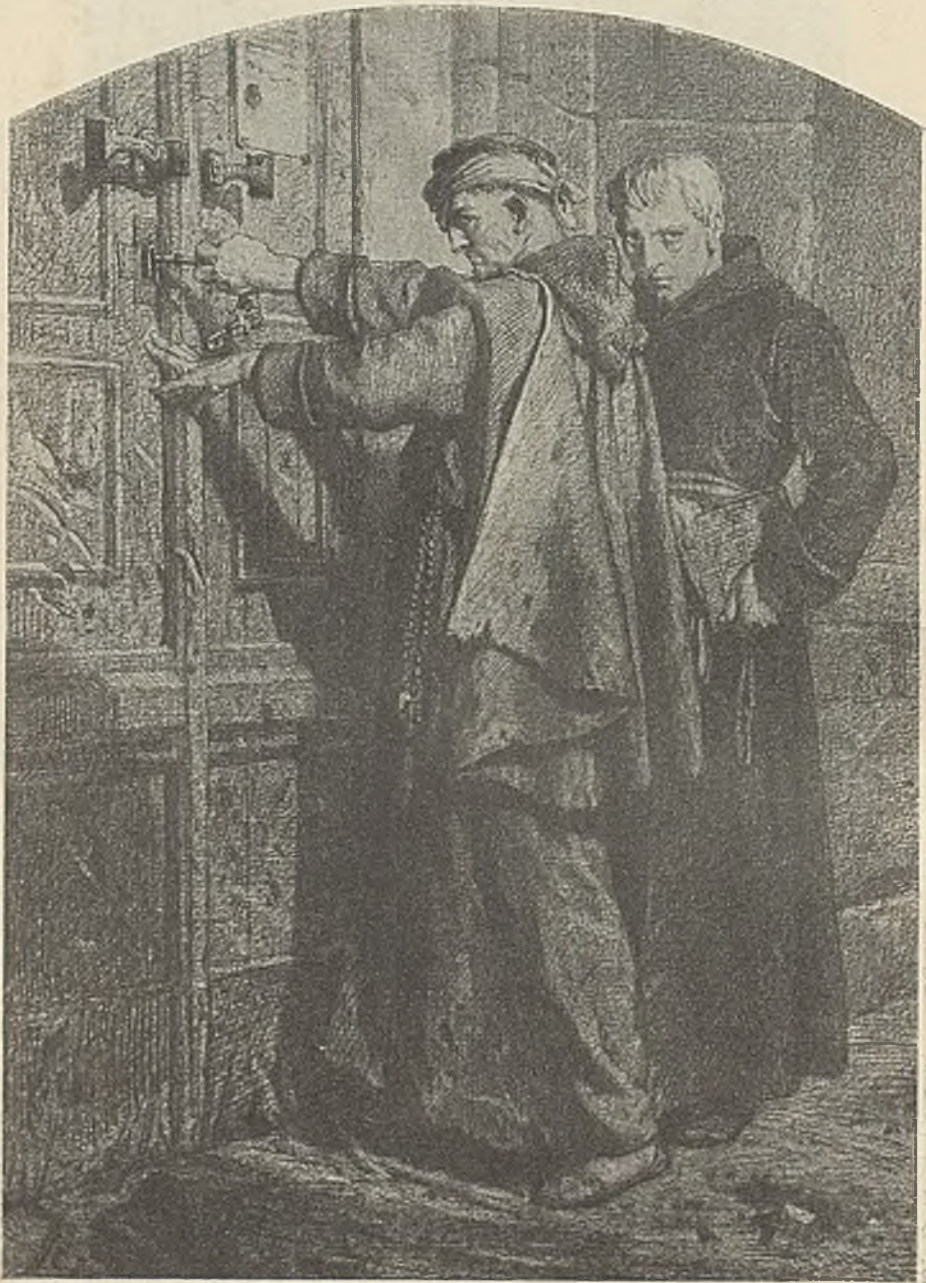


Fig. 302. Artur Grotlger. Z cyklu „Warszawa“: Zamknięcie kościołów. Lwów.
Własność Włodzimierzowej hr. Dzieduszyckiej.



Artur Grottger: Pojednanie
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 303. Artur Grottger. Wynnana. Choletów (Czechy).
Własność barona Dobrzansky'ego.

ten znajduje się w posiadaniu bar. Henryka von Drasche-Wartinberg w Wiedniu, dzieło bowiem malowane w r. 1860, nie znalazło nabywcy we Lwowie ani też indziej i artysta zapłacił niemi zalegający czynsz, likwidując interesy swoje w Wiedniu 1863 r. Szczegół ten świadczy, jak społeczeństwo nasze podówczas skąpiło na dzieła sztuki i skazywało tem samem genialnego swego artystę na nędzę i upokorzenie.

Wprowadził malarz do tego obrazu mnóstwo prześlicznych, zamodlonych typów różnego wieku i stanu. Modlą się oni w skupieniu ducha na tle polskiego pejzażu, a z lasu wynurzają się szeregi rycerstwa. Pod względem kolorytu są w tem dziele znakomite szczegóły, jak grupa dokoła klęczącego wodza i zieleń sosen i świerków. Jest to najwznieśliwszy obraz z tego wszystkiego, co dotąd Grottger namalował. Jak różni się on od wymuszonych historycznych obrazów poprzednich Grottgera, a jednak te obrazy były dla niego wyborańską szkołą. To psychiczne napięcie zana-

czyło się także w jego portretach, jak w *portrecie p. Jakubowicza*, w zbiorach hr. Tarnowskiej w Śniatynce, najpiękniejszym może z portretów pendzla artysty (tabl. 35). Widocznie malarz patrzył na portretowanych jak na modele do swych bohaterów i czynił studia do *Modlitwy konfederatów barskich*.



Fig. 304. Artur Grottger. Plac Zygmunta III.

Powagę i nastrój modlitwy uchwycić i odtworzyć się starał Grottger w innym dziele: *Wieczorna modlitwa rolnika* (tabl. 36) (w zbiorach hr. Tarnowskiej w Śniatynce), malowaniem, jak się zdaje, parę lat później. Znajdujemy tu tylko jedną postać, ale poezja i nastrój dzieła są bardzo wzniosłe, a artystyczne efekty mistrzowskie. Malarz przedstawił na wzgórzu, zaciemnionem nadchodzącą chmurą, smukłą a mrokiem już osłoniętą postać rolnika, który stanął obok pługa i założył ręce na pierśiach patrząc w dal ku niebu, oświetlonemu gorącymi barwami, wywołanemi zachodem słońca.¹ W dali — poniżej widać kościółek wśród drzew. Poezja wieczornej ciszy przemawia wielkim i głębokim spokojem obrazu, mimo silnych i gorących barw, które przysłania zwolna cień zbliżającej się nocy. Efekt kolorystyczny odgrywa przytem wybitną rolę.

Także szkic olejny z r. 1865 (w prywatnem posiadaniu w Warszawie): *Kobieta modląca się nad grobem powstańca*, daje wyraz modlitwy płynącej z duszy i łączącej się zarazem z patriotycznym uczuciem jak w *Konfederatach*.

Warszawę natchnęły nieszczęścia narodu, jest ona wyrazem jego tragicznych losów i cierpień. Część kartonów powstała pod wpływem wypadków w lutym i marcu

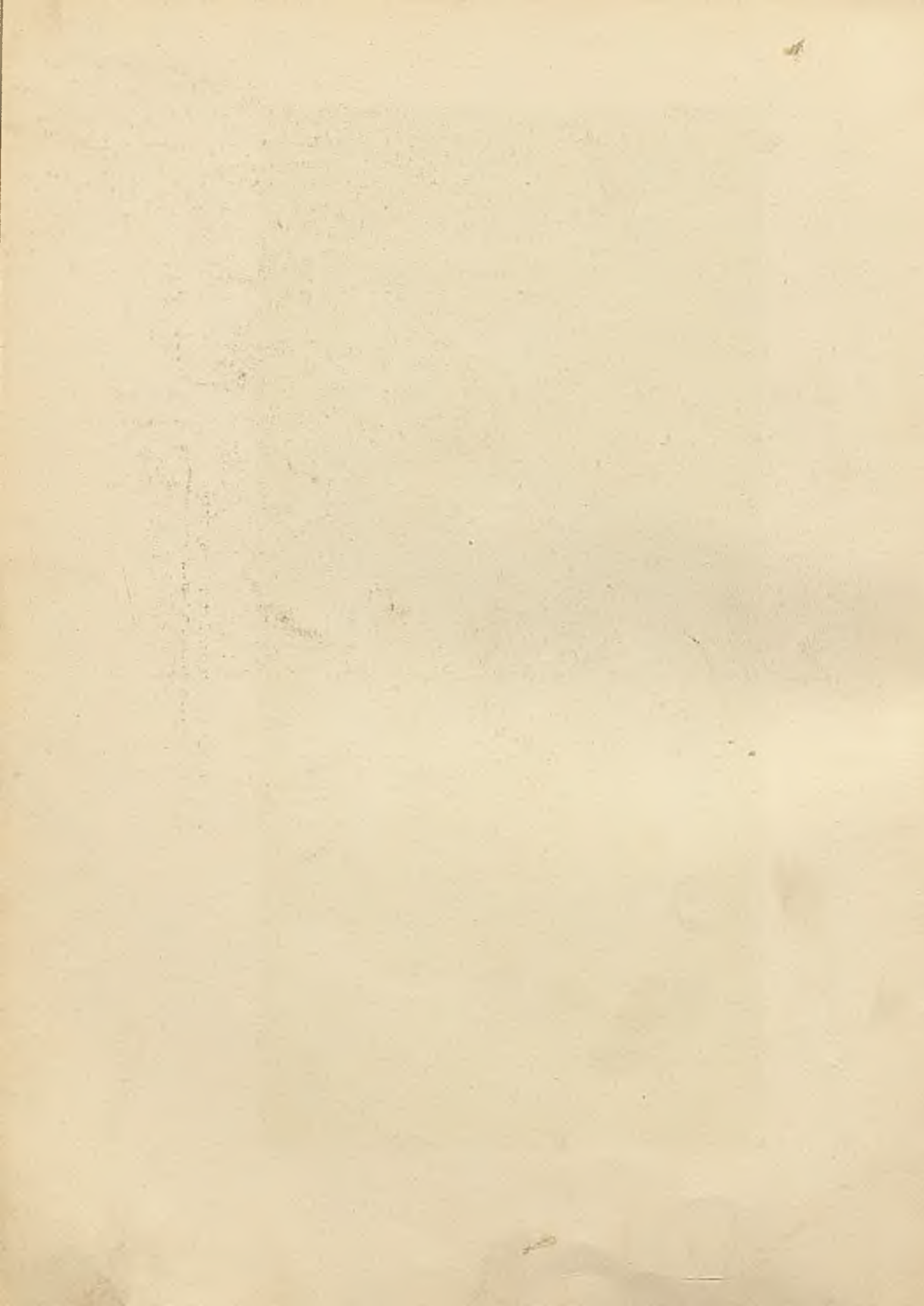
¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 92.



Artur Grottger: Przejście przez granicę
Kraków, Muzeum Narodowe



Artur Grottger: Eros i Psyche
Kraków, Muzeum Narodowe



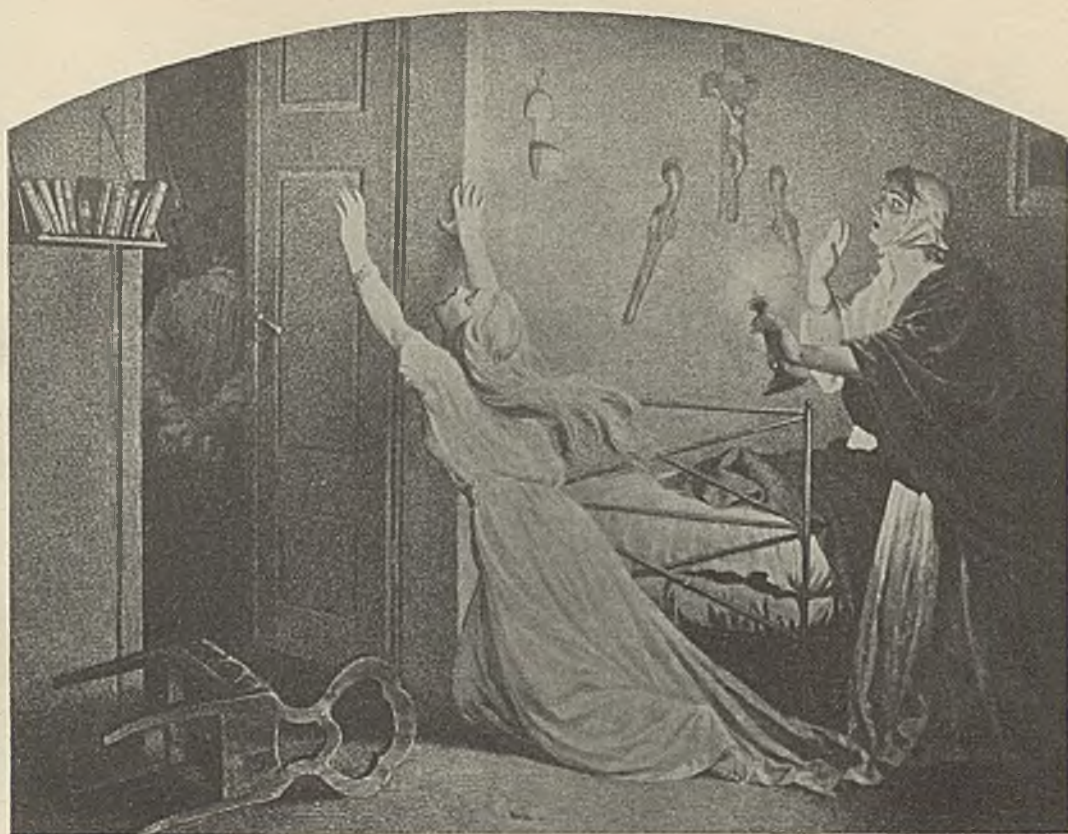


Fig. 305. Artur Grottger. Z cyklu „Polonia“: Branka. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

1861 r., 27 lutego padły pierwsze strzały do bezbronnej publiczności, a 2 marca urządzono manifestacyjny pogrzeb ofiar. W pogrzebie wzięło udział nie tylko katolickie duchowieństwo, ale także przedstawiciele innych wyznań. Te wypadki natężyły malarza do cyklu. Choroba artysty przerwała dzieło, tak, że dopiero pod jesień, jak się zdaje, mógł Grottger poświęcić się dalej pracy i wystawić ją w listopadzie w wiedeńskim Kunstvereinie. Karton pierwszy (fig. 300) przedstawia księdza, który podnosi monstrancję w najwznioślejszym skupieniu ducha. Jest to jedna z najpiękniejszych i najczystszych postaci, które stworzyła kiedykolwiek sztuka. Wyraz błagalnej modlitwy wcielił artysta w dwie figurki ministrantów, zaznaczając tylko w głębi modlącą się o ocalenie ojczyzny rzeszę. Piękną jest również scena „W kościele“, którą wywołały t. zw. nieszpory warszawskie. Lud zamknąwszy się, przetrwał 36 godzin w kościołach, został z nich dopiero przemocą wyrzucony. Artysta przedstawił chwilę, gdy słychać szcęk broni zbliżającego się wojska i komendę i gdy nadchodzą brutalni oprawcy. Część ludzi modli się, starzec i chłopię skłonili senne głowy, a matka z dzieckiem u piersi i tulącą się grupą dziatwy z trwogą oczekuje nadejścia żołnierzy. Trzeci obraz daje nam jakby szczegół z procesji, chłop dźwiga sztandar a towarzyszy mu dwu ze szlachty. Trzy te głowy są mistrzowskie



Fig. 306. Artur Grottger. Z cyklu „Polonia”: Schronisko. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

w swoim wyrazie. Potem widzimy grupę „Żydów warszawskich“, bardzo piękną, dalej „Jedną z tysiąca ofiar“, walącego się pod murem kościoła mężczyznę, ugodzonego kulą. Idąca w żałobie z dziećmi przez kruchtę do kościoła „Wdowa“ (fig. 301), pełna grozy, a zarazem prostoty, i „Zamknięcie kościołów“ (fig. 302) kończy cykl. Dzieło powyższe znajduje się w posiadaniu Włodzimierzowej hr. Dzieduszyckiej we Lwowie.

Formę cykli, którą artysta sobie upodobał, niewątpliwie nasunęła mu praca ilustratorska, w której szeregiem rysunków oddawać musiał treść książki. Stworzył on najpiękniejsze cykle, jakie wydało malarstwo. Pomimo, że posługiwał się niewielką liczbą osób, jednak wprowadził do swego dzieła wszystkie stany i różny wiek, od niemowlęcia aż do starców.

Jeszcze raz opracował Grottger ten sam pomysł i zaraz w następnym roku nowe dzieło wystawił w Londynie, jakby chciał tam zwrócić uwagę społeczeństwa na krzywdy Polski. Cykl *Warszawa II* został nabyty przez jednego z angielskich amatorów i następnie ofiarowany londyńskiemu Muzeum Wiktorji i Alberta. Odnaleziono go dopiero r. 1925 i opublikowano.¹

¹ Treter M.: Nieznany cykl Artura Grottgera: Warszawa II. Książnica Atlas — Lwów — Warszawa 1925.



Artur Grottger: Pożegnanie
Kraków, Muzeum Narodowe

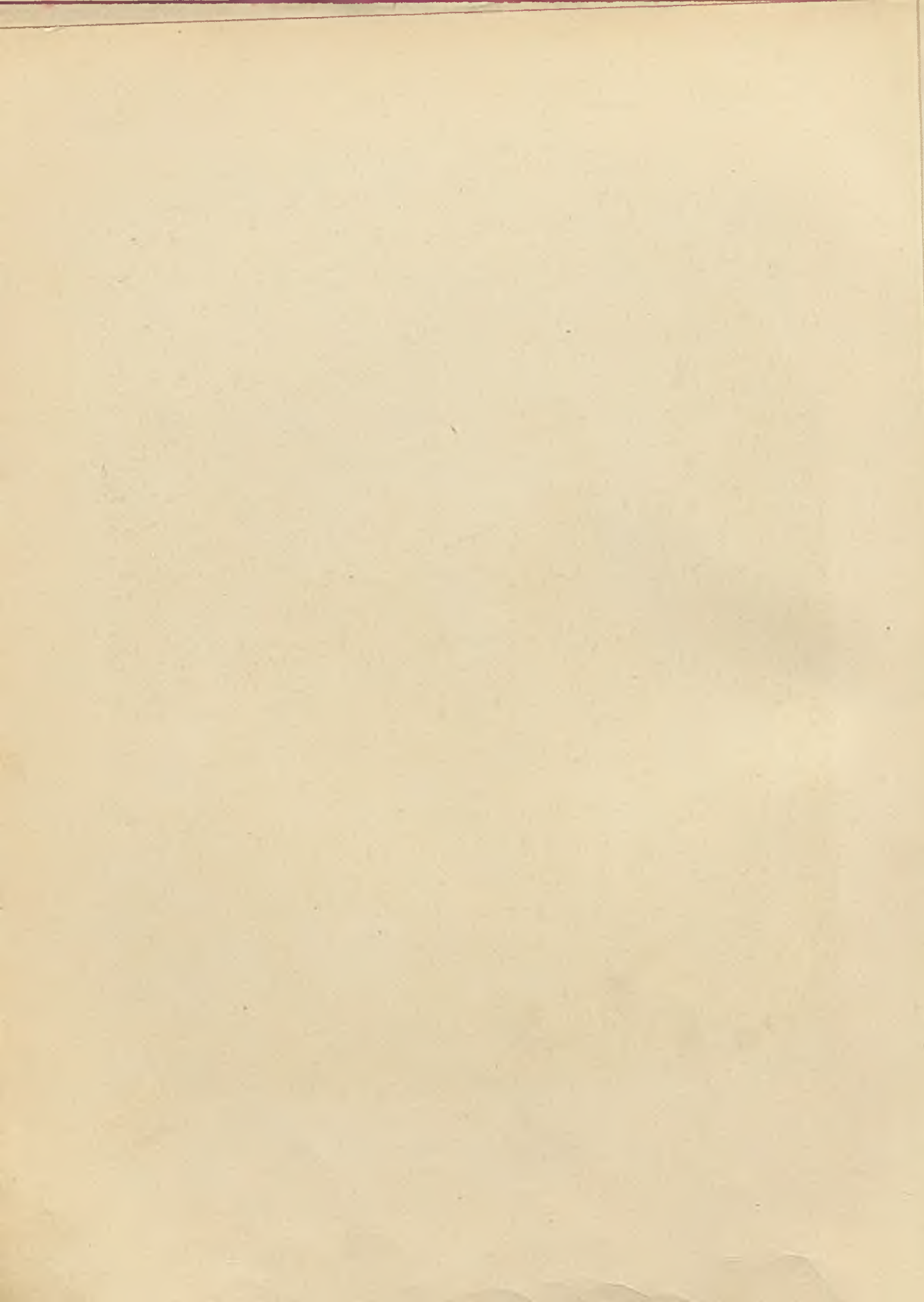




Fig. 307. Artur Grottger. Z cyklu „Polonia“: Obrona dworu. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

Grottger w „Warszawie II“ tłumaczy się jaśniej, widocznie chciał angielskiemu społeczeństwu wyraźniej opowiedzieć niedolę narodu polskiego. Cykl rozpoczyna się demonstracją na cmentarzu, gdzie tłum na grobie poległych śpiewa nabożne pieśni. Widzimy tu ludzi różnego stanu, wyznań, różnej płci i wieku. Malarz dążył do wyrażenia patriotycznego uczucia u różnych indywidualności. Cmentarna ta pieśń patriotów na grobie poległych jest odzwierciedleniem nastrojów, które potem długie szeregi lat objawiać się będą w dni zaduszne na grobach męczenników w walce o wolność. Dla Anglików głębokość *Podniesienia*, którym rozpoczyna się cykl *Warszawa I*, nie byłaby może zrozumiała. Drugi obraz przedstawia Plac Zygmunta po pogromie (tabl. 37). Groza przemawia z tego rysunku całą siłą. Jedyna żyjąca istota, to wyjący pies. Przez wyłamane okno wywiał wiatr firankę, ślady pogromu znać wszędzie, pomimo, że na placu nie widać ani żywego człowieka ani trupów... Ograniczył się malarz do niewielu środków, a wywołał najwyższe napięcie.

Karton trzeci: *Chłop i szlachta* przedstawia ten sam motyw, który oglądaliśmy w „Warszawie I“. Element opowieściowy wystąpił tu silniej. Artysta uznał za stosowne dać tło akcji a zatem widzimy zaznaczoną ulicę, aby widz pojął, że ma przed sobą fragment pochodu i dlatego wprowadził figury drugo- i trzeciorzędne. Z tego



Fig. 308. Artur Grottger. Z cyklu „Polonia“: Po odejściu wroga. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

zestawienia najlepiej widać, że artysta nie poświęcając syntezy chciał jednak opowiedzieć jaśniej obcemu społeczeństwu warszawskie wypadki.

Czwarty karton przedstawia „Wdowę“, podobnie jak w cyklu „Warszawa I“. I tu wprowadził malarz więcej przestrzeni i więcej modlącego się ludu, a przytem efektowniej skomponował główną postać. Karton piąty „Zamknięcie kościołów“ jest również rozszerzeniem i powiększeniem jeszcze o jedną osobę pierwiastku epicznego. Gdy w *Warszawie I* wszystkie akcesoria ograniczył autor i wprowadził tylko to, co istotnie koniecznym było do wydobycia największego napięcia, to tu obniżył to napięcie na rzecz rozwinięcia akcji i malarskiego efektu.

Karton szósty przedstawia księdza w więzieniu, motyw nowy, a wreszcie siódmy *Sybir* (tabl. 38) zamyka całość, gdy w „Warszawie I“ ostatnim kartonem było „Zamknięcie kościołów“. W „Sybirze“ przedstawił malarz bezkresowy step, a nad nim niebo zasłonięte czarnymi chmurami. Uwydatnia się na tem tle sklecony z patyków krzyż i ślady stóp zostawionych widocznie przez gnanych na zesłanie wygnańców. Zdaje się, że szkic w krakowskim Muzeum Narodowym przedstawiający cmentarz opuszczony, nad którym unosi się tarcza księżycy w pełni, jest jednym z warjantów do ostatniego kartonu *Warszawa II*. Tu i tam chciał malarz zaznaczyć



Artur Grottger: Powitanie
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 309. Artur Grottger. Z cyklu „Polonia”: Żalobne wieści. Budapeszt, Muzeum Narodowe.

samotność opuszczonych mogił na bezkresnej otwartej przestrzeni jako ostatni finał tragedji...

„Warszawa I“ i „Warszawa II“ wykazują wielki postęp w twórczości artysty. Pomijając już spotęgowanie duchowego wyrazu i idei, Grottger zdobył sobie tak potężne środki techniczne i tak udoskonalił swoje mistrzostwo w opanowaniu formy i również w opanowaniu siebie, że formą wypowiedzieć mógł to, co czuła jego wrażliwa dusza, wszystko inne podporządkowując silnej ekspresji głównej a świętej dla malarza idei, zwłaszcza w cyklu „Warszawa I“, który to cykl powstał pod silniejszym, bo bezzwłocznym wrażeniem warszawskich wypadków. Jakby projektem obrazu do innego cyklu jest karton wykonany r. 1862. I tu przedstawił malarz stylem cyklów młodą kobietę z dzieckiem, wyrzuconej w daleki świat, z którego w dali oglądamy zachmurzone niebo (fig. 303).

Roku 1862 powstał między innymi dziełami pełen dramatycznego napięcia rysunek „Plac Zygmunta III“ (fig. 304), i znakomity rysunek kredkowy: *W ogrodzie Saskim*, jakby ilustracja wypadków i życia na ulicach Warszawy, który dowodzi nam postępu artysty w zakresie perspektywy i świetnej charakterystyki typów. Równocześnie widzimy w tem dziele, że Grottger dąży do rozszerzenia akcji dra-



Fig. 310 Artur Grottger. Sen. Kraków, Muzeum Narodowe. Ze zbiorów Leona hr. Pinińskiego.

matycznej przez wprowadzenie większej ilości osób, ich charakterystykę i realistyczne aż do szczegółów opracowanie. Tą drogą idąc stworzył nowy cykl: *Polonię*, dramatyczniejszy, bogatszy w artystyczne motywy i efekta, i potężniejszy jeszcze tragizmem od „Warszawy.“ Wprowadził artysta nadto do „Polonii“ więcej światła i słońca, więcej powietrza i przestrzeni. Dzieło powstało w r. 1863.

Pierwszy obraz *Polonii* wiąże się z faktem zarządzenia tajnej rekrutacji w Królestwie i jest wyrazem tej rozpacz, jaka ogarnęła polskie społeczeństwo, gdy wróg nie tylko zagarnął kraj, ale zapragnął rozporządzać krwią i duszą narodu. Wyraz bezdennej rozpacz umiał artysta odtworzyć w postaci kobiecej wyciągającej ręce za znikającym za drzwiami mężem ze związanymi na plecach rękoma (fig. 305). *Kucie kos* mimo pojęcia rodzajowego jest świetnym nastrojowym obrazem i odtworzeniem stanu duszy tych ludzi, którzy wybierali się z nierówną bronią przeciw potężnemu gnębielowi, aby walczyć za wolność. *Bitwa* przedstawia nam u brzegu lasu grupę walczących i ginących powstańców. *Schronisko* (fig. 306) jest znów pełną dramatycznego napięcia i ruchu sceną w pośród wsi polskiej, z żydem, który chciałby powstańcomi pomóc i ocalić go. *Obrona dworu* (fig. 307) wprowadza nas we wnętrze szlacheckiego domu, do którego ma wkroczyć brutalna siła prześladowców i przerwać spokój trzech pokoleń, oczekujących ciosu w różnym napięciu duszy. Dwaj obrońcy zaparli drzwi i po ich trupie tylko wróg wkroczy. „Po odejściu wroga“ (fig. 308) — to pełen grozy obraz zniszczenia, dokonanego przez dzicz rosyjską, która nie oszczędziła ani mienia, ani życia, zabijając mężczyzn, kobiety i dzieci... *Żałobne wieści*



Fig. 311. Artur Grottger. Noc kochanków. Ze zbiorów hr. Tarnowskich ze Śniatynki.

(fig. 309) to inna faza bólu, który dotknął zgromadzoną u stołu rodzinę. „Na pobojowisku“ dał artysta wyraz grozy, graniczącej z przerażeniem.

Karta tytułowa do cyklu przedstawia nam Polskę zakutą w kajdany, które jeden z jej synów stara się rozerwać, a dwaj patrzą w dal w zbliżające się światła. Jest to alegoria pojęta i wykonana w stylu klasycznym i pod względem artystycznym i czystości form świetnie przeprowadzona.

Polonia zostanie zawsze pięknym i szlachetnym wyrazem cierpień i męczeństwa, dziełem, które zrodził ból narodu. Oryginał przepadł dla Polski, znajduje się bowiem w Muzeum Narodowym w Budapeszcie. W tym samym roku powstał karton: „Śmierć Borejszy“, duchowo z „Polonią“ związany.

R. 1864 wyjechał artysta do Wenecji. Malarstwo weneckie nie miało na niego wielkiego wpływu i zaznaczyło się tylko powierzchownie. Wpływ kolorytu tego malarstwa widzimy oprócz kopji z dzieł weneckich artystów w niektórych olejnych



Fig. 312. Artur Grottger. Pierwsza córka Popiela. Lwów. Ze zbiorów Wandy Młodnickiej.

obrazach z r. 1864—1865 a nawet jeszcze w nadzwyczaj barwnym obrazie z r. 1867 „Gość w pracowni“, znajdującym się u dra J. Skupniewicza w Kołomyży, w którym to dziele przedstawił malarz mężczyznę w całej postaci na tle barwnego dywanu, przyglądającego się obrazowi na sztalugach.

Wróciwszy do Wiednia, pracował dalej pod wpływem wieści z kraju. Powstały wtedy *Walka* i *Pojednanie*, które malarz wykonał raz olejno, a potem kredką i białą farbą w latach 1864—1867. „Pojednanie“ kredkowe zdobi dziś Muzeum Narodowe w Krakowie.

W *Pojednaniu* należy do najpiękniejszych utworów polskiej sztuki postać na wznak rozkrzyżowanego na ojczystej ziemi poległego powstańca, leżącego na tle śniegu i polskiego zimowego krajobrazu o dalekim widnokręgu, a obok wroga, którego dłoń w upadku śmiertelnym znalazła się na dłoni przeciwnika (tabl. 39).

Motyw pola bitwy z poległymi podjął Grottger we wspinałym obrazie olejnym



Artur Grottger: Wianki
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 313. Artur Grottger. Studjum. Lwów. Zbiory im Baworowskich.

z r. 1864, będącym własnością p. Demla w Wiedniu. Wśród pełnej poezji, światłem księżyca oświetlonej nocy, przedstawił poległego powstańca z zaciśniętą dłonią i kossyniera, który z kosą ku poległemu się zbliża, zdjąwszy czapkę. W obrazie tym podjął artysta efekt księżycowego oświetlenia i wystąpił tu w roli wybornego kolorysty.

Inny olejny obraz, bardzo silny w kolorycie: „Przejdźcie przez granicę“ (tabl. 40), znajdujący się w zbiorach w Śniatynce, wykonał Grottger r. 1865. Przedstawił w nim dziewczynę wiejską ostrożnie przemykającą się przez granicę, a za nią w głębi skradających się powstańców. *Pożar dworu pod Miechowem* (własność prywatna) obraz malowany na płótnie olejno, jest pełen dramatycznej siły o najwyższym napięciu. Na intensywność barw oddziałał, być może, pobyt w Wenecji.

R. 1865 opuścił Grottger Wiedeń na zawsze. Wrócił do kraju i tu powstał cały szereg studjów i szkiców a także obrazów. Zajmuje malarza motyw księżycowego oświetlenia, który już świetnie przeprowadził w *Nocturno*, widzimy ten motyw w rysunku kredką w *Nocy kochanków* (fig. 311) (w zbiorach hr. Tarnowskiej w Śniatynce), wreszcie w obrazie olejnym *Noc na lagunach* (w tym samym zbiorze), precudnym w kolorycie i nastroju. Tu zaliczyć należy także pełną poezji scenę w uroczy wie-



Fig. 314. Artur Grottger. Rusinki.

czór księżycowy: *Amor i Psyche* (tabl. 41). Zeszli oni z postumentów w parku i zbliżają się ku sobie (obraz malowany w Śniatynce). W tych wszystkich nastrojowych dziełach ton przeważa nad kolorami lokalnymi a na tę zmianę wpłynęło prawdopodobnie posługiwanie się Grottgera dłuższy czas techniką kredkową.¹ Dalej problem ten księżycowego oświetlenia rozwinął artysta w pełnym nastroju obrazie,

¹ Antoniewicz, j. w., str. 418



Fig. 315. Artur Grottger. Pastorki. Ze zbiorów hr. Tarnowskich ze Śniatynki.



Fig 316. Artur Grottger. Portret narzeczonej.

także z r. 1865, w *Powitaniu* (tabl. 42), tworzącym pendant do obrazu namalowanego o rok później p. t. *Pożegnanie* (tabl. 43). Artysta w drugim obrazie przedstawił krajobraz jesienny, w głębi pożółkłe drzewo, ganek z kolumnami oplecionymi żółkniejącym winem. Słońce jesienne ślizga się po przedmiotach i odbija od białej sukmany czekającego sługi. Na przedzie dwie postacie, panny i młodego powstańca. Głowy ich oddalone od siebie, a tak się wiążą duchowo z sobą i z takim czu-



Fig. 317. Artur Grottger. Pochód na Sybir. Wiedeń, własność prywatna.

ciem są zestawione, że nikt w sztuce polskiej nie osiągnął większego lirycznego i uczuciowego nastroju. Z żegnającą się ze światem roślinnością krajobrazu łączy się smutek ludzi żegnających się, — może na zawsze.

„Powitanie“, przedstawia znów krajobraz wiosenny i noc księżycową. Wróciło życie roślinne, kwitną kwiaty, wrócił powstaniec i podsunął się pod dworek widniejący z daleka w blasku księżyca. Blask ten oblewa białą suknię panny, jej twarz smutną i profil jego twarzy pełnej bólu. Ujął jej dłoń i przytulił do ust lewą ręką, w cieniu zaznacza się tylko rękaw pusty w miejsce prawej ręki. Jest to przytem arcydzieło świetnego rysunku i koloru. Oba obrazy są własnością Muzeum Narodowego w Krakowie. *Sen*, malowany olejno r. 1865/6 w Śniatynce, znajdujący się obecnie w zbiorach hr. Leona Pinińskiego, przedstawia kobietę na obłokach unoszącą się ponad ziemią (fig. 310). Także akwarela *Wianki* (tabl. 44) (w krakowskim Muzeum Narodowym), przedstawiająca dwie wiejskie dziewczęta w wodzie, puszczające na jej fale wianki, pełna wdzięku i poezji, jest w kolorystyce bardzo subtelna i cechuje ją jeden wibrujący ton wieczornego oświetlenia, któremu podporządkowano lokalne barwy.

Do tej grupy należy pełen uroku rysunek z r. 1866, „Noc kochanków“ (fig. 311) i „Pierwsza córka Popiela“ z barankiem i motylem, wybornie odczuta z „Króla Ducha“ a wykonana r. 1866 (fig. 312).

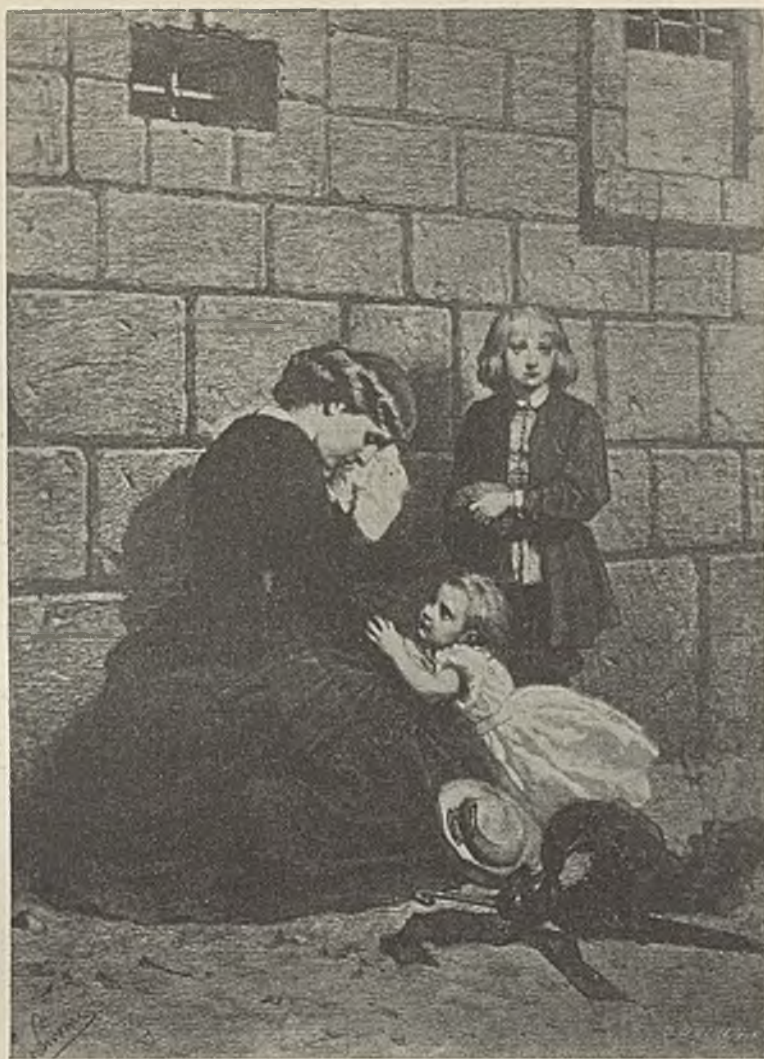


Fig. 318 Artur Grottger. Pod murami więzienia. Własność prywatna.

Studjował artysta za pobytu w kraju lud, chwycił typy, umiał odczuć naiwny a piękny wyraz duszy dziecka. Jego główka wiejskiego chłopca (fig. 313) z tym wyrazem, jest pod tym względem świetnym dziełem, jakby studjum do drobnego wprowadzie obrazka, p. t. *Szkółka wiejska*. Artysta przedstawił nauczyciela świadomego swej roli, który budzi dusze dzieci, urabia je na pożytek ojczyzny. Dzieło znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym. Sceny ludowe wogóle, wykonane przeważnie w Śniatynce 1866 r., odznaczają się tym szlachetnym idealizmem, a przytem, jak zawsze, mistrzostwem techniki (fig. 314 i 315). Być może, że niektóre z nich powstały pod wpływem Milleta.¹ Wyrysował malarz nadto cały szereg studjów, zwłaszcza kobiecych główek, a między nimi portret swej narzeczonej (fig. 316).

¹ Niewiadomski, op. cit., str. 92.

W latach 1864—1866 powstała „Lituania“. I ona przedstawia kolejno także stan duszy polskiej wobec wypadków z r. 1863, a przedstawia go w formie jeszcze głębszej i idealniej odczutej, jak dotychczas. Ograniczył się artysta do tego tylko, co było istotne i konieczne. Utwór składa się z sześciu kartonów. Pierwszy przedstawia *Puszczę* (tabl. 45), arcydzieło subtelnego rysunku i nastroju. *Znak* (tabl. 46) za-trwożył żonę gajowego, czuwającą obok śpiącego męża, który w oczekiwaniu hasła siedząc usnął. Pod oknem strzelba, przybory strzeleckie, obok dziecko w koszyku. Sen powstańca czujny, a lęk żony odtworzony z wrażliwością właściwą subtelnej duszy Grottgera. *Przysięga* przedstawia dwu ludzi na terenie organizacji, już w życiu publicznym, obu gotowych iść na śmierć, jeden przysięga, drugi przysięgę odbiera, trzymając wzniesiony ku górze krzyż. Na tle widać obóz powstańców i krajobraz. W *Boju* wezbrana odwaga zmienia się w czyn, widzimy bohatera z chorągwią w rękę idącego na wroga. Duszę powstańca w walce scharakteryzował artysta w tej pięknej postaci; orszak wprowadził raczej dla zaznaczenia akcji i dłał obrazu. *Duch* (tabl. 47) poległego z raną na piersi zjawia się żonie. Wizja jest arcydziełem rysunku a nastroj obrazu bardzo silny. Kobieta tuli dziecko do piersi. Przelana krew nie obroniła ojczyzny, ale zachowała ideę i przekazała ją potomności. Ostatni obraz *Widzenie*, utrwala tę ideę i wiarę wśród



Fig. 319. Artur Grottger. Z dni głodu. Ze zbiorów
hr. Tarnowskich w Śniatynce.

tortur kopalni. Prześliczna jest postać kobiety znękaney cierpieniami a ciągle wierzącej. Mistyczny kierunek uwidocznił się w tym cyklu, który jest także wyrazem uczuć z czasów powstania 1863 r. i lat następnych. Wpływy romantycznej literatury polskiej mają znaczenie środków, któremi artysta posługiwał się do wyrażenia swoich uczuć i uczuć cierpiącego narodu.

Jeśli się zważy, że Grottger ograniczył środki techniczne do żółtawego papieru, kredki i białej farby, to nie można wyjść z podziwu, że zdołał on wyrazić tyle głębokiego uczucia i poezji w tym utworze i wszystko przeprowadzić w tak świetnej formie. Bo nie tylko pod względem kompozycji i rysunku utwór jest arcydziełem, ale także pod względem kolorytu, mimo takiego ograniczania barw. Prawdziwego uroku dodaje każdemu obrazowi tego cyklu nader urozmaicone oświetlenie, wielka nowość w twórczości Grottgera a zarazem silny bodziec dla wywołania wrażenia prze-



Artur Grottger: Z cyklu Litwania — Puszcza
Kraków, Muzeum Narodowe

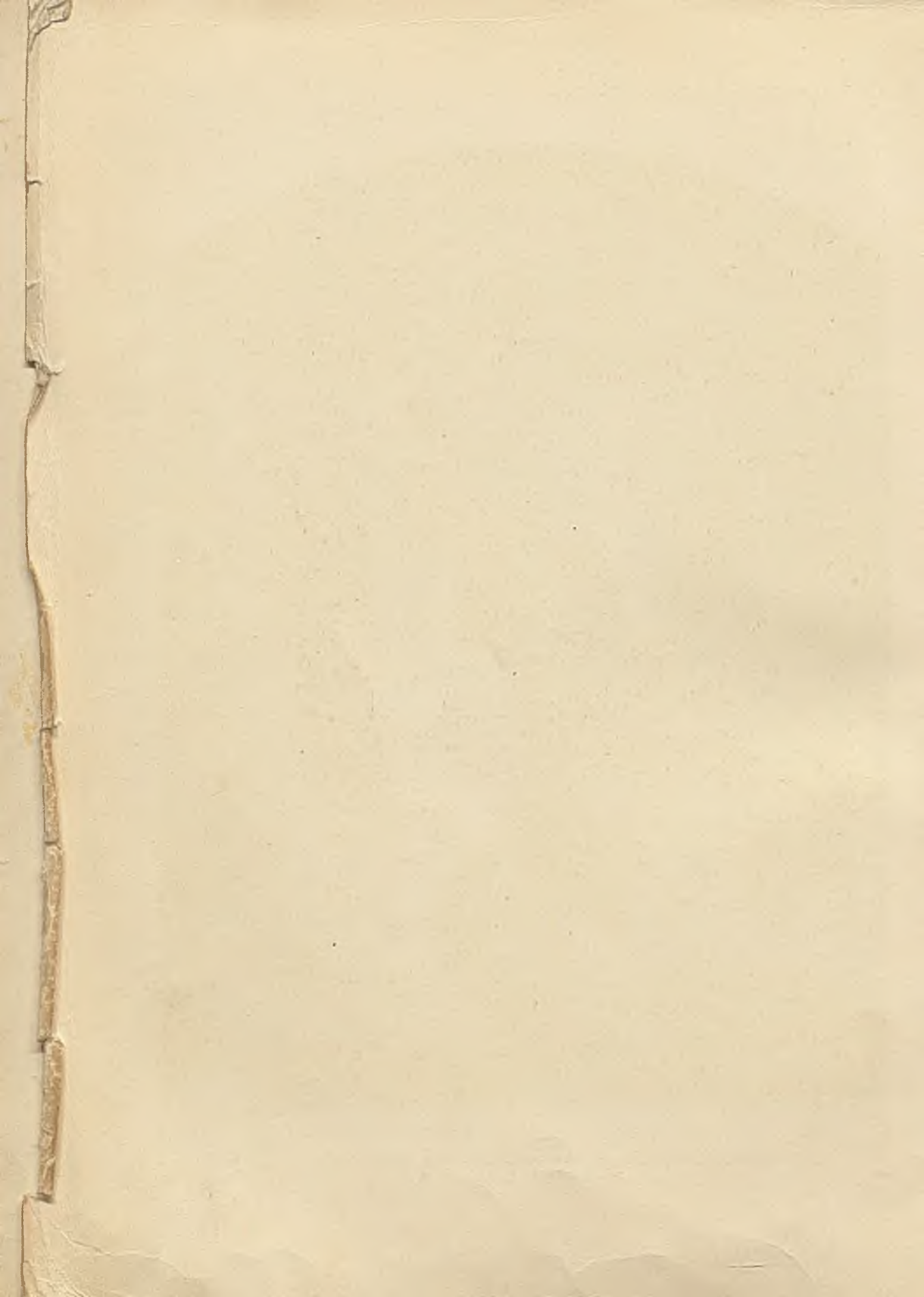




Fig. 320. Artur Grottger. Muzykantka. Kraków. Własność prywatna.

strzeni i głębi. Tak w *Puszczy*, przekradł się promyk słońca przez gęste konary i odbiwszy się od zwierciadła bagien, rozplynał się po wystających korzeniach drzew, natomiast w *Znaku* rzuca migocąca świeca wielkie cienie na ściany świetlicy. Cienie te potęguje jasna błyszcząca plama nimbu na świętym obrazku.¹ W *Przysiędze* oblał księżyc srebrzystym światłem wspaniałą postać klęczącego bohatera, w *Boju* światło słoneczne przedzierając się przez tumany kurzu i prochu opromienia grupę walczących itp.²

Także w akcesoriach ukazuje się talent Grottgera, jako kolorysty. Umiał on zaznaczyć barwę białej koszuli i ciemniejsze ciało kobiety, umiał wyodrębnić inne w barwie ściany izby, spodnie mężczyzny i jego sukmanę, wszystko to zdołał

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 94.

² Bołoz Antoniewicz: op. cit., str. 458.



Fig. 321. Artur Grottger. Wielkie nieszczęście.

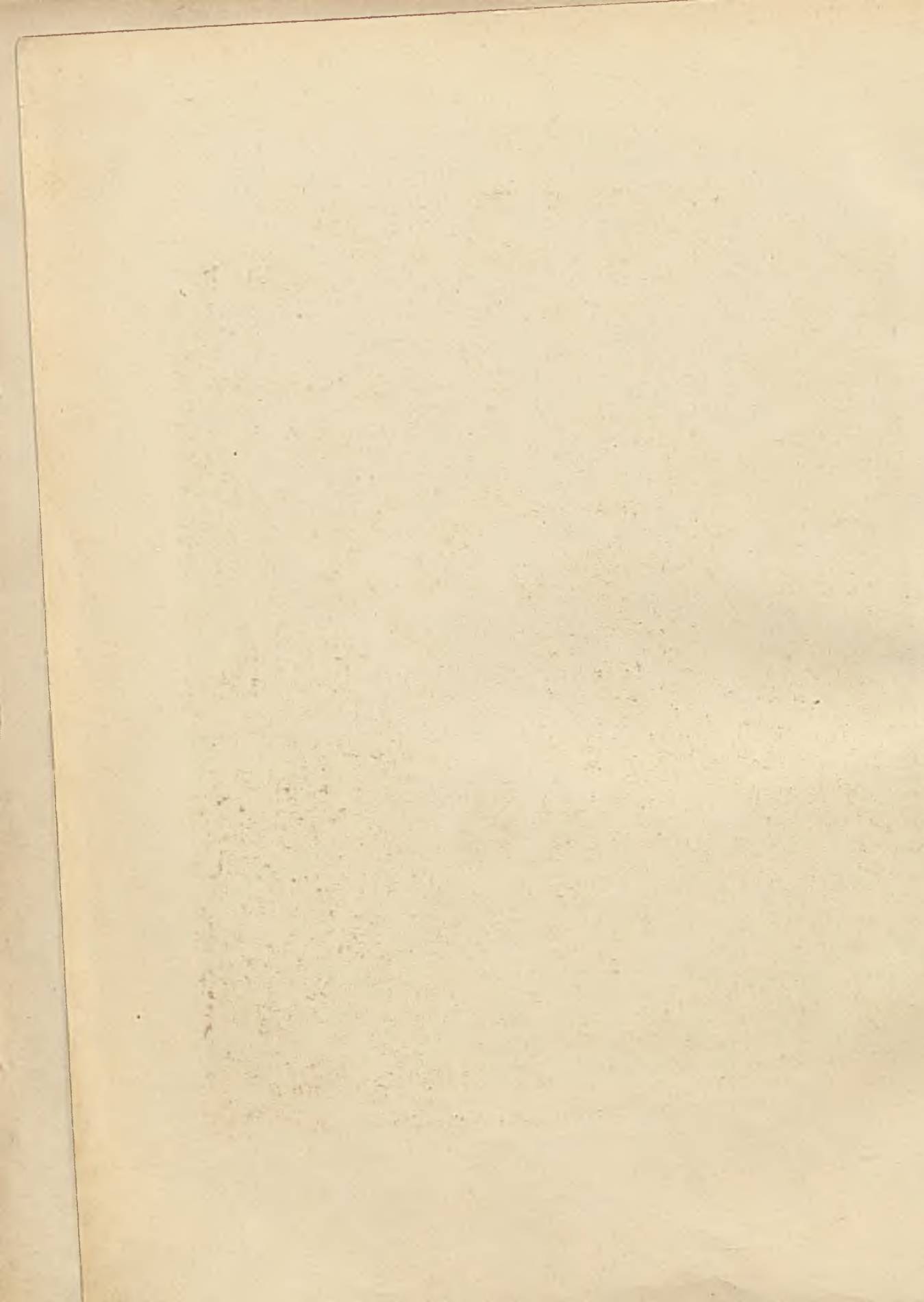
w kolorze świetnie przeprowadzić posługując się tylko barwą kartonu, kredką i tu i ówdzie lekkim dotknięciem białej farby.¹

Objął artysta swem uczuciem także te nieszczęśliwe ofiary powstania, które zostały zesłane na Sybir, i tam ginęły, lub wydane zostały na pastwę smutkowi i tęsknocie. Na czele tej grupy dzieł i szkiców wymieniamy *Pochód* (fig. 317), rysunek z roku 1863 kredką i węglem, własność prywatna we Lwowie, przedstawiający nam szereg postaci szlachetnych, katowanych fizycznie i moralnie. Inny „Pochód“ powstał r. 1865. Jest to rysunek kredką i węglem. Jeszcze inny „Pochód“ olejno na płótnie malowany był r. 1866 w Śniatynce, również znajduje się w prywatnym posiadaniu we Lwowie. Są to dzieła pełne grozy i tragedji. Piętno głębokiego smutku ma rysunek kredką r. 1866 *Rekreacja na Sybirze*, w prywatnym posiadaniu we Lwowie. Tu także należy rysunek kredką z r. 1866, przedstawiający matkę z dwojgiem dzieci przed murami więzienia (fig. 318). Był to rok, w którym wzruszała artystę nędza, nawet w studjach i szkicach widzimy ten smutek i współczucie z nędzą ludzką

¹ E. Niewiadomski, j. w. str. 95.

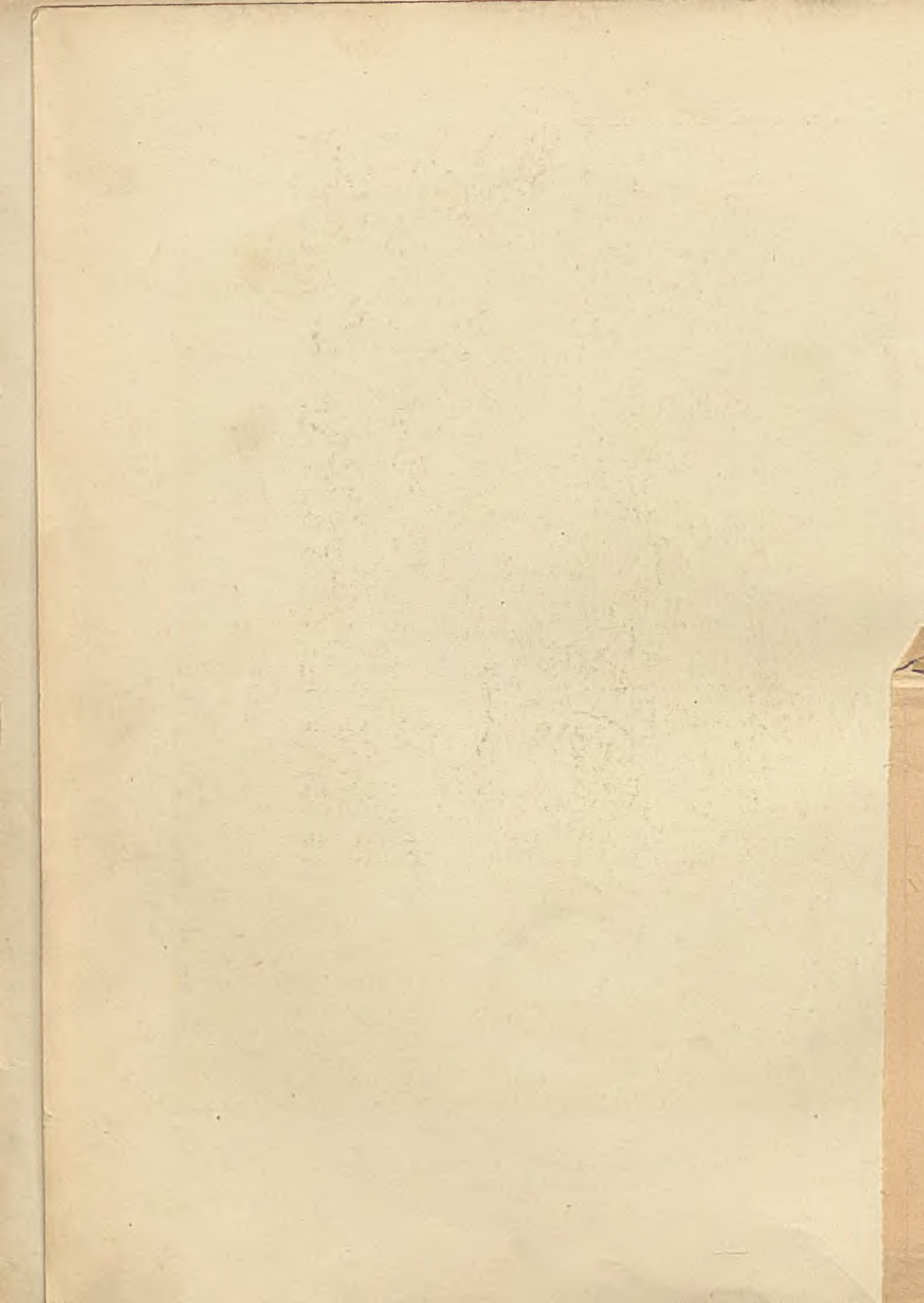


Artur Grottger. Z cyklu: „Litwania” — Znak
Kraków, Muzeum Narodowe





Artur Grottger: Z cyklu Lituania – Duch
Kraków, Muzeum Narodowe



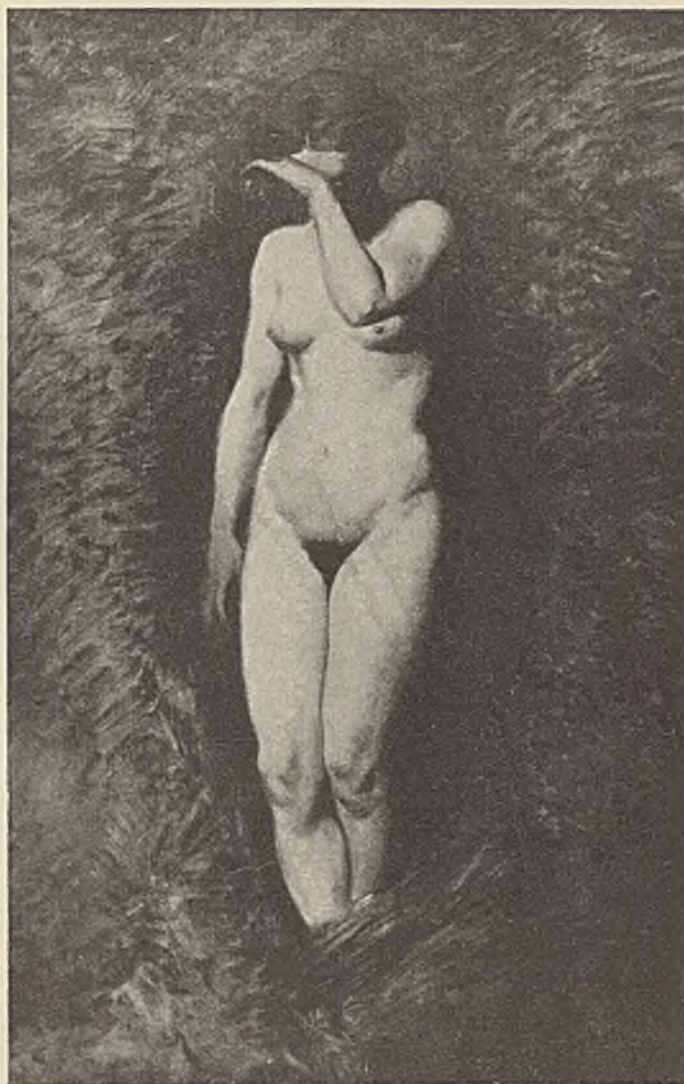


Fig. 322. Artur Grottger. Akt zw. Fryne. Kraków, Muzeum ks. Czartoryskich.

i cierpieniem. Pełna wyrazu jest główka dziewczynki z obrazu p. t. „Z dni głodu“ (fig. 319). Jeżeli porównamy portret artysty z r. 1858 z portretem z r. 1865 (tabl. 48), zauważymy zmianę wielką: w olejnym portrecie, a także i w rysunku widocznie z tego czasu pochodzącym, uwydatnia się głęboki smutek Grottgera, który przeżył w swej duszy i sercu to, co stworzył.

Z końcem roku 1866 wyjechał Grottger do Paryża. Tam nie porzucił swej sztuki i nie poddał się obcym wpływom. Najlepszym tego dowodem jest „Muzykantka“ (fig. 320), rysowana kredką r. 1867, w prywatnem posiadaniu w Krakowie, z twarzą tak pełną wyrazu, jak główki jego dziecięce, wykonane w Śniatynce, albo ujmujący obrazek *Wielkie nieszczęście* (fig. 321). Czyni studja z modelu, czego



Fig. 323. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna“: Kometa. Lwów, Galeria narodowa.

dowodzi studjum nagiej kobiety t. zw. „Fryne“, znajdujące się w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie (fig. 322).

W Paryżu powstał wielki rysunek kredkowy: *Przed posągiem Napoleona*. Artysta przedstawił różne typy ludzi, od robotnika poczawszy, i to nie tylko Francuzów, spoglądających na posąg wielkiego cesarza; a tak charakterystyka typów, jak wyraz poszczególnych postaci, nadaje temu dziełu wybitną wartość.

Ostatniem arcydziełem Grottgera była „Wojna“. Cykl ten kończy artysta, powoli rozstając się z życiem. Jak wszystkie dzieła Grottgera, jest *Wojna* rdzennie polskim utworem. Tematem artystycznej pracy była nie fizyczna groza wojny, ale dusza ludzka cierpiąca wśród jej okrucieństw. Grozę wojny i jej piekło ukazuje artyście kolejno genjusz w postaci kobiety. Cykl składa się z jedenastu kartonów. Rozpoczął je w r. 1866 w Krakowie, ale wykończył całość w Paryżu w maju 1867, w grudniu zaś umarł. W Polsce wykonanych kartonów, choć się z cyklem wiąże, artysta nie wcielił do cyklu, lecz zostawił je w kraju. Tu należy *Alegorja wojny*, w zbiorach hr. Lanckorońskiego w Wiedniu. Obok *Poety i geniusza* leci na rumaku ponad spokojną ziemią kobieta w zbroji, z mieczem i pochodnią, a za nią unosi się przez przestworza Śmierć, obok Rozpacz w postaci kształtnej kobiety, okrytej buj-



Fig. 324. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Losowanie rekrutów. Lwów, Galeria narodowa.

nemi włosami, i Nędza. Czwarta postać unosi się obok konia. Drugi obraz to „Kometą”, w Galerji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest to pierwszy znany pomysł do kartonu, który malarz pomieścił w cyklu. Dzieło odznacza się rzewnym, pełnym lirycznego nastroju, swojskim wyrazem. W ogrodzie przed dworkiem wśród drzew rozłożystych, z poza których w głębi widać wieżę kościelną, usiadła wśród wieczornej ciszy rodzina i patrzy na ukazującą się kometę. Każdego dręczy przecucie, tylko niemowlę, pies i gołębie, pijące wodę z wiadra u studni, nie poddają się wrażeniom. Babka patrzy na zjawisko z wiarą i modlitwą, dziadek rozważa coś głęboko, młody człowiek powziął decyzję, którą odczuwa wsparta na jego ramieniu kobieta, patrząca mu w twarz, matka spogląda z troską na niemowlę, dziewczyna wpatruje się w złowróbną gwiazdę z melancholją, z której sobie nie zdaje sprawy, a jeszcze młodsze dziewczątko usiadło przy niemowlęciu i za przykładem starszych wpatruje się w niebo.

Trzecim wreszcie kartonem, który miał wejść do cyklu a do niego nie wszedł to „Walka królów szkieletów”. Przedstawił Grottger na nim dwa szkielety w koronach walczące ze sobą.¹ Niestety, karton ten zaginął. Miał on tworzyć jak się zdaje Epilog do „Wojny”.

¹ Bołoz Antoniewicz: op. cit., str. 513.



Fig. 325. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Pożoga. Lwów, Galeria narodowa.

Motywnem królów szkieletów chciał artysta zaznaczyć, że „Wojna“, której grozę zamierzał przedstawić, to nie walka o niepodległość, ale „Wojna dynastyczna“. Słowa Grottgera, które nas doszły, najlepiej tłumaczą nam uczucia artysty: „Wojna i wojna“ — pisze on w jednym w swych listów opatrzonym datą 5 września 1866 r. — „Wojna dynastyczna“. Czem ona stała się dla ludzkości, o tem mówić nie potrzeba, krótko powiem: plaga dzisiejszej ludzkości, najobrzydliwszy zabytek średnich wieków — żywiol, którym się wszyscy brzydzą i przed którym najdalej uciechy pragnęli, a przecież taki, który do dziś dnia w sobie samych żywimy i cierpimy.¹

Karton: „Walka królów szkieletów“ rozpowszechnił malarz w fotografiach a fotografie te ścigane były przez cenzurę, być może, że dlatego dzieło zniknęło bez śladu.

Zamierzał więc Grottger zozydzić wojnę światu: „W trzynastu obrazkach małych i niepozornych powiem najwyraźniej to, o czem od wieków wszyscy gadają i na co narzekają, ale czego nikt do tego czasu obrzydzić nie potrafił. Oprócz tego będzie to dobrze i pięknie rysowane...“²

Pierwszy obraz cyklu p. t. *Pójdź ze mną przez padół płaczu*, przedstawia ma-

¹ Tamże str. 513—514.

² Tamże str. 539.



Fig. 326. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Głód. Lwów, Galeria narodowa.

larza, który siedząc w zadumie widzi genjusza, Beatrycę swoją. Wzywa ona artystę, aby mu ukazać piekło wojny. Jest to widzenie i dalszym obrazom miał zamiar nadać formę strasznego marzenia i ciężkiej zmory a choć od tego zamiaru odstąpić musiał, idealny ten urok i nastrój dzieła pozostał mimo szczegółów tu i ówdzie rodzajowych.

Drugi obraz przedstawia *Kometę* (fig. 323). Artysta wprowadził tutaj kompozycję pierwszą, ale ograniczył ją do mniejszej liczby osób i szczegółów. Genjusz wprowadza artystę w zaciszne życie i szczęście rodziny w dworku, której ukazuje się złowrózby znak. Pierwszy cios: to *Losowanie rekrutów* (fig. 324). Ofiarę dostawiono do urny i kazano jej ciągnąć los. Artysta w tej postaci umiał zaznaczyć przecucie fatalnego wyniku i to przecucie uzewnętrznił w prześlicznej głowie. *Pożegnanie*, to cierpienie kobiety z dzieckiem na ręku, gdy niknie jej z oczu mąż ciągnący z szeregiem jeźdźców. Dalsze kartony to już przeraźliwe i pełne grozy następstwa wojny. W *Pożodze* (fig. 325) widać w dali płonące miasto, na które padają ogniste pociski, i ciągną ludzie obciążeni resztą ocalonego dobytku. Na pierwszym planie siedzi pełen głębokiego smutku genjusz, do którego stóp z załamanymi rękami bolejąco zsunął się artysta. *Głód* (fig. 326), dalszy skutek wojny, przedstawił artysta



Fig. 327. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Już tylko nędza. Lwów, Galeria narodowa.

w grupie wygnańców, czy ewakuowanych, siedzących pod drzewem: Dziewczyna dzieli między dwoje dzieci, wyciągające ręce, mały kawałek chleba, a matka płacze... O pień opiera się zamyślony mężczyzna. *Zdrada i kara*, to znów obozowa scena pojęta nie bez realizmu. W bucie zdrajcy sprzedającego żywność znaleziono pismo, a jego przerażenie i obawa przed wyrokiem to tylko epizod wojny. Siódmy karton przedstawia obdzieranie trupów i ma podpis: *Ludzie czy szakale?* Zniszczone szczęście domowe i tragedję rodziny widzimy w kartonie p. t. *Już tylko nędza* (fig. 327). W pokoju trupy obrońcy i napastnika, omdlała czy nieżywa matka siedzi opierając się o ścianę na podłodze i dwoje dzieci zbliża się ku niej, na lewo we drzwiach przerażony mężczyzna niesie na ręku niemowlę. *Świątokradztwo* (fig. 328) daje nam obraz zbezczeszczenia kościoła i Chrystusa na krzyżu. Kończy całość karton: *Ludzkości, ty rodzie Kaina!* (fig. 329), przedstawiający wnętrze pracowni, w której artysta maluje postać Boga przeklinającego Kaina, zabójcę Abla.

Wojnę przemyślał Grottger i przeżył. Na swą twórczość zaczyna patrzeć z powagą, rozumieć jej wartość i wartość samego siebie. W wynurzeniach swoich pisze:

„Czuję, że wielki świat jakiś, pełen tajemnicy dotąd, zaczął mi się rozwidniać

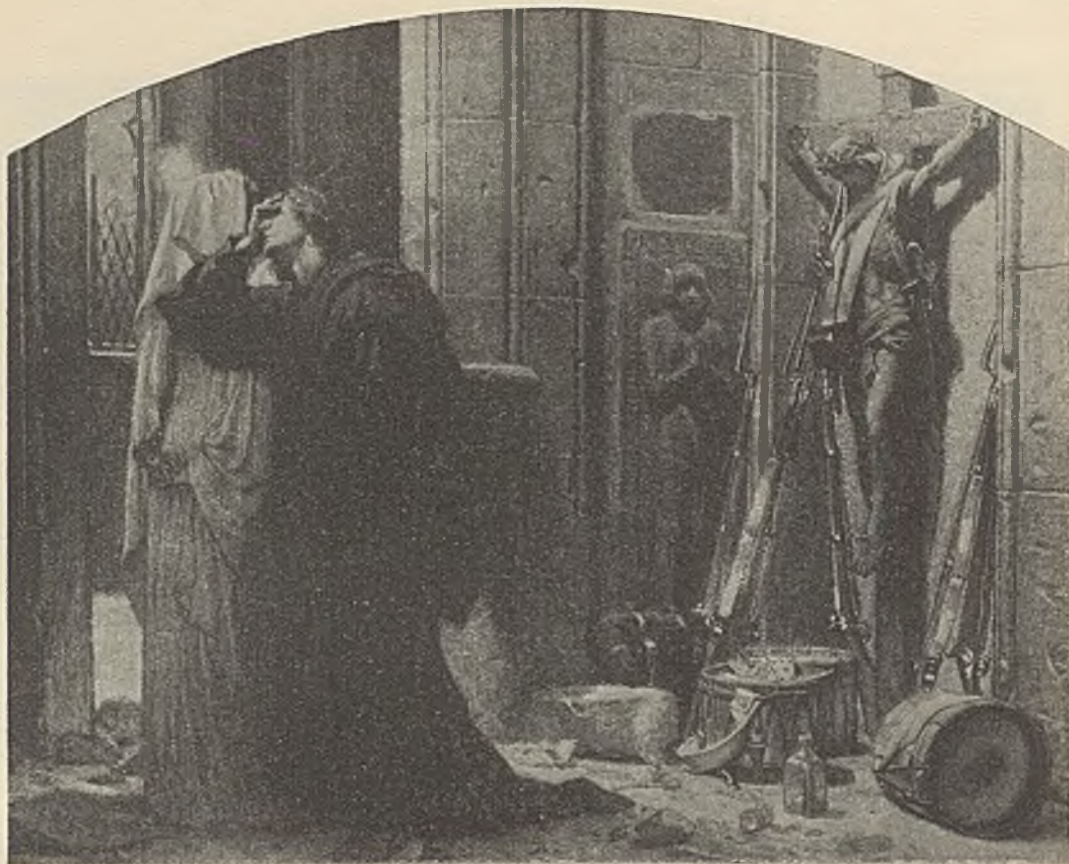


Fig. 328. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Świętokradztwo. Lwów, Galeria narodowa.

i cud jakiś coraz wyraźniej pokazywać. Na tle wszystkiego zdawało mi się widzieć jak gdyby szczyt i kraniec tego, do czego dążyłem instynktowo i dokąd w przyszłości już na pewno powędruję. Zdawało się mi, że moja prawica silniejsza, niż zwykle, mój węgiel wymowniejszy, i że miejsce, na którym stoję, jest piedestałem jakiegoś posągu“.¹

W ostatnich latach życia Grottgera, podobnie jak u Mickiewicza i Słowackiego, zaznaczył się pewien mistycyzm oddziaływający na dzieła lub też będący wynikiem współżycia z tworzonymi pracami.

Grottger obok Matejki jest malarzem, którego twórczość nawskróś przenikają dzieje narodu. Gdy Matejko, podniecony gorącą miłością ojczyzny i jej tragicznym losem, objął i odmalowywał przeszłość, Grottger subtelnym i wrażliwym uczuciem odtwarzał współczesną jej niedolę. Tragedja Polski, która w poezji natchnęła genjusz naszych wielkich poetów, w malarstwie powołała do życia genjusz Grottgera i Matejki. Dzieła obu, to jęk torturowanego i poniżonego narodu i wspomnienia dawnej chwały w tej męce, to ów wielki ból, nad którego Dante nie umiał znaleźć większego. Dwaj ci artyści podnieśli i postawili wysoko artystyczną kulturę swej

¹ Bołoz Antoniewicz: Grottger, str. 548.



Fig. 329. Artur Grottger. Z cyklu „Wojna”: Ludzkości, ty rodzie Kaina! Lwów, Galeria narodowa.



Artur Grottger: Portret własny z r. 1865
Kraków, Muzeum Narodowe (ze Śniatynki)

ziemi w chwilach największego politycznego upadku. To też wpływy uboczne, zależność od szkół i artystów, nie mają tu większego znaczenia i wobec ducha dzieł i głębokiej poezji, a zarazem ogromnego malarskiego ściśle talentu, wpływy te maleją do zwykłej początkowej elementarnej nauki. Artystów tych wydała niedola ojczyzny.

Podniosłe utwory Grottgera przedstawiają się dla nas nie tylko jako znakomite dzieła sztuki, ale jako świętość, tyle jest w nich poniesionych katuszy w obronie najszlachetniejszych idealów, tyle odczucia męczeństwa Polski przez szlachetną i piękną duszę artysty. Sztuka jest tu pokorną służebnicą najpodnioslejszych uczuć.

Mimo smutku, który go ogarniał i mimo przeczucia śmierci odzywał się nieraz jego dawny humor. Wyborna jest jego karykatura w ostatnich miesiącach życia przezeń rysowana i opatrzona humorystycznym dialogiem, przedstawiająca wychudzonego chorobą malarza, który wymknąwszy się śmierci za wstawieniem doktora z fantazją zapalił sobie cygare (fig. 330).

Umarł Grottger 13 grudnia 1867.

Żył lat trzydzieści, a przez dziesięć lat twórczości podniósł malarstwo polskie na wyżyny najsubtelniejszej i najszlachetniejszej sztuki, zyskując sobie nieśmiertelność.



Fig. 330. Artur Grottger Karykatura własna. Artystę wyprosił lekarz u śmierci.

R O Z D Z I A Ł XIV.

Henryk Siemiradzki, Władysław Czachórski, Władysław Bakalowicz, Kazimierz Alchimowicz i Szymon Buchbinder.

W inny świat i inne artystyczne cele wprowadza nas Henryk Siemiradzki.¹ Urodził się r. 1843 w Białgorodzie pod Charkowem, kształcił się w gimnazjum w Charkowie. Rysunków uczył go dawny petersburski akademik, uczeń Briułłowa, Bezpierci. Zapisał się w charkowskim uniwersytecie na wydział przyrodniczy. Uzyskawszy stopień kandydata nauk przyrodniczych, wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu i tu poddał się wpływowi akademickiego stylu Briułłowa i pseudo-klasycznej manierze.

Po r. 1860 na zachodzie wprowadzono sztukę na nowe tory. Szukano efektów prawdziwego powietrza i wolnej przestrzeni. Zwracać zaczęto się radykalniej do natury i krajobraz cenić wysoko. R. 1869 otrzymał Siemiradzki złoty medal akademicki za obraz konkursowy: *Dyogenes rozbijający kubek*, i wyjechał na studia zagranicę. Wstąpił do Monachjum, zabawił w tym mieście jakiś czas i tu namalował z temperamentem, wrodzonym poczuciem barwy i doskonałą techniką obraz przedstawiający orgię z czasów cesarstwa rzymskiego. Ruchy są tu jeszcze zanadto teatralne. Dzieło zwróciło uwagę na młodego artystę i dostało się w posiadanie rosyjskiego następcy tronu, późniejszego cesarza Aleksandra III.

Z Monachjum udał się artysta do Florencji, a następnie osiadł r. 1872 w Rzymie. Klasyczny akademizm rzymski nie opanował go. Biorąc motywy ze świata klasycznego, nie przestał być wyłącznie malarzem i traktować ich po malarsku. Znaczyło się to przedewszystkiem wielkiem zamiłowaniem do krajobrazu. Dawni akademicy i pseudoklasycy pojmowali obraz na wzór greckiej lub rzymskiej płasko-rzeźby — i unikali krajobrazu, słońca i powietrza, Siemiradzki zaś równorzędnie przedstawiał formy ciała, barwę i efekty światła i wogóle nie antyk jako taki, ale jako naturę w epoce klasycznej. R. 1872 powstał pierwszy jego większych rozmiarów obraz zatytułowany: *Jawnogrzesznica*. Malarz odtworzył wśród kolumn terasy, zasłoniętej płótnem przed promieniami słońca, ucztę hetery w gronie przyjaciół. Do biesiadników zbliża się Chrystus i spogląda przenikliwie w jej oczy. Pod tem wrażeniem jawnogrzesznica siania się i wypuszcza z ręki złocisty puchar, zakrywając równocześnie drugą ręką nagie piersi. Kompozycja jest mistrzowska, a przytem obraz odznacza się świeżością, jasnością i naturalną pełnią powietrza.² Już tutaj uwydatniło się upodobanie artysty do malowania przedmiotów oświetlonych słońcem,

¹ Lewandowski: Henryk Siemiradzki, Warszawa 1904.

² Lewandowski, op. cit., str. 38.



H. Siemiradzki: Handlarz wazonów
Ze zbiorów Z. Rosińskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu

przeciskającym się przez liście drzew. Nawet cień nie jest u niego przezczerniony, jak to czyniono dawniej dla spotęgowania światła, ale przeciwnie traktuje cień jasno i powiewnie.¹ Dzieło to znowu nabył następca tronu rosyjskiego, późniejszy cesarz Aleksander III.

Na zamówienie wymalował Siemiradzki kilka obrazów religijnych z życia Chrystusa i pierwszych chrześcijan. Artysta dążył do zdobycia jak najdoskonalszej techniki tak pod względem rysunku, jak i malowania. Szuka odpowiednich modeli i czyni podług nich sumienne studia (fig. 331 i 332), nie gardząc także ciekawymi motywami z natury, które się mu nastroczały, jak świadczy jego rodzajowy obrazek w Galerji narodowej miasta Lwowa (fig. 333). Obrazy komponuje coraz to wytworniej, wprowadza krajobraz coraz to piękniej, najczęściej słoneczny i malowany po mistrzowsku. Studjuje klejnoty starorzymskie, schody marmurowe i architekturę wspinających świątyń, a głównie efekty nagiego ciała.² Nie leżało w jego talencie i w rodzaju jego sztuki studjowanie duszy ludzkiej. Podobnie, jak klasyczna sztuka, oddziaływały jego obrazy pięknnością formy i pogodą życia. Umiał jednak ożywiać figury spokojnem, psychicznem uczuciem, jak to widzimy np. w obrazie „Sprzedaż amuletów“, gdzie handlarz tłumaczy pięknej dziewczynie potęgę amuleciku, a ona go słucha z zaciekawieniem. Tego rodzaju tematy z pogodnego życia starożytnych Greków i Rzymian bardzo go nęciły. Przedstawia zatem najchętniej sceny nad brzegiem morza, przy studni, w cieniu drzew i u marmurowych ścian, ludzi najczęściej wśród zafrasowań i zajęć nie wywołujących głębszej rozterki. Takim obrazem jest np. *Handlarz wazonów*, w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu (tabl. 49) i „Gra w kostki“ (fig. 334), albo „Odślonięcie posągu“ (fig. 335), „Odpoczynek“, w Galerji narodowej miasta Lwowa (fig. 336), „U źródła“ (fig. 337) w tymże samym zbiorze. Dzieło znajdujące się obecnie w Muzeum sztuki w Lozannie „Rozbitek“ ożywił także artysta akcją rodzajową, w której przy słonecznem oświetleniu i krajobrazie odgrywa rolę zaciekawienie się osób postacią biednego rozbitka.



Fig. 331. Henryk Siemiradzki. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 151.

² Lewandowski: j. w., str. 47.

Ten wyraz psychiczny starał się artysta spotęgować i wcielić w piękne formy klasycznego świata, w tym celu obrał temat *Pochodnie Nerona* (tabl. 50). Nad dziełem tem rozpoczął studja zaraz po przybyciu do Rzymu, w r. 1875 zabrał się do olbrzymiego obrazu i w r. 1876 go skończył. Obrął chwilę, kiedy przywiązanych do słupów chrześcijan zamierzają podpalać, aby stworzyć straszliwe widowisko dla pożądającego wrażeń cezara, jego dworu i rzymskiego ludu. Kompozycję rozwinął



Fig. 332. Henryk Siemiradzki. Greczynka. Lwów, Galeria narodowa.

artysta po mistrzowsku, ze znajomością epoki, w której się odbywa akcja. Wprowadził około tej akcji najróżniejsze typy mężczyzn i kobiet. Twarze ożywił żądzą użycia i wyuzdaniem, od którego odbija tu i ówdzie twarz wyrażająca współczucie. Przepyszna architektura, stroje, mnóstwo drobnych szczegółów, uzupełniają całość, w której nie chodzi o wstrząsający dramat, tylko wątek służy za kanwę raczej, na której rozwinął artysta piękne i barwne formy, ożywiając je lekko prześlicznym wyrazem. I tak trzeba pojmować „Pochodnie Nerona“, a wtedy przedstawia się nam ten obraz jako świetne dzieło sztuki. Za takie też uznała je krytyka i do odznaczeń Akademii berlińskiej i rzymskiej św. Łukasza przybył artyście tytuł członka Akademii paryskiej.

Dalszem dziełem Siemiradzkiego był obraz *Wazon czy kobieta?* Artysta zwrócił się w niem po wątek do zacisznej willi patrycjusza rzymskiego, urządzonej z całym przepychem (fig. 338). Wybrał

chwilę, gdy gospodarz, miłośnik sztuki, młodemu gościowi pokazywał cenny i piękny wazon i gdy równocześnie zjawił się handlarz fenicki, proponując nabycie pięknej niewolnicy, którą przywiódł z sobą i zdjąwszy z niej szatę pokazuje jej piękne kształty i zachwala. Podziwianie wazy przerwali gospodarz i gość i uwagę zwrócili na niewolnicę, patrząc na nią każdy z odmiennym wyrazem. Tę piękną osnowę obrazu uzupełniają studja antyków nagromadzonych w willi. „Pochodnie Nerona“ i „Wazon czy kobieta?“ wystawione w Paryżu, przyniosły artyście najwyższe francuskie odznaczenia.

„Pochodnie Nerona“ darował malarz społeczeństwu polskiemu jako pierwszy obraz do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dalsze dzieła Siemiradzkiego należą do jego najpiękniejszej epoki twórczości. Odznaczają się one pogodą i słońcem. Artysta wprowadzał dalej do obrazów wszystko to, co piękne w życiu i naturze, a zatem ludzi zadowolonych i szczęśliwych, wypoczywających w cieniu rozłożystych drzew południa, lazurowe morze, grzbiety gór



Fig. 333. Henryk Siemiradzki. Sielanka. Lwów, Galeria narodowa.

bez mgły, dalekie przestrzenie Kampanji rzymskiej, piękne rzymskie świątynie, miasta nad brzegami morza lub jeziora.¹ Wszystko przenika poezja i świetny koloryt. Wśród tych utworów pierwsze miejsce zajmuje „Taniec wśród mieczów“ (fig. 339). Na tle zatoki morza Śródziemnego i krajobrazu nad nią się rozciągającego z szeregiem willi oświetlonych słońcem przedstawił artysta terasę willi ozdobionej pnącym się bluszczem i zielenią; w jej cieniu leży lub siedzi na marmurowych ławach kilku mężczyzn przy uczcie. Muzykantki grają. Cały efekt skierował jednak artysta na nagą kobietę, tańczącą na kobiercu wśród mieczów, i piękno jej ciała. Koloryt tego obrazu jest świetny, przedewszystkiem barwa ciała oświetlonego przenikającymi przez liście drzew promieniami słońca, kolor marmuru i omszałych fontan wśród mnóstwa efektów barwnych wysuwają się na pierwszy plan kolorystycznych zalet. W obrazie czuć ciepłe powietrze, pełne woni morza i kwiatów.² Dzieło dostało się w posiadanie p. Orłowskiego w Kuryłówce na Podolu.

¹ Lewandowski: j. w., str. 67.

² Tamże str. 70.

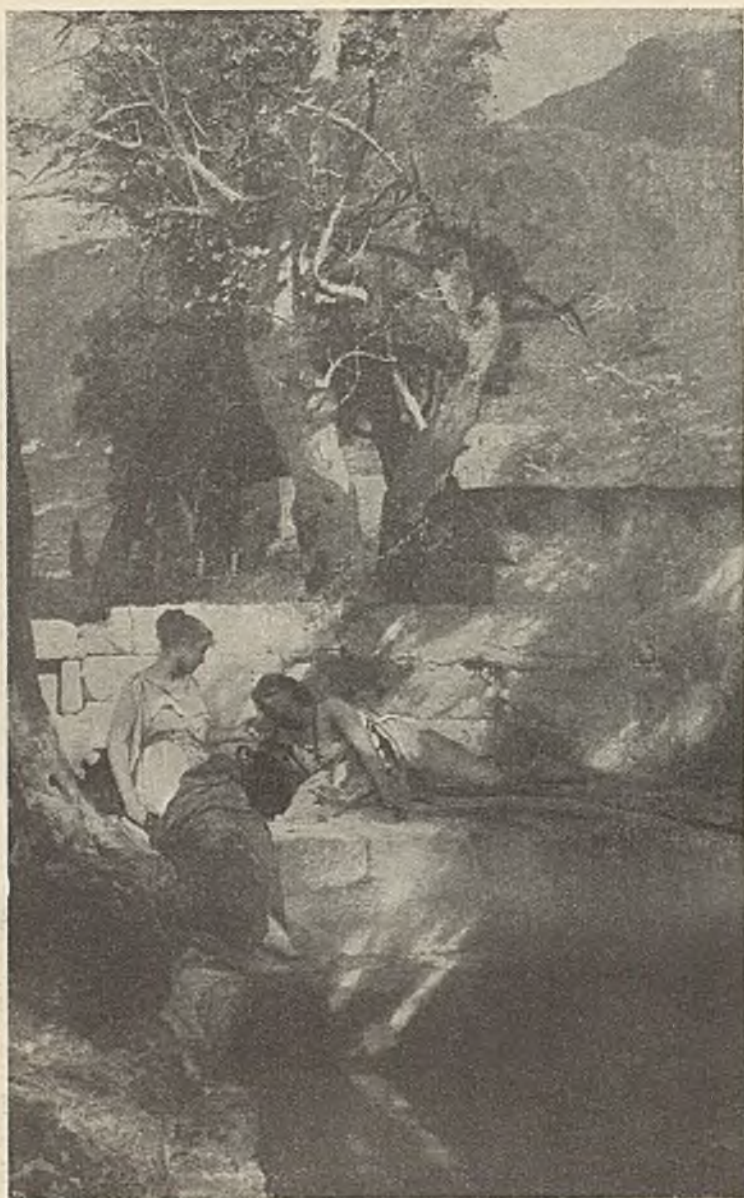


Fig. 334. Henryk Siemiradzki. Gra w kostki. Własność prywatna.

Na zamówienie malował obrazy z prastarych dziejów Rusi, znajdujące się w Muzeum w Moskwie, wykonał cały szereg obrazów kościelnych oraz plafonów do pałaców. Równocześnie pracował nad większą kompozycją rodzajowo-religijną, przedstawiającą *Odwiedziny Chrystusa w domu Marji i Marty*. Wykończył ją r. 1886, i wystawił w Berlinie, gdzie dzieło zyskało wielkie uznanie. Widzimy Chrystusa wśród południowego krajobrazu, siedzącego w cieniu drzewa oliwnego na stopniach kamiennych. U stóp jego siadła Marja i słucha nauczania, w dali Marta wychodzi



Fig. 335. Henryk Siemiradzki. Odślonięcie posągu.



Fig. 336. Henryk Siemiradzki. Odpoczynek. Lwów, Galeria narodowa.



Fig. 337. Henryk Siemiradzki. U źródła. Lwów, Galeria narodowa.

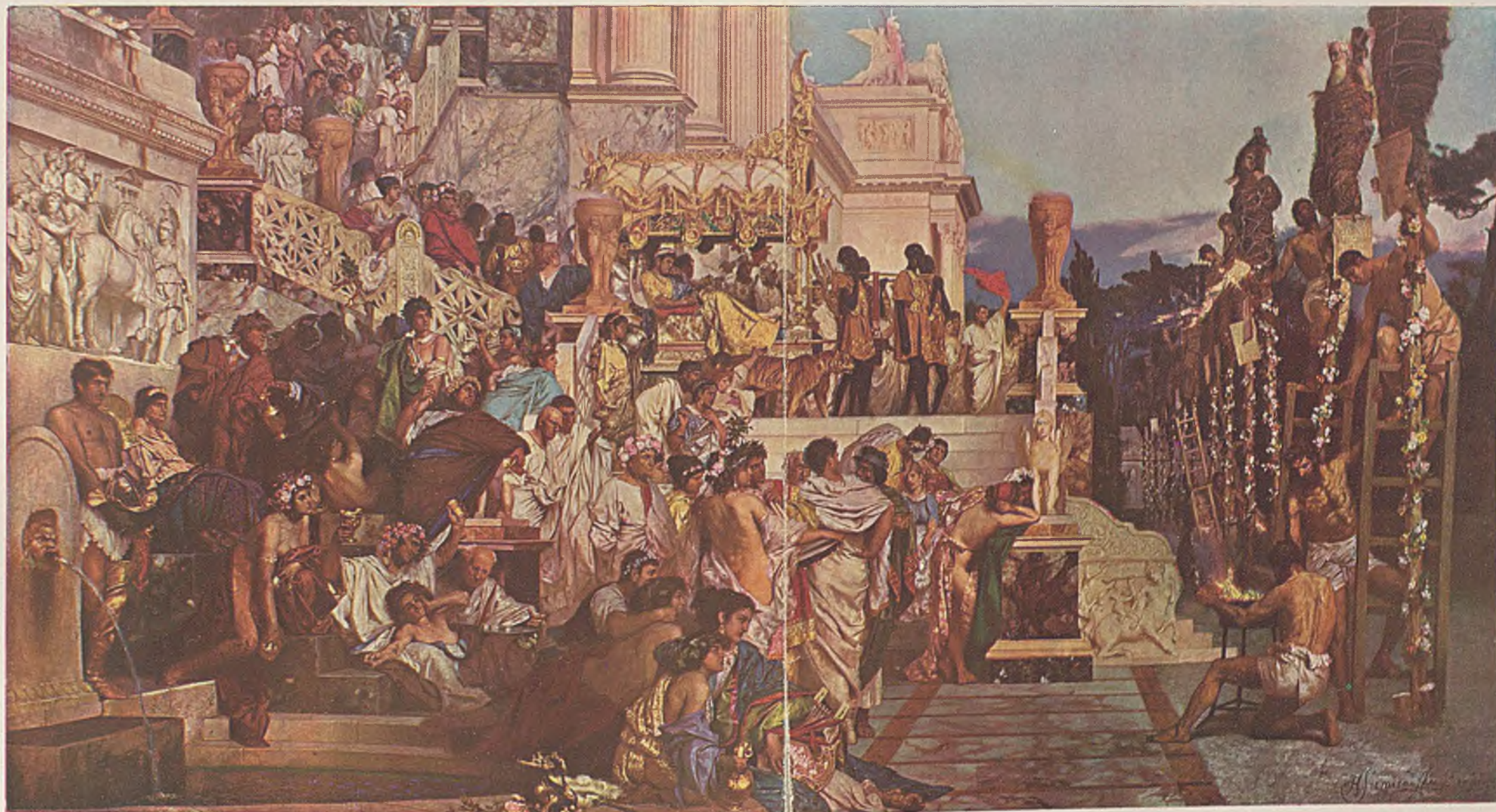
z dzbankiem w ręce. Jest to pełna wdzięku idylla z życia Chrystusa. Obraz nabyła Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu.

W latach 1886 i 1887 wykonał pracę z innej zupełnie dziedziny, obraz przedstawiający „Chopina grającego w salonie ks. Radziwiłła w Berlinie r. 1829“. Dzieło to znakomicie skomponowane, aczkolwiek pełne prostoty. Sam Chopin i postacie, wsłuchane w jego muzykę, scharakteryzowani są doskonale. Obraz należy do najlepszych dzieł polskiej sztuki.

Wrócił znów do prac ze świata klasycznego i namalował cały szereg obrazów, a między nimi „Za przykładem Bogów“ (fig. 340), dzieło poczęte 1879 r. jako studjum, a wykończone i powtarzane w latach późniejszych.¹ Przedstawia ono opuszczony ogród rzymskiego patrycjusza i całujących się dwoje młodych ludzi u stóp posągu Amora i Psyche.

Wreszcie wystąpił r. 1889 z wielką kompozycją, ze wspaniałym obrazem „Fryne z Eleusis“, przepelnionym powietrzem i promieniami słońca. Na tle krajobrazu greckiego przedstawił artysta chwilę, gdy uwagę ludności, przygotowującej się do procesji w grupach, pociąga nadzwyczajne zjawisko. Na dole u brzegu morza Fryne, sławna ateńska hetera, zamierza naga wejść w objęcia fal i uczyć w ten sposób boga morza Posejdona. Służebnica kończy ją rozbierać, klęcząc zdejmując jej sandały,

¹ Wspomniane studjum i replika znajdują się w Galerji miejskiej we Lwowie.



Henryk Siemiradzki: POCHODNIE NERONA. Kraków, Muzeum Narodowe

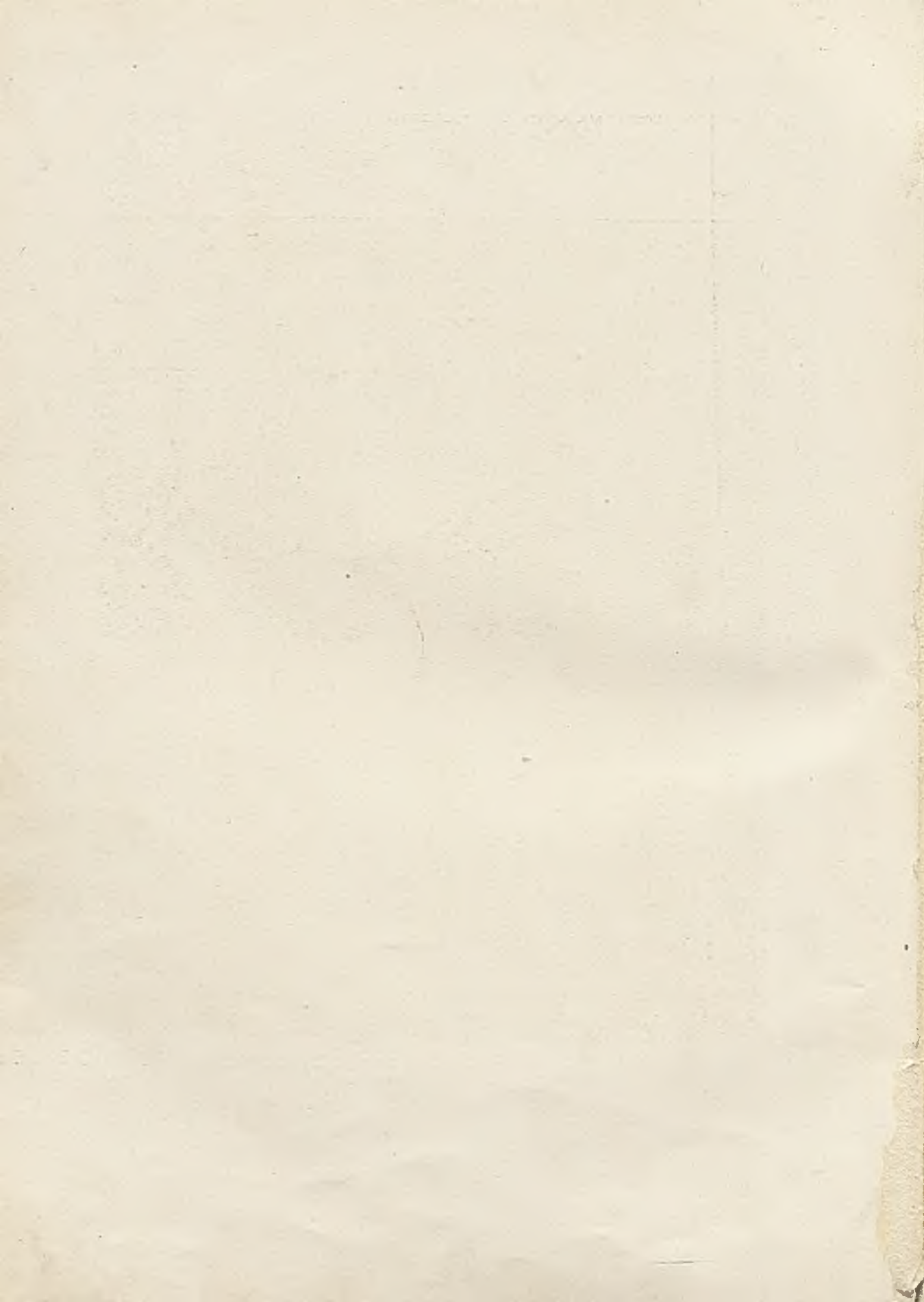




Fig. 338. Henryk Siemiradzki. Wazon czy kobieta?

a ona sama rozpuściła długie wspaniałe włosy. Zapomniano o procesji i obrzędzie i podziw opanował lud, który piękne kształty człowiecze rzeźbić kazał i stawiał na ołtarzach jako kształty bogów. Kult starożytnych dla piękności nagiego ciała, jego linii, kształtów i barwy, który przejął Siemiradzki wnikając w sztukę starożytną, znalazł w tem dziele silny wyraz. Obraz nabyło Muzeum Aleksandra III w Petersburgu.

Podejmuje następnie tematy z życia klasztornego. Przedstawia scenę *Na klasztornej terasie*, w której jedna z mniszek patrzy daleko w świat, myśl jej wybiega za mury klasztorne, gdy dwie inne oddają się życiu kontemplacyjnemu, albo też *Z pomocą i pociechą*, w którym to dziele maluje z realizmem na tle pięknego krajobrazu uczynek miłosierny zakonnicy. Z prac, które dotyczą współczesnego życia, przytoczyć należy jeszcze pełen powagi i nastroju obraz o ponurem i smutnem oświeceniu, przedstawiający księdza spieszącego z wiatykiem. Maluje wreszcie *Pokusy św. Hieronima*, dzieło pełne ekstazy mistycznej, w którym jednak kuszące kobiety przedstawił malarz z całą zmysłowością, a tu tak różne od szlachetnego traktowania nagiego ciała kobiecego w pogodnych obrazach o wątku klasycznym.

Ale z dawnej drogi malarz mimo to nie zszedł. Trzymał się jej, malując kurtynę do teatru w Krakowie. Zanim jednak do tego wspaniałego dzieła przystąpił, namalował „Sąd Parysa“ (fig. 341). Dzieło to miało być podobno pierwszym pomysłem do kurtyny. Siemiradzki przedstawił pantominę odgrywaną na tarasie pałacu



Fig. 339. Henryk Siemiradzki. Taniec wśród nieczów.



Fig. 340. Henryk Siemiradzki. Za przykładem bogów. Lwów, Galeria narodowa.

rzymskiego patrycjusza. Artysta uwydatnił nam chwilę, kiedy Parys, siedzący na podwyższeniu wśród kóz i emblematów swego pasterskiego zawodu, oddał jabłko najpiękniejszej z trzech bogiń — Wenerze. Naga bogini trzyma w podniesionej ręce uzyskaną nagrodę i kroczy ku widzom otoczona tańczącymi dziewczętami i amorkami. Jedna z dziewcząt pięknym ruchem rzuca jej pod nogi kwiaty. Pokonane rywalki niezadowolone stoją w tyle pod drzewem.

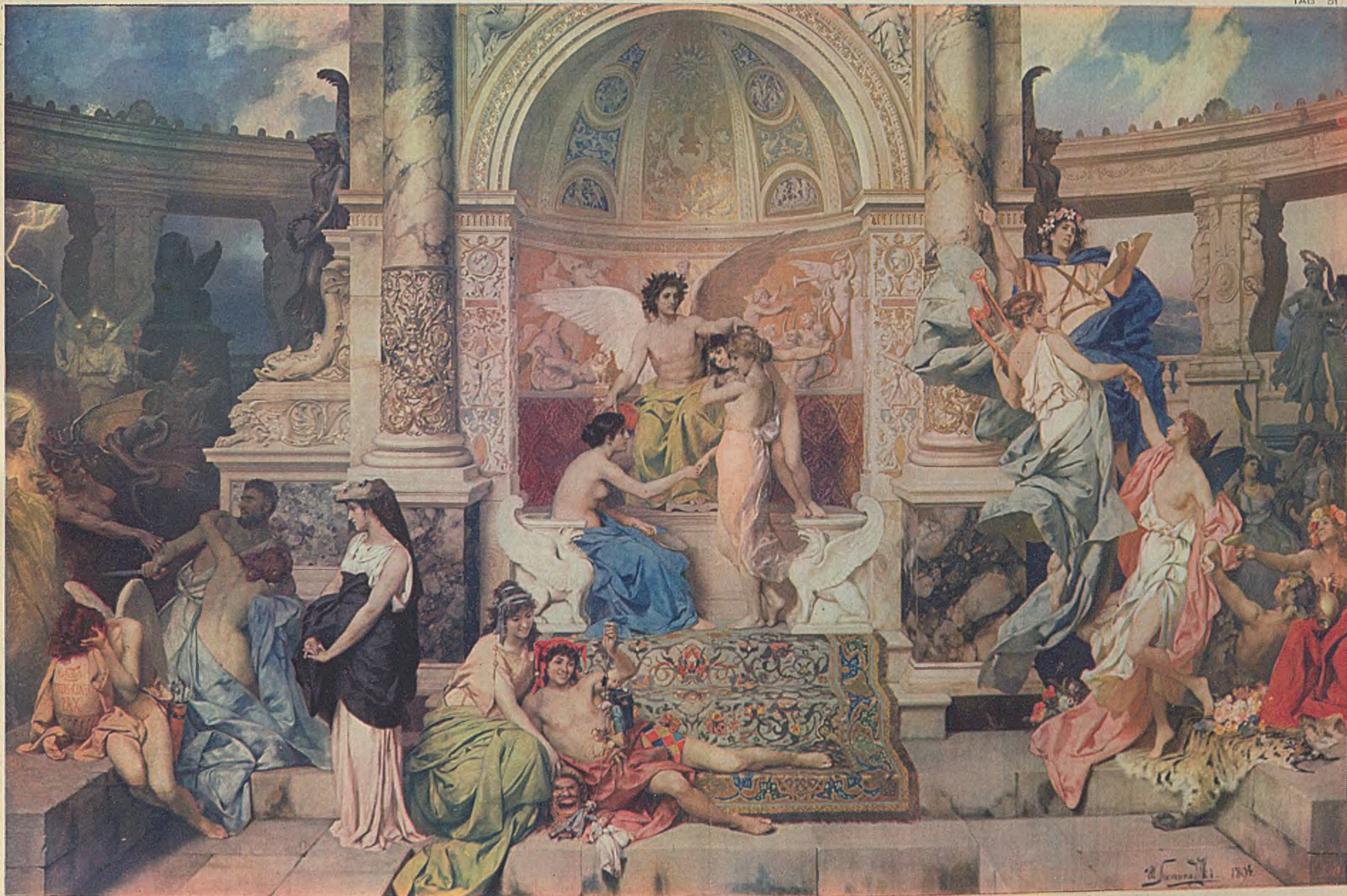
Kurtynę do krakowskiego miejskiego teatru zaczął r. 1892, a skończył r. 1894. Widać w tem dziele zdolność Siemiradzkiego do prac na skalę Tiepoła.¹ W środku obrazu stworzył starożytną exedrę z marmuru, alabastru i brązu (tabl. 51). W głębi jej siedzi skrzydlaty młodzieniec, przedstawiający Natchnienie i łączy dwie postacie Piękno i Prawdę, przy Pięknie stoi Amor; grupa zatem przedstawia nam Natchnienie, Piękno, Prawdę i Miłość jako zespół. U stóp tronu siadła Komedja i patrzy z uśmiechem na trefnisia, który porusza lalki. Z boku Tragedja spogląda z rozpaczą na Widma, Furję i Zemstę, ścigające Morderstwo i Występną miłość. Wyżej, na dalszym planie, widać fantastyczną postać Złego, powstrzymywaną przez bóstwo Dobroci. Cała ta część jest groźna i ponura. Po drugiej stronie Muzyka i Poezja wyprowadzają Psychę z więzów Zmysłowości. W głębi zaś przy dźwiękach lutni i odgłosie tamburyna grono bachantek tańczy u stóp Terpsychory. Ta część jest pogodna i wesoła. Kompozycja jest logiczna, prosta, a środkowa część znakomita. Studium do figury Piękna, które wykonał malarz osobno, znajduje się w Galerji miejskiej we Lwowie (fig. 342).

R. 1896 powstał obraz „Dirce chrześcijańska“. Na arenie rzymskiej widzimy

¹ Lewandowski, j. w., str. 107.



Fig. 341. Henryk Siemiradzki. Sąd Parysa.



Henryk Sienkiewicz: Kurtyna w teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie

przywiązaną piękną nagą dziewczę do powalonego już byka (fig. 343). Obok niej stoi z orszakiem Nero, który ze swej łoży zstąpił, aby jej piękności lepiej się przyjrzeć.

Do ostatnich kompozycji Siemiradzkiego należą dalsze prace dekoratorskie: kurtyna w teatrze we Lwowie i obrazy dekoracyjne do Filharmonji warszawskiej, przedstawiające alegorje, złożone z pięknych i świetnie skomponowanych figur.

Wogóle jest Siemiradzki znakomitym malarzem, który odtwarza to, co nęci oko, „widzi w świecie tylko błyszczące powierzchnie metalów, promienie światła, załamane w kryształach topazów i rubinów, połysk jedwabiu, śliskość stonowej kości, fosforescencję perłowej masy, zwartość marmuru lub granitu i wszystkie swoje siły zużywa na to, żeby z farby wydobyć zupełne złudzenie tych materiałów“.¹

Należy brać od artysty to, co jego talent dać może, jeśli w tym kierunku daje rzeczy świetne, a nie żądać od niego utworów, które jego talentowi są obce.

Umarł w Strzałkowie pod Częstochową r. 1902.

Znakomitym malarzem figuralnych kompozycji, z uwzględnieniem szczegółów archeologicznych, które malował po mistrzowsku, był Władysław Czachórski.² Urodził się w Grabowczyku w powiecie hrubieszowskim w r. 1850. Kształcił się w warszawskiej Szkole rysunkowej, głównie u prof. Hadziewicza, w roku 1868 czy 1869 wyjechał do Drezna i zapisał się do Akademji, ale zaraz przeniósł się do Monachjum i tu uczył się w Akademji u Anschütza, Seitza, Wagnera a potem u Piloty'ego, którego po trzech latach studjów przewyższył, jak świadczy o tem obraz „Zaczytana“, znajdujący się w zbiorach p. Edwarda Natansona w Warszawie.³ Dwudziestodwuletni artysta przedstawił tu damę w szarej sukni i czarnej okrywce, podwiązanej u szyji ciemnozieloną wstążką, świetnie namalowaną. Wogóle dzieło to



Fig 342 Henryk Siemiradzki. Ludjum alegorji Piękności do kurtyny w miejskim teatrze w Krakowie.

¹ Witkiewicz: Sztuka, str. 346.

² Piątkowski: Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895.

³ Niewiadomski, op. cit., str. 185.

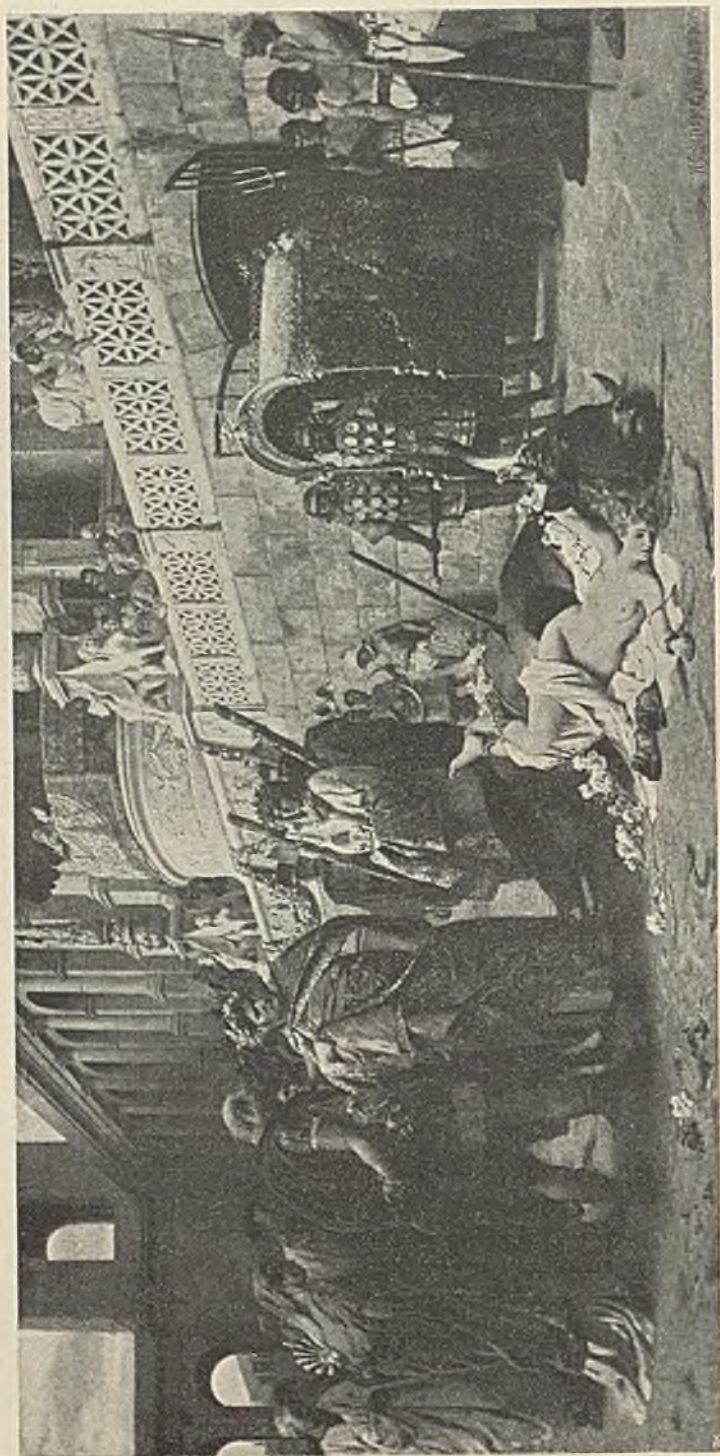


Fig. 318. Henryk Siemiradzki. Dirce chrześcijańska. Warszawa, Galeria Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

zapowiada mistrza form i barw rozmiłowanego w malowaniu ludzi na tle wykwiutnego i barwnego otoczenia, mistrza lubującego się nietylko w charakterystyce osób, ale także w odtwarzaniu martwej natury, niby traktowanej od niechcienia a jednakże z wielkiem zamiłowaniem i znanstwem. Za studjum wykonane w Akademji: „Tyrolczyk“ uzyskał medal brązowy, a pracę tę nabył do swych zbiorów dyrektor Akademji, słynny malarz Wilhelm v. Kaulbach.¹ Obraz zaś zatytułowany „Lektura“, a przedstawiający młodą panią w stroju współczesnym, nabył wprost z pracowni inspektor Akademji Weber.² Za obraz: „Scena z kupca weneckiego“ zdobył srebrny wielki medal opuszczając monachijską akademję. W latach 1874—1877 podróżował dla studjów po Włoszech i Francji. Roku 1879 wrócił do Monachjum i tu zamieszkał, uzyskawszy tytuł honorowego profesora akademji. Umarł r. 1911 w Monachjum. Dalszem większem jego dziełem był obraz: *Wstąpienie do klasztoru*, przedstawiający nowicjuszkę, żegnającą się z bliskimi w zakrystji klasztoru. Dzieło wprawdzie namalował u Piloty’ego, była to jednak samodzielna praca i sprzedał ją do Londynu. Najlepszym jego utworem jest *Aktor deklamujący przed Hamletem*, własność dra Merwina w Wiedniu. Przedstawił malarz kilkanaście postaci, oddając charakter i stan duszy każdej z osób z tą samą starannością, z jaką odtwarzał liczne szczegóły kostjumu i dekoracji. Uderza w tem dziele nadzwyczajna logika w pojęciu całej sceny i jej rozwinięciu. Dzieło wogóle opracował, obmyślił i doprowadził do końca z niezwykłą równowagą artystyczną, przyczem przestudjował i odtworzył stronę duchową postaci. Zjednało mu ono złoty medal na międzynarodowej wystawie w Monachjum r. 1879 i rozgłos.

Równocześnie pojawiło się inne dzieło Czachórskiego p. t. *Czy chcesz różę?* Przedstawił damę w białej atlasowej sukni, siedzącą na fotelu i podającą różę ruchem pełnym wdzięku. Cały szereg podobnych obrazów wykonał Czachórski (tabl. 52). Malował kobiety na tle wspianiałych komnat XVII lub XVIII w. a także współczesnych salonów, pełnych makat, gobelinów, marmurów, mebli, bronzów i artystycznych cacek, w sukniach z najpiękniejszych materiałów (fig. 344). W dziełach tych doszedł on do mistrzostwa, a utwory jego mają pierwszorzędną wartość. Wrażeń silnych, psychicznych, z wyjątkiem „Hamleta“, nie zamierzał odtwarzać, on chciał



Fig. 344. Władysław Czachórski. Kleopatra. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

¹ Henryk Piątkowski: Wł. Czachórski, Warszawa 1927, str. 12.

² Tamże, str. 13.

przedstawić piękne i strojne kobiety, w pogodnym usposobieniu na tle pełnego przepychu otoczenia i cel osiągnął. Jak doskonale odczuwał zaś wnętrza stylowe, świadczy jego studjum: *Wnętrze pałacu dożów*, w krakowskim Muzeum Narodowym. Znakomity rysunek, oddanie natury malowanych przedmiotów zajmuje go przede wszystkim. Lubuje się często w malowaniu wnętrz w mroku, uwydatniając w nim mimo ciemnego tonu efekt mebli, bronzów, złocień, kobierców i arty-



Fig. 345. Władysław Bakałowicz. Uczta z czasów odrodzenia. Kraków, Muzeum Narodowe.

stycznych drobiazgow. Rozwinął w swym rodzaju pierwszorzędną mistrzostwo i nie wielu współzawodników miał wśród współczesnych sobie.

Był Czachórski także dobrym portrecistą. Wyszedł z ogniska wpływów Piloty'ego, ale starał się od samego początku swej działalności być samodzielnym. Zamiast jaskrawo-kolorystycznej plamy obrazu kostjumowego stara się dać w swem dziele subtelny, psychologiczny wątek, ujęty w formę wykwinną dyskretnej kolorystycznej harmonii.¹

Zdobył sobie Czachórski swemi obrazami wielkie powodzenie w życiu artystycznym stolicy Bawarii i zaliczał się do bliskich przyjaciół księcia regenta Luitpolda, wybitnego mecenasa sztuki.

Najwięcej do Czachórskiego zbliżał się Władysław Bakałowicz. Malarz ten urodził się w Chrzanowie, w Galicji r. 1833, nauki pobierał w Warszawie. R. 1863 wyjechał do Paryża, gdzie z powodzeniem tworzył obrazy rodzajowe z przeszłości, jak *Uczta z czasów Odrodzenia*, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 345), „Lord Buckingham na dworze Ludwika XIII“ i t. p. Obrazy te niewielkich rozmiarów, w których tematy dawały mu możliwość poprawnego zresztą przedstawiania starych mebli, dywanów, wogóle stylowych urządzeń i barwnych kostjumów przeszłości, głównie

¹ Henryk Piątkowski, l. c., str. 13.



Władysław Czachórski: Przed balem
Poznań, Muzeum Wielkopolskie

XVI—XVII w., podobały się i zjednały malarzowi powodzenie. Ale mimo to nie porzucił tematów polskich. Roku 1869 wystawia w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych „Ks. Karola Radziwiłła przyjmującego konfederatów Barskich“. Próbował też sił i w portrecie, malując portret Augustowej hrabiny Cieszkowskiej. Umarł w Paryżu 1904 r.

Wspomnieć tu należy Pantaleona Szynclera ur. w Warszawie 1846 r., który po studiach początkowych w rodzinnym mieście kształcił się w Monachjum, następnie w Rzymie i Paryżu, a wkońcu osiadł w Warszawie, lecz r. 1892 przeniósł się do Częstochowy, by r. 1902 wrócić do Warszawy. Bardzo dobrym dziełem tego malarza jest „Dziewczyna w kąpielu“ w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 346). Przedstawił malarz na dywanie stojącą młodą dziewczynę, z owiniętym dokoła bioder kawałkiem muślinowej materji, zresztą nagą. W głębi basen napełniony wodą, na lewo palma w metalowym wazonie, obok na ziemi leżą złote naramiennice. Wszystkie te akcesorja namalował starannie, trzymając obraz w ciemno-bronзовym tonie. Umarł r. 1905.

Kazimierz Alchimowicz (ur. 1840 na Litwie, zm. 1917) malował za przykładem swego mistrza Gersona obrazy historyczne, ale nie szło mu tyle o odtworzenie epoki, ile raczej o akcesorja; maluje więc barwne kostjумы średniowiecza i renesansu żywymi harmonijnymi barwami. Najlepszym jego dziełem jest „Pogrzeb Giedymina“. Efekty malarskie pociągały tu artystę przede wszystkim, przedstawia zatem barwny orszak wyłaniający się z mroków puszczy i przesuwający się na tle dalekiego widnokręgu: widzimy jezioro i zamek. Smutne postacie odcinają się ciemnymi sylwetkami na tem jasnym tle. Dzieło, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym, straciło w istocie to, co było w niem najlepszym, podobnie jak inne dzieła Alchimowicza — koloryt, spłowiło i poczerniało.¹

Hipolit Lipiński (ur. w Nowym Targu 1848 r., zm. w Krakowie 1884 r.), uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, następnie profesorów monachijskich i wkońcu Matejki, malował obrazy przedstawiające różnobarwny tłum, a zatem



Fig. 346 Pantaleon Szyncler. Dziewczyna w kąpielu. Kraków, Muzeum Narodowe.

¹ E. Niewiadomski, op. cit. str. 146.

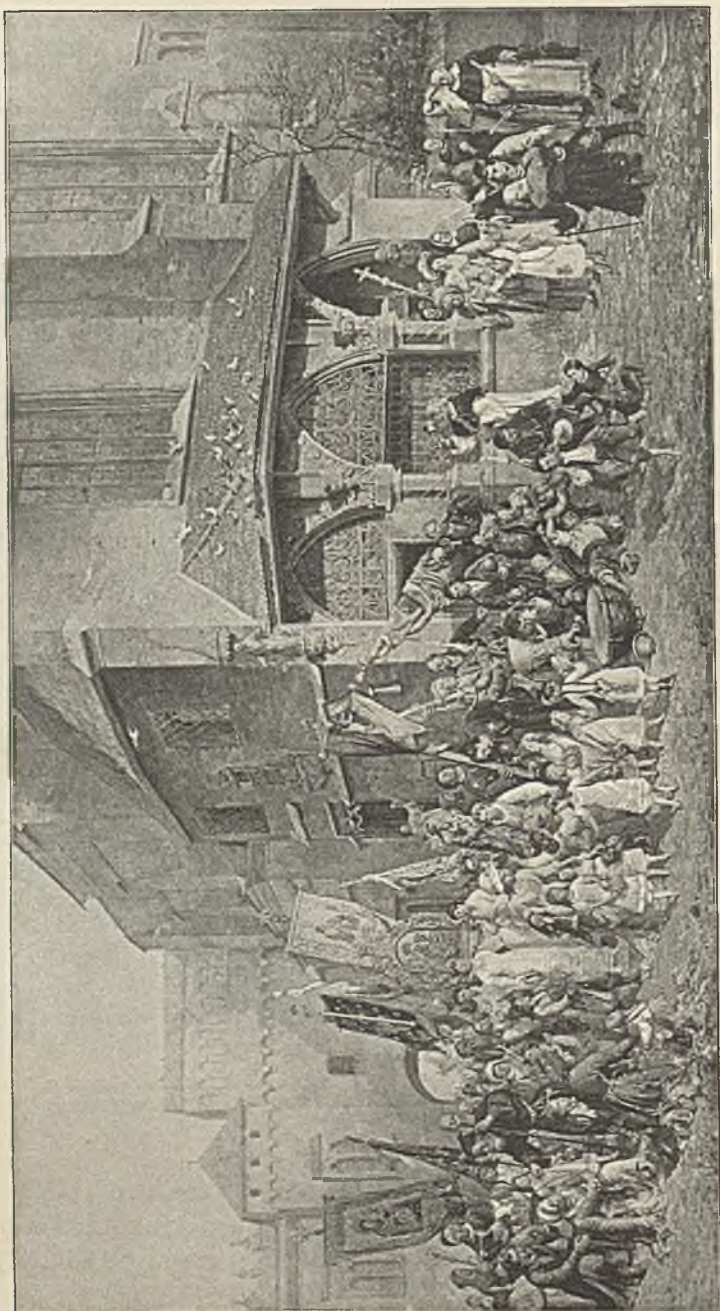


Fig. 347. Hipolit Lipiński. Wyjście procesji z kościoła św. Barbary w Krakowie. Kraków, Muzeum Narodowe.

przedstawia „Targ na Kleparzu“ (w zbiorach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie), „Targ na Szczepańskim placu“, „Wyjście procesji z kościoła św. Barbary w Krakowie“ (fig. 347) (w krakowskim Muzeum Narodowym). Czyni studia do obrazu „Konik Zwierzyniecki“, z których jedno posiada toż samo Muzeum. Zajmują go drobniejsze tematy rodzajowe jak: „Płukanie jarzyn“, „Cygan z niedźwiedziem“ i t. p. Przekazał nam w tych pracach widoki z życia mieszczańskiego, choć niezbyt odległe, jednak zanikające.

Także Szymon Buchbinder, ur. 1850 r. malował obrazy równie niewielkich rozmiarów, bardzo starannie obmyślane i wykończone, o wątku zaczerpniętym z historii. Kształcił się naprzód u Gersona, Hadziewicza i Kamińskiego w Warszawie, następnie w Akademii wiedeńskiej. Studja ukończył w latach 1878—1882 w Krakowie, poczem udał się do Monachjum, gdzie dłuższy czas przebywał. Wrócił wreszcie do Warszawy i tu był kie-



Fig. 348 Szymon Buchbinder. Portret własny. Kraków, Dom im. Jana Matejki.

rownikiem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego“. Roku 1881 wystawił obraz „Zygmunt III w swej pracowni złotniczej“. Znane są jego subtelne i z precyzją wykonane obrazki, przedstawiające różne typowe postacie w kostjumach z różnych epok, jak „Mieszczka z XIX w.“, „Głowa niewiasty w stroju dawnym“, albo też głowy chłopów i żydów.

Świetny jest jego portret własny, malowany na palecie, obok autoportretów innych malarzy, ofiarowanej Janowi Matejce a znajdującej się w Domu i Muzeum Jana Matejki w Krakowie (fig. 348).

Obrazy historyczne malował również wyżej wspomniany malarz Łazienek Cyprjan Dylczyński, uczeń Hadziewicza, Zaleskiego, Kaniewskiego, Breslauera; następnie kształcił się on w Dreźnie i w Monachjum, gdzie pracował u Anschützta i Schwinda. Wykształcenia dokończył w Paryżu, gdzie dłuższy czas bawił i studjował u Cognieta. R. 1864 wystawił w Paryżu obraz „Jan Kazimierz jako mnich w Opactwie St. Germain“. Wróciwszy do Warszawy malował dalej obrazy historyczne, ale przytem był autorem szeregu ożywionych obrazów rodzajowych. Ilustrował często „Kłosy“.

Juljan Maszyński (ur. w Warszawie 1847 r. umarł 1901 r.), był uczniem Gersona, poczem w latach 1870—1871 kształcił się w Monachjum. Następnie stu-

djował r. 1876 w Paryżu. R. 1882 odbył podróż do Algeru, skąd przywiózł wiele studjów. Malował obrazy: „Rok 1812“, „Do konwiktu“, „Ze wspomnień babuni“ itp. Był długoletnim współpracownikiem „Tygodnika Ilustrowanego“.¹

Uczniem Matejki jest Edward Lepszy (ur. r. 1854 w zachodniej Małopolsce). Zaczął od obrazów historycznych a następnie przeszedł do obrazów rodzajowych, portretów i krajobrazów.

Emanuel Herncisz (ur. r. 1858, zm. r. 1889), oraz Władysław Rosowski (ur. r. 1857) malowali pod wpływem Matejki.

Malarstwo historyczne tak opanowało malarzy, że cały szereg ich próbował się w tej dziedzinie, jak Magdalena Buttowt Andrzejkowicz (ur. 1852), Bronisław Abramowicz, Walery Eljasz, którego obrazy odznaczają się sumiennością i pracowitością, Karol Rafał Sagnowski. Talentem wyróżniał się wśród nich Jan Czesław Moniuszko (ur. 1853, zm. 1908 r.), uczeń Akademji petersburskiej, ale malując wiele, nie poświęcał się studjom, malował głównie z pamięci.

Leon Piccard (ur. w Małopolsce r. 1843), kształcił się w Krakowie, w Monachjum i w Wiedniu w latach 1866—1868. Maluje pod wpływem Matejki obrazy z dziejów Polski oraz rodzajowe epizody z powstania z r. 1863, krajobrazy i studia portretowe i rodzajowe.

Ze świata klasycznego brał motywy Stefan Bakałowicz (ur. 1857 r.), uczeń Gersona i Akademji petersburskiej. Osiadłszy w Rzymie, szedł raczej nie w kierunku Siemiradzkiego, ale Alma Tademy.² Malował również Arabów i kapłanów egipskich. Unikając anegdoty, starał się osiągać efekty czysto malarskie. Zmarł r. 1904

¹ Świeykowski, op. cit. str. 425.

² E. Niewiadomski, op. cit. str. 152.

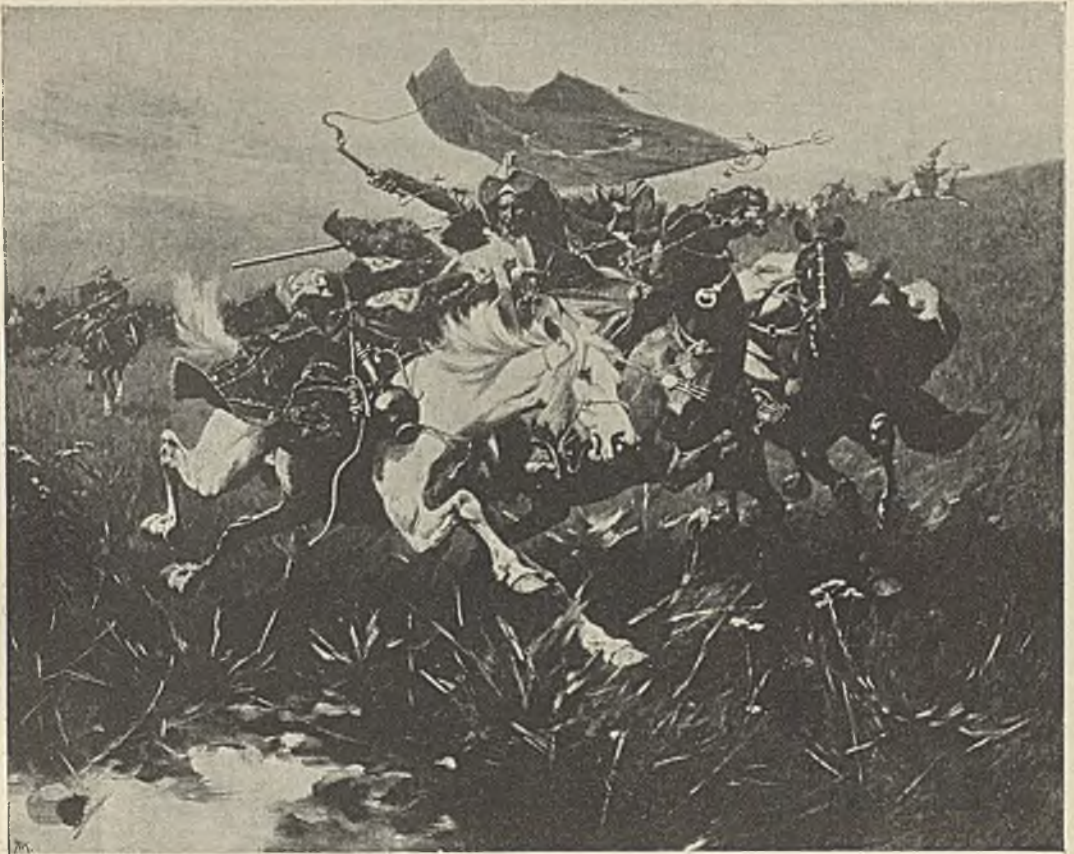


Fig. 349. Józef Brandt. Ucieczka z chorągwią proroka. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

ROZDZIAŁ XV.

Józef Brandt, Alfred Wierusz Kowalski, Maks i Aleksander Gierymscy, Józef Chełmoński,
Stanisław Witkiewicz Stanisław Masłowski.

Obok malarstwa historycznego i dzieł związanych z dołą i niedołą polityczną naszego narodu, obok obrazów o wątku ze świata klasycznego, czy z dziejów cywilizacji o kosmopolitycznym charakterze, rozwija się dalej dział malarstwa, który obejmuje rdzennie polski żywioł z ziemią polską i jej ludem. Ten kierunek wytknął w XVIII w. polskiej sztuce Norblin, szedł w nim Orłowski, Michałowski, J. Kossak, i tą drogą kroczy dalej Józef Brandt.

Artysta ten urodził się w Szczepieszynie w lubelskiem 11 lutego 1841 r. Po ukończeniu szkoły średniej w instytucie szlacheckim w Warszawie, udał się do Paryża, aby tam w *École des Ponts et Chaussées* kształcić się na inżyniera. Z malarstwem poznał się niezawodnie w chłopięcych latach przy matce, która malowała wcale udatne krajobrazy. W Paryżu zetknął się z J. Kossakiem. Znajomość ta miała dla Brandta wielkie znaczenie. Przejął Brandt od Kossaka zamiłowanie do

tematów narodowej treści, do konia, do barwności w wykonaniu i odtwarzaniu szczegółów, podnoszących pełnię życia i składających się na tryskającą temperamentem malowniczą całość.

Od r. 1862 pracował w Monachjum u Franciszka Adama i Karola Piloty'ego, r. 1866 otworzył tam własną pracownię, lato jednak spędzał w radomskim, utrzymując w ten sposób stosunki z polską ziemią. R. 1864 wystąpił z obrazem pełnym ruchu, życia i temperamentu, w którym przedstawił polskiego żołnierza i jego konia. Był to „Pochód Lisowczyków“. Obrazem tym odrazu zaznaczył się rodzaj talentu Brandta. Manierę Adama umiał ożywić spotęgowaną siłą charakterystyki i narodowym nastrojem. Malował żołnierzy stepowych, husarzy, kozaków, czerkiesów, często na podolsko-ukraińskim tle. Aby poznać się z ziemią, odbywał podróże na Ukrainę, Wołyń, Podole i do europejskiej Turcji. R. 1867 powstał „Żółkiewski pod Chocimem“, który zjednał mu uznanie na wystawie powszechnej w Paryżu. R. 1869 namalował *Przewóz rannych w czasie wojen szwedzkich i kozackich XVII w.*: przedstawił więc wozy z rannymi, ciągnące się wiejską drogą, popychane przez służbę i towarzyszy, a konwojowane przez pancernych. W dali ukazują się kościółek wiejski, chaty i ogrody¹. Najpiękniejszy jego utwór historyczny, malowany r. 1870, to „Czarnecki pod Koldyngą“. Wybitna cecha talentu Brandta, — poczucie malowniczości, — wyraziła się w tym obrazie w sposób niezwykle w ciemnej sylwecie fortecy, wznoszącej się ze zbocza zaśnieżonej góry na tle mrocznego nieba i w oddziałach wojska, które, przebywszy wpław zatokę, dobywa się w grupach na brzeg ośnieżony. Umiał Brandt ustosunkować rozmiar obrazu do wielkości figur i przedstawić w wybornym układzie ciemne grupy na tle śniegu, potrafił skomponować całość w wielkich plamach i uwydatnić w mroku ciemnymi sylwetami poszczególnych wojowników. Obraz odznacza się przytem wielkimi zaletami tonu.² Ujmuje widza malarz prostą i głęboką intuicją dziejową w oddaniu ludzi, koni, malowniczych strojów i uzbrojenia. Niema w tem dziele historycznego szablonu, a natomiast ma ono niewymowną poezję, prawdę i siłę. Dzieło to, ze zbiorów wiedeńskich nabyte przez rząd polski, dostało się do Warszawy.

Brandt lubuje się szczególnie w epizodach z wojen szwedzkich, tureckich i tatarskich XVII w. Z temperamentem przedstawia sceny pełne ruchu, zaciekłości i wogóle żywiołowej siły. Tak namalował walkę między Polakami a Szwedami w chwili, gdy uciekających nieprzyjaciół dopadli Polacy: widzimy jak uciekający przez opłotki trębacz szwedzki runął z koniem, a drugi jego rodak, postrzelony z pistoletu przez nacierającego konno polskiego wojownika, wali się już z konia. Na dalszym planie kłębią się ciała ludzi i rozjuszonych koni (tabl. 53). Epizodów z wojen szwedzkich namalował więcej, jeden z nich znajduje się w Muzeum w Tryjeście.

Bitwy Polaków z Turkami i Tatarami szczególnie odtwarzać lubił ze względu na rolę, którą grał w nich koń, barwny strój jeźdźca i konia, a przede wszystkim rozpiętą, żywiołową siłą.

Wybitnym jego obrazem jest „Odsiecz Wiednia“, malowany r. 1873 (własność arcyksiężnej Gizeli). Umiał scharakteryzować bitwę, przedstawić ruch, zamęt, skłębić konie i ludzi. Turcy i husarze pędzą, padają, przewracają się i tratują, a wojsko

¹ Gumowski: Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Kraków 1926, nr. 165.

² Witkiewicz: Sztuka i Krytyka u nas. Lwów 1899 str. 503.



Józef Brandt: Walka Polaków ze Szwedami
Poznań, Muzeum Wielkopolskie



Fig. 350. Józef Brandt. Pojmanie na arkan. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.



Fig. 351. Józef Brandt. Konfederaci barsecy. Warszawa, Muzeum Narodowe.



Fig. 352. Józef Brandt. Spokanie na moście. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 353. Józef Brandt. Na polowaniu. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

spada szybko jak lawina z góry.¹ Ruch uchwycony w najwyższym tempie umiał ująć i przedstawić. Tak np. w obrazie *Ucieczka z chorągwią proroka* przedstawił pędzącego po stepie w szalonym galopie z trzema objuczonymi końmi Tatara z rozwianą zieloną chorągwią proroka, uchodzącego przed pogonią polskich wojowników (fig. 349). Także gwałtowny wysiłek i ruch przedstawia obraz z r. 1881 „Pojmanie na arkan”. Na stepie ukraińskim rozgrywa się zwykła w XVII w. walka: dwaj kozacy

¹ Mycielski, j. w. str. 710.



Józef Brandt: Pochód z łupami
Poznań, Muzeum Wielkopolskie



J. Brandt: Jarmark w Bałtowie
Ze zbiorów Z. Rosińskiego w Wielkopolskim Muzeum w Poznaniu



Fig. 354. Józef Brandt. Studjum do polowania z sokolem. Kraków, Muzeum Narodowe.

na koniach napadli przejeżdżającego bogatego Tatara i schwytali go na arkan: jeden z nich ściągnął go na ziemię i wlecze po stepie, drugi chwyta konia i łupy¹ (fig. 350).

Czasy późniejsze, czasy rokoka i peruki, mniej go zajmowały. Ale mimo to pociągnął go temat z dziejów konfederacji barskiej (fig. 351). Przedstawił za barykadą broniących się rozpaczliwie konfederatów. Jest to scena pełna życia, malowana z rozmachem i temperamentem.² Ale także ruch spokojny malowniczych grup, złożonych z rycerzy i wojska XVII w. lubił Brandt przedstawiać i rozrzucać barwność i różnorodność stroju, uzbrojenia, chorągwi i łupów. Tak w obrazie „Pochód z łupami“ przedstawił powrót wojska polskiego po rozbiciu Turków: towarzysze pancerni konwojują wziętych jeńców i wozy tureckie; na pierwszym planie, wprost na widza, kroczy uzbrojony wielbłąd z ogromnym namiotem na grzbiecie, dalej dwa woły ciągną wóz z huryskami, w głębi trzeci wóz, moc ludzi i koni³ (tabl. 54).

Odtwarzał życie z XVII w. nie tylko z wojną związane. *Jarmark w Bałcie* w XVII w. przedstawia nam szafasy i namioty tatarskie, ugrupowane dokoła wolnej przestrzeni, na którą czabani zaganiają stado koni pod okiem kupców; w dali wiatrak i zabudowania miasta, na prawo na pagórku konie i jeźdźcy⁴ (tabl. 55).

¹ Gumowski: op. cit., nr. 167—168.

² Gembarzewski: op. cit., nr. 356.

³ Gumowski: op. cit., nr. 169. — ⁴ Tamże, op. cit., nr 170.



Fig. 355. Alfred Wierusz Kowalski. Wilk. Poznań, Muzeum Wielkopolskie.

Obok tego malował obrazy już zupełnie rodzajowe, jak „Kozaka i dziewczynę przy studni“, „Przed polowaniem“, „Przed karczmą“, „Wyścigi wozów kozackich po stepie“, „Chata cyganów“, „Na stanowisku“. „Spotkanie“ (fig. 352), malowane r. 1888, jest obrazem rodzajowym i typowym dla tej grupy dzieł Brandta. Główną rolę odgrywają w nim konie. Artysta przedstawił na wąskiej drodze prowadzącej w głąb bryczkę zaprzęzoną w cztery konie mieszanej rasy, a w niej podolskiego szlachcica z towarzyszem i hajdukiem, jadącego na polowanie, w chwili gdy konie bryczki wymijają wózek ubogiego maziarza, który zjechał z drogi, by zrobić miejsce dla zostawiającego już za sobą most zaprzęgu pańskiego. Inny obraz przedstawia znów bryczkę zaprzęzoną w czwórkę i wiozącą myśliwych, po drodze pod lasem pasterka na koniu zagania bydło (fig. 353). Studium do polowania z sokołem posiada krakowskie Muzeum Narodowe (fig. 354).

Dążenie do prawdy i usuwanie konwencjonalnych form silnie zaznaczyło się u Brandta pod wpływem Gierymskiego. Brandt ogarnia nie tylko przeszłość, ale umie nawet ze współczesnego życia wydobyć to, co jeszcze z dawnego temperamentu szlacheckiego pozostało. Umie on nie tylko przedstawić polskie typy, głównie szlacheckie, ale otacza je także powietrzem, słońcem i krajobrazem rodzinnej ziemi, dając



Maks. Gierymski: Z roku 1863
Kraków. Zbiory Jerzego hr. Mycielskiego



Fig. 356. Maks Gieryski. Studjum do „Pojedynku“. Kraków, Muzeum Narodowe.

obrazom nastrój pełen odrębnego sentymentu i mistrzowską formę. Typ jego konia jest inny jak u Kossaka, nie jest tak szlachetny, jest to raczej zahartowane a lekko stepowe zwierzę, z wielką głową, długą szyją, szerokim silnym kopytem. Dzieła Brandta oglądać można w zagranicznych muzeach: „Zawieja śnieżna“ i „Napad“ znajdują się w Nowej Pinakotece w Monachjum, „Wieś podolska“ i „Walka Tatarów“ w Narodowej Galerji w Berlinie, „Pochód z łupami“ w Galerji drezdeńskiej, „Kwaterunek“ w Muzeum hamburskiem, „Epizod z wojen szwedzkich“ w Muzeum tryesteńskim, „Pochód zaporozców“ w Muzeum w Królewcu.¹ U nas znamy Brandta głównie z obrazów: „Chodkiewicz pod Chocimem“ w zbiorach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, „Modlitwa“ w Galerji miejskiej we Lwowie, oraz „Spotkanie“ w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Główną zaletą Brandta jest przede wszystkim brawura, ruch i siła tryskająca życiem. Kłębą się jego obrazy od figur, błyszczą barwne stroje i zbroje polskich, tureckich i tatarskich żołnierzy. Barwność naszej kultury, spowodowana

¹ St. Piątkowski: Malarstwo polskie, Warszawa 1908, zeszyt I.



Fig. 357. Maks Gieryski. Polowanie. Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

zetknięciem się prądów cywilizacyjnych zachodnich ze wschodem, znalazła w nim znakomitego mistrza. Strona psychologiczna gra w jego obrazach podrzędną rolę.

Technika dzieł Brandta jest zawsze świetna, wspaniała, płaszczyzny rzucone z pewnością mistrza, rysunek niezwyklej doskonałości do tego stopnia, że rysunki jego czy to piórkiem czy sepią są to często skończone dzieła sztuki, koloryt ma przebogata skalę barw. krajobraz pełen powietrza i światła, figury często o ruchach gwałtownych drgają życiem.

Brandt umarł r. 1915, pozyskawszy sobie najwyższe odznaczenie, jak tytuł członka honorowego Akademji w Berlinie i Monachjum.

Alfred Wierusz Kowalski¹ działalnością swoją zbliża się do Brandta, mimo wielkich różnic. Urodził się w Suwałkach r. 1849. W r. 1878 zapisał się do warszawskiej szkoły rysunkowej, a potem na dokończenie nauki udał się do Monachjum i rozpoczął studia u Aleksandra Wagnera. Pod wpływem panujących w Monachjum prądów malował obrazy osnute na tle krajobrazu. Ale nie tyle niemieccy malarze oddziałali na Kowalskiego, ile Brandt, zwłaszcza jego rodzajowe obrazy. Maluje więc sceny takie jak: *Na stanowisku z chartami*, *Na tropie*, *Wesele krakowskie* itp. Najwięcej podobały się jego obrazy przedstawiające na śnieżnym polu, w ciszy

¹ Piątkowski: Malarstwo polskie, str. 152.



Maksymilian Gieryski: Przedświt
Warszawa. Muzeum Narodowe

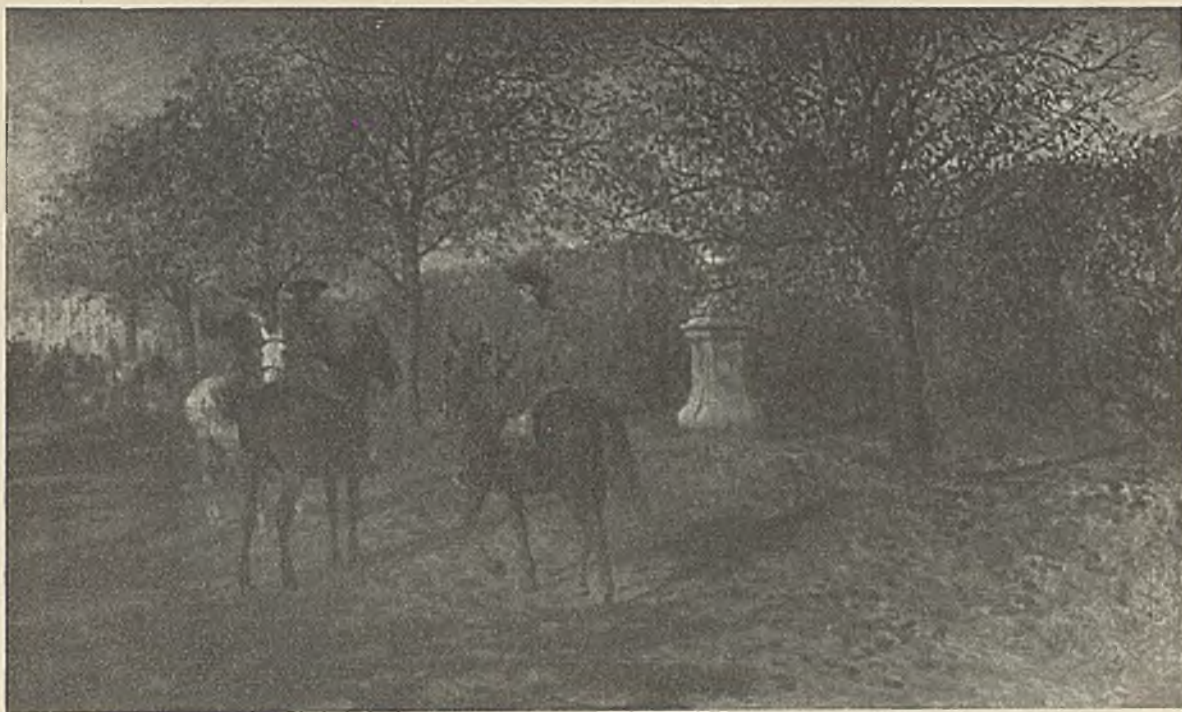


Fig. 358. Maks Gieryski. Wyjazd. Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

nocnej wilka (fig. 355), a w głębi inne wilki ze świecącymi ślepiami, lub też napad wilków na przestraszone konie, wiozące sanie z broniącymi się ludźmi. Motywy te na różne sposoby malarz często powtarzał. Jeden z jego „wilków“ uzyskał r. 1892 w Monachjum wielki medal i nabyty został do Nowej Pinakoteki. Również *Wilk* otrzymał złoty medal Salonu paryskiego w r. 1910. Między r. 1874 a 1879 maluje szereg niewielkich obrazów na tle rodzinnej przyrody, w poetycznych nastrojach mroków wieczornych, mgieł porannych, efektów zachodu, pełnych ruchu i charakterystyki.¹ Z dzieł jego odznaczają się prócz „Wilków“: „Targ koński“, wystawiony w r. 1891 w Berlinie, „Wyznanie“, za które na międzynarodowej wystawie w Wiedniu uzyskał złoty medal i „Odpoczynek w śniegu“, który nabyto do Galerji drezdeńskiej. Umarł w r. 1915.

Za tymi dwoma malarzami idzie Władysław Szerner, ur. 1856 r. w Warszawie. Po ukończeniu studjów w rodzinnem mieście, pracował u boku Brandta w Monachjum. Malował przeważnie sceny ludowe i wojskowe, jak np. *Patrol*, w którym to obrazie przedstawił dwu pancernych z XVII w. na koniach; wypytują oni wieśniaka jadącego wozem o nieprzyjaciela, trzeci pancerny stoi przy koniu i poprawia kulbakę.³

Innym i wielkim malarzem trzymającym się natury i jej zjawisk i związanych

¹ Piątkowski: Album, str. 53.

² Gumowski: Muzeum Wielkopolskie, nr. 177.

³ Tamże nr. 172.



Fig. 359. Maks Gieryski. Szkice. Kraków. Muzeum Narodowe.



Fig. 360. Maks Gieryski. Szkice. Kraków, Muzeum Narodowe.



Maksymilian Gerymski: Obóz cyganów
Kraków, Muzeum Narodowe

z tem ogniskiem sztuki, jakie tworzyło Monachjum w drugiej połowie XIX w., był Maksymiljan Gierymski.

Maksymiljan Gierymski¹ urodził się r. 1847 w Warszawie i tam się początkowo kształcił u Hadziewicza w szkole rysunkowej, a także pod kierunkiem Kossaka. Brał udział w powstaniu, gdzie miał sposobność wzbogacić swoją fantazję mnóstwem spostrzeżeń, z których potem korzysta komponując obrazy. Wrócił jednak z powodu złego stanu zdrowia do Warszawy i oddał się wyłącznie malarstwu. R. 1866 wystawił w Warszawie pierwsze swe dzieła „Krajobraz leśny“, „Krajobraz wiosenny“ i „Krajobraz południowy“, a wreszcie „Czerkiesów pędzących do ataku“, które świadczą o wpływie Kossaka.

R. 1867 wyjechał Gierymski do Monachjum i wstąpił do pracowni profesora Anschütza, ale rzucił niebawem naukę w Akademii i r. 1868 miał już własną pracownię pod artystyczną opieką batalisty Franciszka Adama. Zbliżył się do Brandta i zaprzyjaźnił z nim. Z tego czasu pochodzą dwa jego obrazy „Powrót bez pana“ i „Powrót Pana Tadeusza“. Świadczą oba te dzieła, że Maks Gierymski zamierzał malować dzieła historyczne rodzajowe podobnie jak Kossak i Brandt, chociaż indywidualność jego wybierała odmienny wątek i formę. Wolał raczej zakres tematów historycznych lub kostjumowo-rodzajowych w typie Meissoniera i Menzla.² „Powrót Pana Tadeusza“ (w zbiorach Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu) przedstawia nam scenę ułożoną z mnóstwa figur na tle krajobrazu, z którym się świetnie kompozycyjnie i barwnie łączą. Pod koniec r. 1869 powstały dwa obrazy „Wieczornice“ i „Pojedynek Tarły z Poniatowskim“. Do Pojedynku czynił liczne studja (fig. 356).

R. 1870 opuścił kierunek Adama i pracował samodzielnie. Nie malował bohaterów klasycznych ani też wielkości historycznych, nie starał się podnieść wartości obrazu przez podniosłą treść, zajmował się tylko naturą dla niej samej. W jego sztuce niema pozy ani udawania. Ale odczuwa on indywidualnie poezję natury i ogólny poetyczny nastrój. Wybiera łagodne oświetlenie i ton harmonijny i te

¹ Świeykowski: Pamiętnik j. w. str. 324. A. Sygietyński: Maksym. Gierymski: Nauka i Sztuka. T. IV. Lwów Warszawa. — ² W. Husarski: Malarstwo nowoczesne. Warszawa, str. 97.

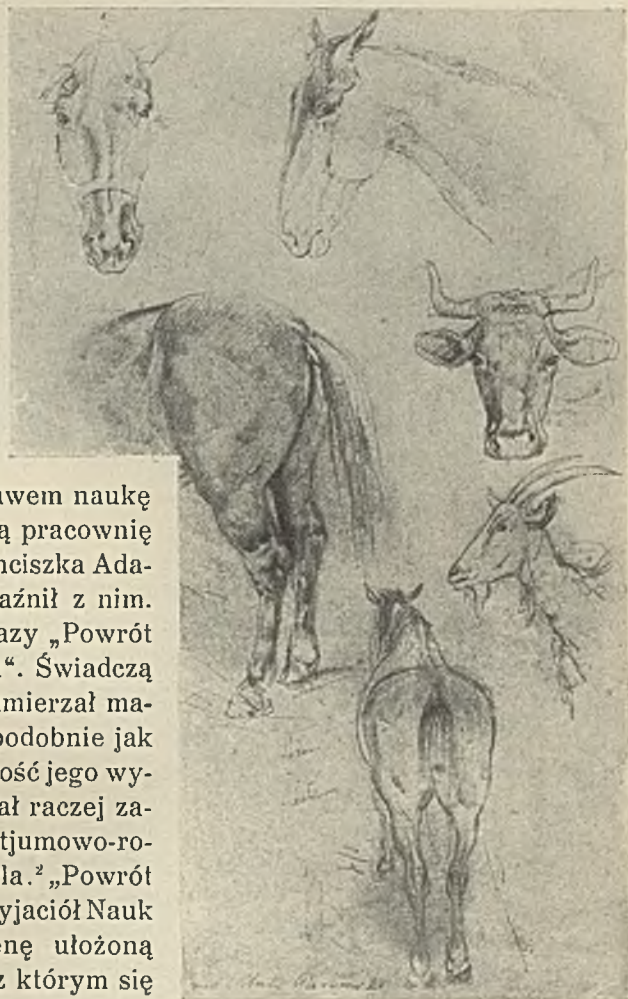


Fig. 361. Maks Gierymski. Szkice. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 362. Maks Gierymski. Szkic do obrazu „Wiosna w małym miasteczku”. Warszawa, Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.

tematy, które go ujmują. Przedstawia je z daleka bez udziału widza w tem, co się tam dzieje.¹ Stanowisko jego jest stanowiskiem chłodnego obserwatora, który w pamięci zatrzymuje to tylko, co w jednym przelotnym spojrzeniu objąć można.² Nie wprowadza on planów ani grup głównych, nie podporządkowuje zjawisk jednych drugim, a mimo to daje świetną pełnię życia i piękną prawdziwą całość. Ludzie, konie, ziemia, niebo, domy i drzewa, płatki śniegu i kałuże błota są traktowane jako przedmiot równej wagi, wszystko u niego jak w naturze jest równie dobrze narysowane, równie dobrze oświetlone, równie dobrze udekorowane.³ Przedstawić umiał przypadkowość form taką, jaką widział w naturze, nie usuwał drzew przed jeźdźcem i nie wahał się przysłaniać jedną formę drugą, przeciwnie wyzyskiwał ten motyw, aby mimo przysłonięcia wydobyć plastycznie kształt. Odznacza Gierymskiego zupełne oswobodzenie sztuki od prawideł i maniery, i to jego sztuka wprowadza do polskiego malarstwa.⁴

Pierwszym obrazem, który miał te wszystkie cechy, jest obraz przedstawiający „Ułanów“ w przechodzie przez zamarzlą i śniegiem zasypaną rzeczkę między kępami krzaków i pniami drzew. Odrazu uzyskał wrażenie pochodzenia wojska, na tle zimowego krajobrazu. Dzieło to wystawione r. 1870 w Londynie zyskało artyście rozgłos..

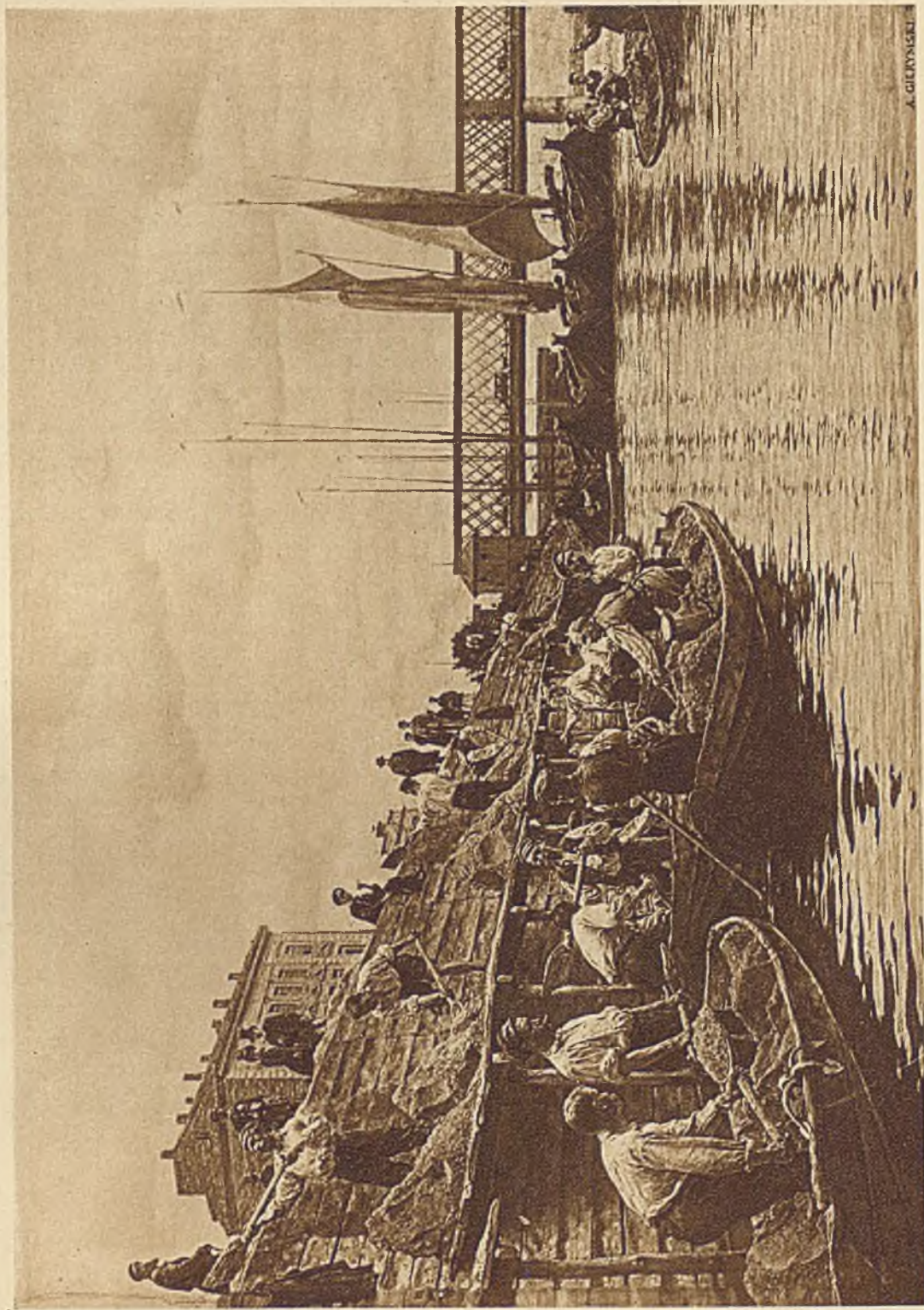
Powstanie r. 1863 natchnęło go do szeregu obrazów tak odmiennych od dzieł

¹ Sygietyński: op. cit., str. 62.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże, str. 65.



Aleksander Gierzyński: Piaskarze
Warszawa. Muzeum Narodowe



A. Gierymski: Staruszka czuwająca przy zwłokach
Kraków Muzeum Narodowe

Grottgera. Niema w nich tragedji narodu ani cierpień jednostek, ani pogromu, ani triumfu, natomiast przedstawił Gierymski pochody i wycieczki oddziałów, zmęczonych ludzi i zbiedzone konie. Scharakteryzować umiał znakomicie życie niepewne i nędzne wśród natury biednej, dni szarych (tabl. 56), lasów przetrzebionych, na



Fig. 363. Aleksander Gierymski. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

blocie, na zimnie, na śniegu.¹ Malował następnie wyjazdy na polowanie. Przedstawiał wtedy wykwintne i bogate towarzystwo, ubrane w stroje z końca wieku XVIII, wśród olbrzymich parków i zwierzyńców, z wystudjowaniem wiernem oświetlenia pory roku, dnia, niemal godziny (fig. 357—358). Malował wyścigi i polowania czyniąc liczne szkice i studja (fig. 359—361). Ale także opracowuje szczegóły obrazów jak zamki i parki, zwracając uwagę nie tylko na motyw, ale na jego efekt w świetle... Jego polowanie par force, w Galerji Narodowej berlińskiej, malowane u schyłku życia, w pełni słonecznego światła, przesianego przez mgły i chmury, jest arcydziełem w tym kierunku. Maluje dalej „Alarm w obozie“, „Kozacy w pochodzie“ i „Wiosnę“. „Wiosna“ przedstawia nam szereg domów małego miasteczka, bryczki stojące przed karczmą i grupki ludzi, wszystko oświetlone słońcem, które ukazało się po deszczu. Szkic do tego obrazu posiada Towarzystwo Sztuk Pięknych w Warszawie (fig. 362). W tych obrazach malarz umie uchwycić ton spowodowany umieszczeniem przedmiotu w warunkach atmosferycznych, a modyfikujących barwy lokalne. Ton ten wydobywa wprowadzając barwy, które tylko przy pewnej odległości zlewają się z całością w kolory odpowiadające prawdzie, zbliższa zaś widziane, przedstawiają się niemal potwornie. Tak n. p. w „Pochodzie Kozaków“ tony światła i cieni składają

¹ Tamże, str. 71.



Fig. 361. Aleksander Gierymski. Trąbki.

się z barwnych plam, a nie ze stałej i tępej masy, szarej czy brunatnej, która u innych malarzy tworzyła monachijski „Stimmung“.¹ Umiał Gierymski zharmonizować wszelkie barwy, najbardziej krzykliwe nieraz, jak szyldy sklepów małego miasteczka. Do krajobrazów wprowadzał prawdę i harmonję koloru do tego stopnia, że umiał wyobrazić stany natury, pory dnia, roku, wszelkie nastroje pogody, z zupełnem zatraceniem farby i stopieniem jej na zorzę wieczorną, czy mroczny blask księżyca lub białe światło południa.² Kierunek ten zdołał zdobyć sobie uznanie mimo, że był nawskróś nowy, i malarz za obraz „Wiosna“ uzyskał złoty medal w Berlinie.

„Rewizja nocna w dworku szlacheckim“ przedstawia wśród pięknej nocy letniej biały dworek szlachecki oświetlony blaskami księżyca. Przez otwory w okiennicach przelazają żółte światła lampy. Drzewka i klomb malw kwitnących, płatek nieba z migoczącymi gwiazdami, uzupełniają miejsce całej akcji, na którym rozruciła się grupa kozaków na koniach otaczając dwór. Z obojętnością przedstawił malarz groźną tę scenę jako szereg artystycznych efektów, chodziło mu tylko o sztukę a nie brał udziału w treści. „Noc“ jest jednym z najlepszych jego obrazów. Artysta

¹ Sygietyński, op. cit., str. 79.

² Witkiewicz: Aleksander Gierymski, Lwów 1903, str. 13–14.



Aleksander Gieryski: Anioł Pański
Kraków, Muzeum Narodowe



Aleksander Gierzyński: Wieczór nad Sekwaną
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 365. Józef Chelmonski. Trojka.



Fig. 366. Józef Chełmoński. Czwórka.

odtworzył drogę ginącą w mroku, kilka białych ścian oświetlonych księżycem; okna ich grają sztucznym żółtym światłem, wśród tej nocy wóz jedzie drogą. Uchwycił zabarwienie tonu światła i cieni, wprowadził właściwe modelowanie odpowiadające plastyce przedmiotów w nocy, a przytem musiał zatracić szczegóły.¹ *Przedświt*, w warszawskim Muzeum Narodowym, jest krajobrazem głęboko odczutym i wykonanym po mistrzowsku, choć skromnymi środkami (tabl. 57).

Obrazy Maksa Gierymskiego zaczęto nabywać w Niemczech, Londynie i Wiedniu. Zdrowie malarza jednak coraz to więcej się psuło. Roku 1872 odwiedził kraj ojczysty po raz ostatni. R. 1873 musiał wyjechać do Meranu a następnie do Reichenhall. Przyszedłszy do sił, odbył podróż do Rzymu, lecz znów wrócić musiał do Reichenhall, gdzie umarł r. 1874. na krótko przed śmiercią otrzymawszy tytuł



Fig. 367. Józef Chełmoński. Sanna. Kraków, własność prywatna.

¹ Sygietyński: j. w., str. 92.



Fig. 368. Józef Chełmoński. Babie lato.

członka Akademii berlińskiej. Dzieł jego prawie niema w naszym kraju, zdobią one galerje monachijską, berlińską, oraz prywatne zagraniczne zbiory. Maksa Gierymskiego nie umiano u nas należycie ocenić pod wpływem podziwu dla Matejki. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada jego obraz zatytułowany „Obóz cyganów“ (tabl. 58), wczesne jego dzieło. Malarz przedstawił na tle szerokiego wieczornego krajobrazu obóz cygański z płonącym ogniskiem, które rzuca czerwone blaski na postacie cyganów i koni; blaski te walczą jeszcze ze światłem znikającego dnia. W głębi widać wodę, nad wsią na tle nieba uwydatnia się figurka św. Jana Nepomucena. Charakterystyka naszej ziemi i jej nastrój o zmierzchu i uchwycenie tego wyrazu zmierzchu, są świetne pomimo, że malarz wybrał pospolity szmat ziemi bez żadnej efektownej scenerji. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie posiada zaś jego „Powstańca polskiego“, doskonałego w czujnym ruchu na tle przypadkowego krajobrazu, oraz jedno z polowań w strojach XVIII w.

Aleksander Gierymski¹ był bratem Maksa i także ściśle obiektywnym malarzem, którego zajmowały kształt, barwa i artystyczny efekt zjawiska. Umiał on je odtwarzać z całym mistrzostwem. Urodził się w Warszawie r. 1849, kształcił się

¹ Piątkowski: Polskie malarstwo współczesne. Witkiewicz: Sztuka i Krytyka, str. 488.



Fig. 369. Józef Chelmoński. Odlot żórawi.

podobnie jak brat u Hadziewicza, a potem r. 1868 w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych u Anschütza i Piloty'ego. Malował wtedy obraz „Z czasów rokoko”; przedstawiający dwu mężczyzn w strojach XVIII w. na schodach ogrodowych, a potem „Przed pojedynkiem”, dzieło dowodzące ogromnych technicznych postępów. Choć wpływ Piloty'ego zaznaczył się w niektórych jego obrazach podówczas wymalowanych u tego malarza, jak: „Małgorzata” z Fausta, „Przy lampie” i „Scena z kupca weneckiego” (dzieło odznaczone pierwszą nagrodą na konkursie Akademii r. 1872), to jednak w pracach tych tkwi już zaród własnego stylu artysty. Stawiał sobie Gieryski w tych dziełach zadanie w zakresie oświetlenia i wyzyskiwał studja nad starowłoskimi mistrzami.

Po tych pracach wyjechał do Rzymu i wtedy powstały: „Gra w Mora” i „Rzymska austerja”. *Gra w Mora* przedstawia włoski szynk przy oświetleniu gazowem, utrzymanem z wielką prawdą, przeprowadzoną do najsubtelniejszych finezji światłocienia, wynikających ze skrzyżowania wielu płomieni oświetlających. Figury ludzkie rysowane doskonale i zgodnie z trudnym oświetleniem.¹ *Rzymska austerja* zaś przedstawia obraz o innych motywach. W ciemnym wnętrzu, do którego wdziera się

¹ Witkiewicz: Aleksander Gieryski, Lwów, 1903, str. 180.

jaskrawe światło przez szyby we drzwiach, grupa włoskich dziewcząt, młodych citadinów, żołnierzy i robotników rysuje się albo ciemnymi sylwetami, albo pasmami światła, czepiającymi się sylwet. Światło rozsypuje się po izbie, połyskując się w szkłe butelek i szklanek, odbijając się od powierzchni sprzętów: im dalej ode drzwi, rozprasza się coraz bardziej i gaśnie w kątach muskając tylko przedmioty.¹ R. 1876 przybył do Warszawy i zajął się rysowaniem, tworząc arcydzieła nieznane dotąd w polskim malarstwie. Składają się na nie obrazy Warszawy, widoki ulic, pejzaże (fig. 363) i sceny z życia codziennego. Tak np. malowany w r. 1887 obraz *Piaskarze* (tabl. 59) przedstawia widok bulwaru warszawskiego nad Wisłą. Wyborne to dzieło świadczy o wielkim wysiłku malarza w kierunku naturalizmu. Nie tylko ujął on świetnie ruch całości, ale także odtworzył poszczególne figury z mistrzostwem, przedstawiając każdą postać z wielką sumiennością, ścisłością i prawdą w szczegółach. Malował mimo to szeroko i soczyście. Uzyskał w tem dziele obok efektu rodzajowego motywu również wrażenie wybornego krajobrazu i pochmurnego, zimnego i wietrznego poranku.² Ujął wogóle po mistrzowsku koloryt obrazu. Powtarzał go nawet dwa razy ze zmianą tonu i formatu, a w obu przedstawił wieczór zapadający nad Wisłą pod Warszawą, gdy na niebie rozlewa się jeszcze pomarańczowa, wieczorna zorza, kładąc jaskrawe plamy światła na Wisłę, zawaloną przy brzegu berlinkami, galarami, tratwami, łazienkami i rybackimi statkami; ciemne linje masztów przecinają niebo jasne, na którym strzępią się ciemne sylwety wierzb nadbrzeżnych. Na lewo brzeg oberwany, zasypany śmieciem i gruzami, niżej piaszczysta ława, na której zamiast piaskarzy czernieją figury modlących się Żydów i przy małym ogieńku rozłożonym nad brzegiem flis przygrywa na harmonji; w dali szarzeje most kolejowy z pociągiem wlokącym za sobą wśród mglistego mroku smugę błękitną pary,³ a wtedy znów obraz ma tytuł „Trąbki“ (fig. 364).

Do tej grupy oprócz „Piaskarzy“ i „Trąbek“ należą obrazy: „W altanie“, „Na Solcu“, „Przekupka pomarańcz“. Najwięcej znamienne jednak dla Aleksandra Gierymskiego są „Trąbki“.

Podobnie jak Maks, tak samo Aleksander Gierymski niewzrusza się zjawiskiem, ani stara się kogoś wzruszyć, przedstawia zjawisko jako obserwator, który tylko efekty malarskie ma na celu. Wprowadzonego do domu człowieka wyzyskuje ze wszystkimi jego właściwościami wyrazu i ruchu, o ile przedstawiona scena te objawy wywołuje. Nawet malując własny portret patrzy na siebie, jakby swą głowę uważał za ciekawą bryłę, na której śledzi efekty światła. I świetnie z tem natężeniem śledzeniem scharakteryzował swą indywidualność. Świat dla niego jest zbiorem plam barwnych, światła i kształtów. Umie on wyborne wydobyć blask światła, jego drganie i przenikanie wzajemne barw okolonych powietrzem. Wydobywa złudzenie głębi, jak rzadko który artysta.⁴ Do wyników artystycznych zdążał przez ustawiczne próby i eksperymenty. Powtarzał obrazy zmieniając natężenie światła, aby przekonać się, jak ten sam motyw przedstawia się w odmiennych warunkach oświetlenia. Widzimy to najoczywiście na dwu obrazach przedstawiających „Staru-

¹ Tamże.

² Gembarzewski: op. cit. 361.

³ Witkiewicz: Sztuka i Krytyka u nas, str. 490.

⁴ Tamże, str. 492.



Fig. 370. Józef Chetmoński. Potok na wiosnę.

szkę czuwającą przy zwłokach nieboszczyka“, identycznych w kompozycji a odmiennych zupełnie w nateżeniu światła, (oba obrazy znajdują się w krakowskim Muzeum Narodowym) (tabl. 60).

W innym niewielkim obrazku zatytułowanym „Anioł Pański“, znajdującym się w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawił dziewczęta na łące, które na odgłos dzwonka porzuciły pracę i odmawiają modlitwę (tabl. 61).

Przez zdolność malarską osiągnął możliwość zainteresowania widza fragmentem wyjętym wprost z życia lub z otoczenia. Takim obrazem jest np. studjum w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiające wnętrze kaplicy jednego z kościołów w Rottenburgu z ołtarzem i zabytkami, w samotności i opuszczeniu i myślą tylko na posadźce. Rysunek i koloryt są mistrzowskie, odtwarzając szczerze prawdę, uzyskał malarz zarazem wrażenie ciszy, spokoju i nastroj taki sam jak w naturze. Widok starych domów i wież Rottenburga pociągał niejednokrotnie artystę. Ale równie wyczuwał piękno budynków stylowych otoczonych parkiem. Nęciła go zieleń i terasy ogrodowe oraz posągi wśród drzew. Uroczę Łazienki w Warszawie znalazły w nim znakomitego malarza.

Im dalej postępował A. Gierymski w twórczości, tembardziej znaczenie ludzkiej figury staje się dla niego podrzędnym, aż w końcu figura ta jako główny motyw znika z jego obrazów.¹ Takim obrazem, do którego nie wprowadził żadnej ludzkiej

¹ Tamże, str. 181.



J. Chełmoński: Folwark
Kraków, Muzeum Narodowe



Józef Chełmoński: Czwórka
Kraków, Muzeum Narodowe

postaci tylko nastrój i efekty kolorystyczne, jest znakomite dzieło zdobiące krakowskie Muzeum Narodowe: *Wieczór nad Sekwaną* (tabl. 62), namalowane r. 1893. Przedstawił moment, kiedy słońce zaszło, a resztki dziennego światła ślizgają się po wodach Sekwany i ginącą w mroku wieczoru rzekę zabarwiając wszystkimi kolorami tęczy. Wśród ciężkich opadów kurzu i węglowego dymu środkiem obojętnie i mechanicznie snują się parowce i galary, a w dali widnieją gmachy Paryża i most.

„Jak potworny ogon komety przez cały obszar nieba świeci się smuga wieczornej zorzy, u dołu gra stłumionemi barwami połyskliwa woda“.¹ W tym samym stylu namalował „Louvre“, motyw ulicy paryskiej idącej obok ogromnego budynku i arkad ze snującymi się przechodniami. Mury, bruk i ludzi oświetla księżyc i lampy gazowe, w górze niebieska smuga przestworza, widoczna wśród gmachów. W tych dwu obrazach barwy są rozprószone i wibrują zlewając się w jedną całość przedstawiającą nam świetne i subtelne odtworzenie natury. Bo nie dość było A. Gierymskiemu studjów światła na wolnem powietrzu, przyczem nie nęciły go plenery pod gołym niebem, bo wydawały mu się za tanie i pospolite, ale uwagę jego zajęły dramaty barwnych światel ulicy — blaski latarń gazowych i elektrycznych i walki ich z poświatą dnia gasnącego i z delikatnem zamierającym światłem zorzy. Na tem tle powstał cały szereg pierwszorzędnych dzieł tego artysty, jak „Plac Maksymiljana“ w Monachjum, gdzie motywem jest kontrast światel sztucznych i naturalnych.² Potem pociągać go poczęły efekty nocy. Ciągłe kusiły go nowe problemy i ciągle walczył z trudnościami, aby je pokonać. A przytem wszystkiem mimo złudzenia przypadkowej prawdy dąży do uzyskania szlachetności linii.

R. 1889 opuścił kraj, a przez ostatnie dwa lata życia przebywał kolejno w Paryżu, Monachjum i Rzymie, gdzie umarł r. 1901.

Wogóle Aleksander Gierymski był malarzem niezwykle sumiennym. Ciągłe niezadowolony ze swej pracy, ustawicznie poprawiał siebie, aby osiągnąć jak najlepszy wynik. Wybornem źródłem do poznania malarza jest książka St. Witkiewicza jemu poświęcona. Witkiewicz ze swą bystrą obserwacją i znajomością tajemnic artystycznej twórczości podał nam szczegóły z życia malarza i jego usiłowań, na które patrzył. Dziś praca ta ma wartość źródła do historii sztuki w Polsce. Tak np. podał nam do wiadomości Witkiewicz, że obraz „Altana“ jest resztką świetnego obrazu, który był od niej trzy razy większy i wspaniałym blaskiem barw i światel jaśniał na ścianie w pracowni Gierymskiego.³ „Z potoków słońca, które się wdzierało przez plecionkę altany i obwijające ją liście, słońca, które obnażało pyszne barwne sylwety figur i lśniło na trawie i liściach begonji, z malowniczych i pełnych charakteru postaci ludzkich, z tej dzielnej energii i mistrzowskiego panowania nad sztuką, które drgało w każdym pociągnięciu pędzla, ze wszystkiego tego nie zostało ani śladu“... Malarz tak długo poprawiał, uzupełniał i przemaalowywał, póki dzieła w tem dążeniu do doskonałości nie zniszczył... Pracownia A. Gierymskiego pełna była poszarpanych, potarganych, zmiętych i postrzępionych płócien, wśród których były arcydzieła.⁴ Najlepsze czasy swej młodości tak przemęczał i pastwił się nad swoją

¹ Witkiewicz: Aleksander Gierymski, Lwów 1903, str. 116.

² E. Niewiadomski: op. cit. str. 168—169.

³ St. Witkiewicz: Aleksander Gierymski. Lwów 1903, str. 133.

⁴ Tamże, str. 135.

duszą i nad swoją sztuką. Doprowadzało go to do stanu ostatecznego zwątpienia, żrącego bólu i pogardy dla siebie i wszystkiego — aż doszedł do nerwowego rozstroju.

Te są przyczyny obcinania, przyszywania i powtórnego oddzierania części obrazów lub wycinania osobnych kawałków z całości i kończenia ich, jako samodzielnych obrazów lub rzucenia do śmietnika.¹ Jest A. Gierymski jednak innym człowiekiem, gdy czyni studja z natury. Studja te są zupełnie wolne od wszelkich wahań, prób, przemalowywań. „Przystępując do nich, miał artysta ten do rozporządzenia olbrzymi zasób środków artystycznych i technicznych, których używał z mistrzostwem niezachwianem, osiągając zawsze w rezultacie studja świetne i napiętnowane głęboką prawdą“.²

„Umiał on rysować z równą ścisłością figury naturalnej wielkości, wydobyć z nich charakter i wyraz, i z równą doskonałością, z zachowaniem proporcji i modelacji narysować drobnutką figurkę w ilustracji, figurkę, której główka nie była większą od łebka od szpilki“.³ Był on przytem znakomitym kolorystą. „Z chwilą, w której A. Gierymski malował, wszystko opierało się u niego na kombinacji tonów barwnych. Był on bardziej malarzem, niż kto inny u nas, w tem znaczeniu, że wszystko w jego obrazie składało się z niesłychanie bogatej, różnorodnej gry tonów barwnych, każde światło, każdy cień i refleks — wszystko to powstawało nie przy pomocy jakiejś konwencjonalnej zaprawy, tylko było zawsze tak ściśle prawdziwem ustosunkowaniem tonów barwnych, że one dawały rzeczywiście wrażenie lokalnej barwy danego przedmiotu, rozjaśnionego słońcem, zamroczonego cieniem, lub zabarwionego refleksem od jakichś innych plam barwnych.“⁴ Farba w tym surowym stanie, w jakim jest na palecie, nie istnieje w jego obrazach wcale. „Nawet tam, gdzie natura zdaje się kłaść biały płat farby, w jakimś kłębie białych obłoków naprzykład, Gierymski wiedziony subtelnem poczuciem koloru, domieszał ledwie dostrzegalną ilość jakiegoś tonu barwnego, który tę białą farbę zawieszał gdzieś w przestrzeni, w głębi całej tej atmosfery barwnej, ujętej w ramy obrazu. Jego wrażliwe oczy widziały w każdym tonie barwnym wszystkie składające go tony pośrednie. Jeżeli malował szarą ścianę muru oświetlonego słońcem, to zrobił ją z tysiąca mżących się plamek barwnych, które mieszając się na oku widza, dawały wrażenie szarego tonu ściany“.⁵ Obrazy A. Gierymskiego nie ujawniały tej całej roboty. Widz widział tylko ten skutek, który malarz chciał osiągnąć, to jest: blask zorzy wieczornej, drganie południowego słońca, lub harmonijne ustosunkowanie świetlnych plam barwnych...“⁶

„Gierymski nie zatrzymał się na żadnej zacieśnionej sferze przedmiotów lub motywów. Gdziekolwiek się znalazł, wydobywał ze swego otoczenia obrazy, których nigdy nikt inny nie dopatrył. Wychodzi on na ulice miast, nad piaszczyste łąchy i osypujące się urwiska Wisły, idzie między mury starożytnych polskich miasteczek, na place Warszawy, Paryża i Monachjum, łożyska Sekwany i brzegi morza, zagłębia się we wnętrzach starożytnych katedr włoskich, w ciemnych zaułkach Borgo...“ Wszędzie, gdzie tylko jest światło, znajduje temat do obrazu... „Wszystkie te, tak różne przedmioty, są dla niego pobudką do pokazania natury pod różnemi promieniami światła wśród scenerji, jaką w naturze urządza słońce, księżyc, cienie chmur, mrok

¹ Tamże. — ² Tamże, str. 142. — ³ Tamże, str. 148. — ⁴ Tamże, str. 150. — ⁵ Tamże, str. 150.

⁶ Tamże, str. 151.



Józef Chełmoński: Burza
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 371. Józef Chełmoński. Krajobraz wiosenny.

nocy lub blaski zorzy i snopy elektrycznego światła. Światło nadaje życie i wyraz architekturze, i Gierymski nie jest malarzem perspektywicznych formułek, lecz żywych przedmiotów, na których drży i mieni się powłoka światła, zatapiając je w pewnej sferze, składającej się na chwilowy wyraz natury, na pewien jej nastrój“.¹

Przez talent i niestrudzoną pracę zdobył uznanie na wystawach europejskich i zyskał dla swej sztuki i dla siebie najwyższe odznaczenia. Jest on wraz z bratem, z którym szedł w jednym kierunku, uzyskując inne, równie świetne zdobycze, przedstawicielem bezwzględnie realnego malarstwa, lecz dzięki mistrzostwu — z motywów zwykłych umie wydobyć piękną całość.

Nadzwyczajny zmysł do natury, bystrość obserwacji zjawisk ze stanowiska artystycznego miał Józef Chełmoński. Pod tym względem wzbogacił polskie malarstwo całym szeregiem arcydzieł i dział ten rozwijał dalej po Maksie Gierymskim, głównie jednak w kierunku życia w granicach dawnej Polski.

Chełmoński urodził się pod Warszawą 1850 r. Kształcił się od r. 1862 w warszawskiej szkole rysunkowej, następnie u profesora W. Gersona. W 1870 r. wyjechał do Monachjum, gdzie zapisał się do szkoły malarskiej A. Strachubera i Hermana Anschütza, zetknął się wtedy z Maksem Gierymskim i Józefem Brandtem i ci oddziałali niewątpliwie na jego twórczość. R. 1872 wyjechał na Ukrainę, która pobudziła jego fantazję i nastreczyła mu wiele artystycznych pomysłów. R. 1873—4 wrócił do Monachjum i studjował tu pod kierunkiem Aleksandra Wagnera. R. 1875 osiadł w Warszawie i wystawił bez powodzenia kilka obrazów, poczem zachęcony

¹ Tamże, str. 182.



Fig. 372. Józef Chełmoński. Orka.

przez Cyprjana Godebskiego i z jego pomocą udał się do Paryża. W Paryżu zabawił lat kilka i wystawiał w Salonie. Wróciwszy do kraju poświęcił się w zupełności malarstwu. Umarł r. 1914.

Twórczość Chełmońskiego wiąże się ściśle z twórczością J. Kossaka i Brandta. Studjuje on konie i żywiołowe życie, tak jak Kossak i Brandt czerpie on chętnie natchnienie z Ukrainy. Ale nie wprowadza on życia w szatach historycznych, wszelka literatura jest mu obca, tylko przedstawia to, na co patrzy, i umie tworzyć z objawów szczerego życia wspaniałe obrazy. To też motywy rodzajowe Chełmońskiego mają przedewszystkiem pokrewieństwo z dziełami Brandta i to z temi, w których koń odgrywa pierwszorzędną rolę.

Do najbardziej znanych obrazów Chełmońskiego tej grupy należą z natury rzeczy obrazy w publicznych zbiorach, a przedewszystkiem jeden z najstarszych, bo malowany r. 1875 „Folwark“ (tabl. 63), w krakowskim Muzeum Narodowym. Malarz przedstawił przegląd koni, nie przez hetmana jak Kossak, ale przez zwykłych ludzi żyjących na folwarku. Parobek trzyma za uzdę tęgiego konia. Na czoło grupy wysunął się stary szlachcic w czamarze i wysokiej czapce, z ogromną fajką, założywszy ręce w tył zbliża się do zwierzęcia. Koń krwawymi oczyma patrzy na niego nieufnie, tuli uszy, wyciąga chrapy. Tylne nogi osadził daleko w tył ruchem, którego dotąd nie podpatrzył żaden artysta.¹ Człowiek i koń oglądają się wzajemnie tworząc środek kompozycji. Obok stoi mężczyzna w szarym płóciennym płaszczu i młoda kobieta w jasnej sukni i kapeluszu z niebieskim welonem, przyjmując życzliwie karesy psów. Inny parobek odprowadza kłusem inne konie, w głębi zaś widać zabudowania

¹ E. Niewiadomski: op. cit., str. 174.



J. Chelmoński: Stróż nocny

folwarczne, sterty zboża i pracujących koło nich ludzi. Wszędzie tętni życie szczere i niosące w sobie zarodek dalszego istnienia.

„Czwórka“ (tabl. 64) w temże samem Muzeum, malowana 1881, wyjątkowo wielkich rozmiarów, przedstawia nam ze zdumiewającą siłą pędzącą na widza bryczkę zaprzężoną w cztery galopujące konie. Potężne ich ciała, pełne życia i rozpędu zdają się wypadać z ram obrazu na widza jak żywe. „Trójek“ i „Czwórek“ malował kilka (fig. 365—367). R. 1877 w Paryżu powstał obraz przedstawiający rozhukaną trójkę, zaprzężoną do chłopskich sań, którą wstrzymuje woźnica, aby zabrać upolowanego zająca; obok stoja dwa pięknie namalowane charty, przypominające mistrzostwem wykonania charty Kossaka. W innem dziele przedstawił czwórkę zaprzężoną do niedbale zbitych chłopskich sań, stojącą przed chatą. Na saniach siedzi chłop z garnkiem w jednej ręce i łyżką w drugiej i posila się, drugi zapala fajkę, a roste dziewczyny śmieją się z niego. R. 1879 namalował konie prowadzone na jarmark. Oprócz tych koni jada bryczki zaprzężone w trójkę a na nich obywatele i służba, wszystko pełne życia i ruchu. Przypominają się stada Kossaka, tylko tu jeszcze więcej tętni siła i życie, więcej jeszcze jest ruchu i tłoku.

Do tych motywów z końmi wprowadza Chełmoński studja rodzajowe ludu i jego grup, dając nam obraz życia na szerokich drogach Ukrainy. I tak widzimy zaprzężone w rząd cztery konie ciągnące bryczkę, a obok pijanych i rozbawionych dziażdów czy włóczęgów. Niekiedy rozhukane konie tak gwałtownym pędem wiozą pana, panią lub panienkę z rozrzuconym na wiatr warkoczem, że biegną nie dotykając ziemi.

Przedstawiając to bujne życie ludu i koni daleko lepiej od Brandtą charakteryzuje Chełmoński krajobraz jako tło z jego roślinnością stepową, płytkimi a rozlanymi rzekami, chatami i przydrożnymi figurami. Umie on świetnie odtwarzać szerokie równiny pokryte śniegiem, z końmi i chatami.

Ale tworzył Chełmoński wspaniałe kompozycje bez koni. Wtedy najczęściej bierze tematy z życia ludu i wnika w jego duszę i ukazuje ją w formie nieraz pełnej sentymentu Kotsisa. Takiem dziełem jest „Owczarek“ malowany roku 1897, w krakowskiem Muzeum Narodowem, przedstawiający nam wśród spokoju i ciszy pastuska pasącego owce i grającego z przejęciem na skrzypcach. Jakby kontrastem tej pogody panującej w naturze, w duszy człowieka i u zwierząt, jest „Burza“, obraz malowany r. 1896, znajdujący się również w krakowskiem Muzeum Narodowem (tabl. 65). Tu znów pastuszków i zwierzęta zaskoczył w otwartem polu huragan. Zasłoniwszy się płachtami, smagani deszczem i wichrem rozrzucającym zeszlą trawę, uciekają żegnając się trwożliwie, w głębi bydło gna w popłochu, w dali uderza piorun: błyskawicą oświetlił malarz całą scenę. Słysz się niemal wicher i czuje mokrą chłostę ulewy. To znów w innym obrazie (fig. 368) przedstawił dziewczynę w pełni sił, leżącą na ziemi, roześmianą i chwytającą białe nitki babiego lata. Oddał świetnie wytężenie wołów i chłopaka ciągnącego pług po roli. W obrazie *Straż nocna* namalował nam nocnego stróża z psami, który wpatruje się w gwiazdziste niebo; czujemy ciszę dokoła, w głębi widać oświetlone blaskiem księżyca budynki wiejskie (tabl. 66). W obrazie „Odlot żorawi“ chłop siedzi z miską strawy i dwojaczkami w ręce i patrzy w górę, gdzie szybują żorawie. Obok stoi chłopak z głową zadartą ku niebu i ogląda również ciekawe dla siebie zjawisko; zestawienie głów obu, jednej z wyrazem przeżycia i troski z drugą o wyrazie

świeżości i bezmyślnego zaciekawienia, jest świetne. Obok woły przy pługu, w dali równina i szereg chat. Na łące pełno jeszcze kwiatów (fig. 369).

Na innym obrazie widzimy, jak na bezbrzeżnym polu równym i urozmaiconym kępami drzew i krzaków, w oddali pastuszkowie rozniecili ogień, którego dym snuje się po równinie...



Fig. 373. Józef Chełmoński. Studjum.

Ale także obrazy jego bez koni i bez ludzi pełne są życia. Przedstawia tedy świat zwierzęcy podpatrzony i wy-studjowany z bystrością i zamiłowaniem rozkochanego w przyrodzie poety. Umiał uchwycić w ruchu grupujące się na dalekiej równinie kuropatwy, lub zlatujące na sejm czaple, i świetnie je namalować, albo znów przedstawić las z głuszcem, który tokuje, gdy myśliwi podkradają się pod niego zagrażając jego życiu.

Był znakomitym pejzażystą, gdy malował krajobraz dla krajobrazu. Wtedy pociągał go rozlewający się w wężowych linjach Dniepr, lub też potok rwący na wiosnę (fig. 370), moczary pełne kwiecia wodnego i sterczących badyli (fig. 371), albo też księżyc unoszący się nad wodami.

Podobnie jak Aleksander Gierymski i on w końcu usuwać poczyna ludzką postać z obrazu. Porzucił więc tłum ludzi i koni, które dawniej malował, i zwrócił się do samotnych domów nad cichymi wodami stawów zarośniętych liljami, lub nad smugami żółtych kaczeńców otaczających sine plamy wiosennych zalewisk.¹

Malowana r. 1887 „Droga w lesie“ (tabl. 67), jest świetnym obrazem polskiego zwykłego lasu z piaszczystą drogą, w której grzęzną w oddali wprowadzone raczej jako stafaż wozy. Inny zaś krajobraz malowany r. 1891 daje nam szczere, prawdziwe a pełne uroku oświetlenie prostego, polskiego krajobrazu bez gór, zwykłej równiny, nad którą pierwsze brzaski poczynają się rozpościerać, a jutrzienka jeszcze widnieje. Jest to niezawodnie jedno z arcydzieł, krajobraz z odczuciem i subtelnym odtworzeniem chwili, kiedy natura poczyną budzić się ze snu, pogrążona jeszcze w mroku nocy. To znów przedstawia szeroki i daleki płat oranej ziemi (fig. 372).

Rysunek opanował Chełmoński znakomicie. Jego szkice i studia czynią nieraz wrażeń skończonych obrazów. Typy ludowe rysował i malował z zamiłowaniem (fig. 373). W „Raclawicach“ przedstawił nam jednak chłopów w podniosłej chwili modlitwy (fig. 374).

¹ Witkiewicz: Aleksander Gierymski, str. 181.



Józef Chełmoński: Droga w lesie
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig 374. Józef Chełmoński. Raclawice. Lwów, Galeria narodowa.

Wogóle życie bije z obrazów Chełmońskiego jak u żadnego innego polskiego artysty¹. „Dążność do wyrażenia ruchu, zmienności i nagłości zjawisk życia, drgających w koniu, w trawie, w wodzie, słońcu, wicherze, dziewczynie, jest treścią jego malarskiego temperamentu. Natura przemawiała do jego wrażliwego umysłu całą różnorodnością swoich objawów: nie tylko kształt, barwa i światło obchodziły go i zajmowały! Starał się wyrazić muzykę wieczoru, szept skrzydeł nietoperza, cichy lot ptaków, skrzeczenie żab, skrzypienie derkacza... On pierwszy, a może jedyny, odmalował chmurę komarów dźwięczących w powietrzu i huczenie lecącego jak kula chrabąszcza. Jemu chodziło o to, żeby wiatr na obrazie świszczął w badyłach zwiędłych słoneczników, dzwonił deszczem po szybach i stukał wiadrem wiszącym u źórawia, a w ciemnej nocy rozlegało się wołanie zdyszanego koniuchy „Otwori worota!“ On robił obrazy, w których z gęstwi mgły zdawał się dolatywać dźwięk dzwonka pocztowego i jęczeć wśród stepów drzemających w szarym oparze, budząc senne, obmokłe dropie... Jemu się chciało, żeby malowany jarmark brzęczał i dźwięczał całym warchołem i wrzaskiem rzeczywistego życia... Marzące tęsknie w wieczornym mroku dziewczyny i tęgie, śmiejące się w słońcu, silne i zmysłowe dziewczki i dzieci małe i stare dziady i wiejskie pastuchy i cyniczne wyrostki z nad rynsztoku i młodzi panicze i stary pan marszałek i kozacy i żołnierze ochotnicy i ekonom i żydzi, wszystkie te typy społeczeństwa tłukące się po gościńcach i manowcach życia, obchodziły go i widniały w jego obrazach“².

¹ Witkiewicz: Sztuka i Krytyka, str. 366. — ² Tamże, str. 367.



Fig. 375. Stanisław Witkiewicz. Wiatr halny.

„Od chwiejącego się we wietrze źdźbła trawy do wielkich płaszczyzn, potężnych ciał rozhukanych koni i od delikatnych małych, wielkości paznokcia główek dzieci chłopskich, narysowanych z nadzwyczajną finezją typu, charakteru i wyrazu, do ordynarnych i grubych twarzy opitych dziadów, od kulejącego skrocza kozackiego konia do czepiających się kopytami za obłoki ukraińskich czwórek, od ciężkiego lotu skrzydłisk żórawi do wykwintnego śmigłego, nagłego jak błyskawica ruchu skrzydeł czajki... słowem, gdzie tylko życie wyraża się za pomocą kształtu, jakąkolwiek byłaby jego różnorodność, zawsze Chełmońskiego talent nad nim panował, z zupełną swobodą i wyrażał się ze zdumiewającą siłą...¹

Talent jego nie rozwinął się stopniowo i systematycznie, lecz szedł gwałtownymi rzutami, zatrzymywał się na chwilę i znowu porywał się naprzód.

Słusznie zauważono,² że na dziełach Chełmońskiego widać jak szczegóły techniczne są niczem w sztuce, jak środki znikają odsunięte na dalszy plan myślą, która kierowała ręką wykonawcy.

Chełmoński należy do największych artystów Polski. Zamyka on ten rozdział polskiej sztuki, który obejmuje artystów, w polskiej ziemi i w życiu polskiego ludu, w jej faunie i florze i w jej nastrojach szukających piękna i natchnienia. Początkiem tego rozdziału, to twórczość Norblina, dalsze ogniwa, to działalność Orłowskiego, Michałowskiego, J. Kossaka, Brandta i A. Wierusza-Kowalskiego. Chełmoński w tym kierunku szedł i wykonał najpiękniejsze dzieła.

¹ Tamże, str. 369. — ² Piątkowski: Polskie malarstwo współczesne, str. 75.



Stanisław Mastowski: Moczary, akwarela z r. 1894
Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział F. Jasińskiego



Fig. 376. Stanisław Masłowski. Taniec kozaków.

Pokrewny Chełmońskiemu był Stanisław Witkiewicz, znakomity krytyk dzieł sztuki (ur. 1851 r., zm. 1915 r.). Pozostaje Witkiewicz zrazu pod wpływem monachijskiej szkoły, potem Grotgera, wczesnych dzieł Gierymskich, Brandta i Chełmońskiego.¹ Maluje takie obrazy, jak: „Polowanie z chartami“, „Trójka sibiryjska“, „Powstaniec raniony“, „Pastuszka owiec“.

Daleko wyżej stoi Witkiewicz jako malarz krajobrazów. Szczególniej jego widoki tatrzańskie zasługują na uwagę. Mają one więcej indywidualnego wyrazu i światła w kolorze: są cennymi i znamienymi okazami naszego wczesnego plein'air'u,² a zarazem wzbogacają galerie tatrzańskich pejzaży takimi dziełami jak „Obłok“ „Wiatr halny“ (fig. 375) i „Gniazdo zimy“, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym. To ostatnie dzieło przedstawia krajobraz zakopiański z oświetleniem śnieżystych gór i ich niebieskawą, zimną barwą w cieniu, mroźnym a czystym powietrzem. Nie wnikając w szczegóły, starał się przedstawić zasadniczy motyw jak najefektniej mimo tej prostoty.

Był Witkiewicz świetnym ilustratorem napisanej przez siebie książki: „Na przełęczy“, a także do spółki z Włodzimierzem Tetmajerem dzieła: „Na skalnym Podhalu“. Zdołał on wyrazić w tych pracach cały swój zachwyt i miłość do górskiej przyrody i do malowniczego życia górali.

Natomiast nie krajobraz zajął Józefa Ryszkiewicza, ucznia Gersona (ur. 1851 r. w Warszawie, zm. 1925) ale koń, którego maluje z temperamentem.

Inny malarz, Włodzimierz Łoś, urodzony w Sławucie na Wołyniu r. 1849, po ukończeniu studjów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i Akademji monachijskiej

¹ M. Treter: Stanisław Witkiewicz i jego artystyczna działalność (Sztuki Piękne t. III, str. 305).

² Tamże, op. cit., str. 306.

a następnie u Brandta, malował szczerze i z zamiłowaniem sceny z życia Podola i Wołynia. Umarł r. 1889.¹

Pod wpływem Gierymskich i Chełmońskiego rozwija się Stanisław Masłowski zachowując jednak swą samodzielność. Urodził się malarz ten we Wło-

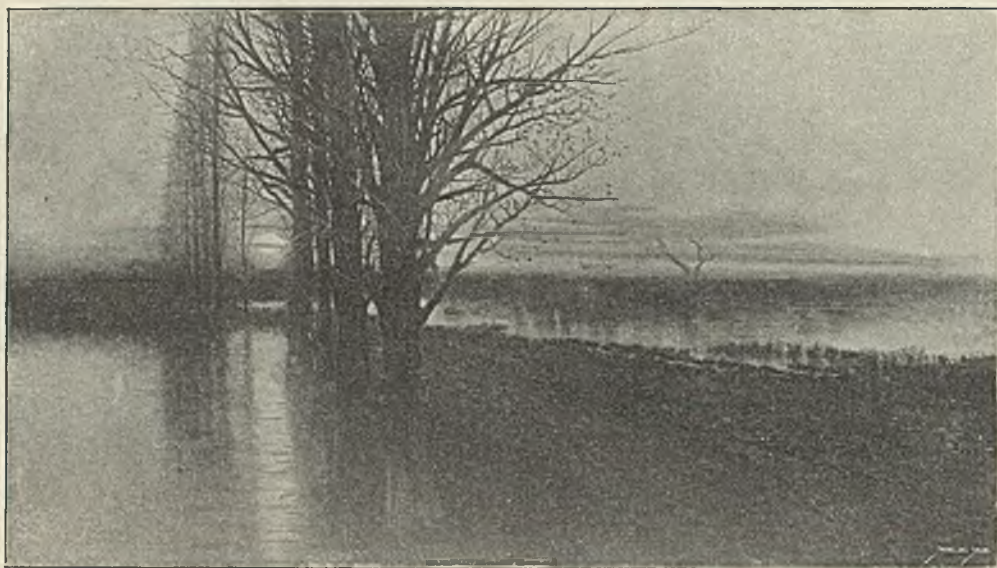


Fig. 377. Stanisław Masłowski, Noc księżycowa. Kraków, Muzeum Narodowe.

dawie 1853 r. i kształcił w gimnazjum kaliskim u profesora Stanisława Barcikowskiego. Barcikowski aczkolwiek mało znany, był jednak uzdolniony. Jego akwarela z r. 1852, znajdująca się jako prywatny depozyt w krakowskim Muzeum Narodowym, przedstawiająca portret kobiety siedzącej i stojącego chłopczyka, dowodzi znajomości rysunku i sumienności w opracowaniu; zwłaszcza głowy są wybornie opracowane z uchwyceniem wyrazu.

Po ukończeniu gimnazjum uczył się dalej u Gersona w Warszawie. Pierwszy jednak obraz Masłowskiego: „Owczarek“ powstał pod wpływem Chełmońskiego.² W dziele tem już uderza nadzwyczajny zmysł obserwacyjny. Osiadłszy w Warszawie wyjeżdżał artysta tylko na studia w różne strony Królestwa i na Ukrainę. Pobyt na Ukrainie, a zarazem dzieła Brandta nie zostały na niego bez wpływu, powstały wtedy obrazy: „Duma Jaremy“ i „Taniec kozaków zaporoskich“. W „Dumie Jaremy“, namalowanej r. 1879, opracował sumiennie z natury każdy bodząk, dziewanę, liść i kwiatek, podpatrzył kształt chmur, gest i strój ludzi.³

Roku 1885 maluje „Taniec kozaków“ (fig. 376), w którym to dziele bierze sobie za cel odtworzenie subtelných przejść kolorystycznych na niebie i wodzie, oraz zmian wywołanych w jaskrawych plamach strojów przez przygasające światło

¹ E. Niewiadomski: op. cit., str. 181.

² Szczęsny Rutkowski: Stanisław Masłowski, Sztuki piękne, t. II, str. 409—422.

³ Tamże, str. 412.

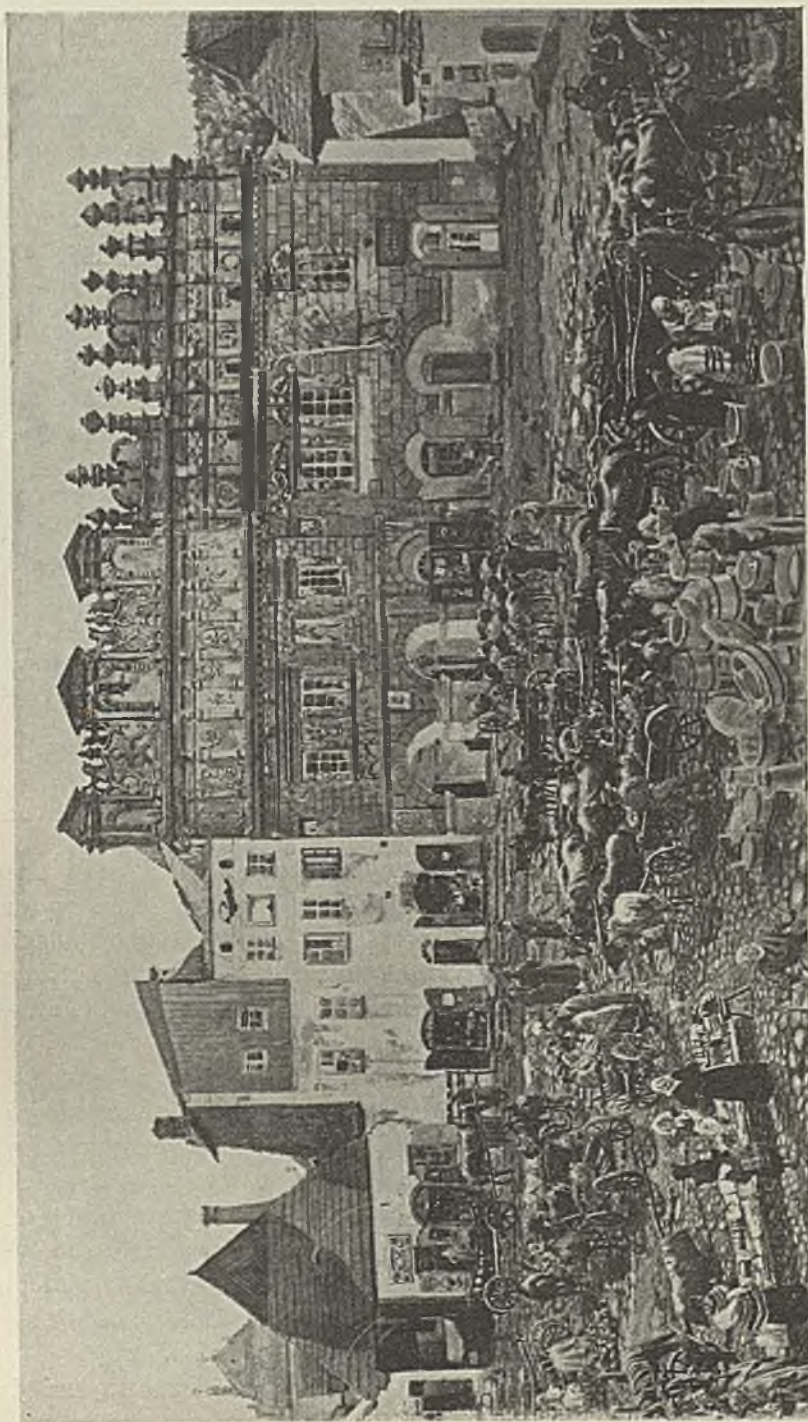


Fig. 378. Stanisław Masłowski. Rynek w Kazimierzu nad Wisłą. Warszawa, własność prywatna.

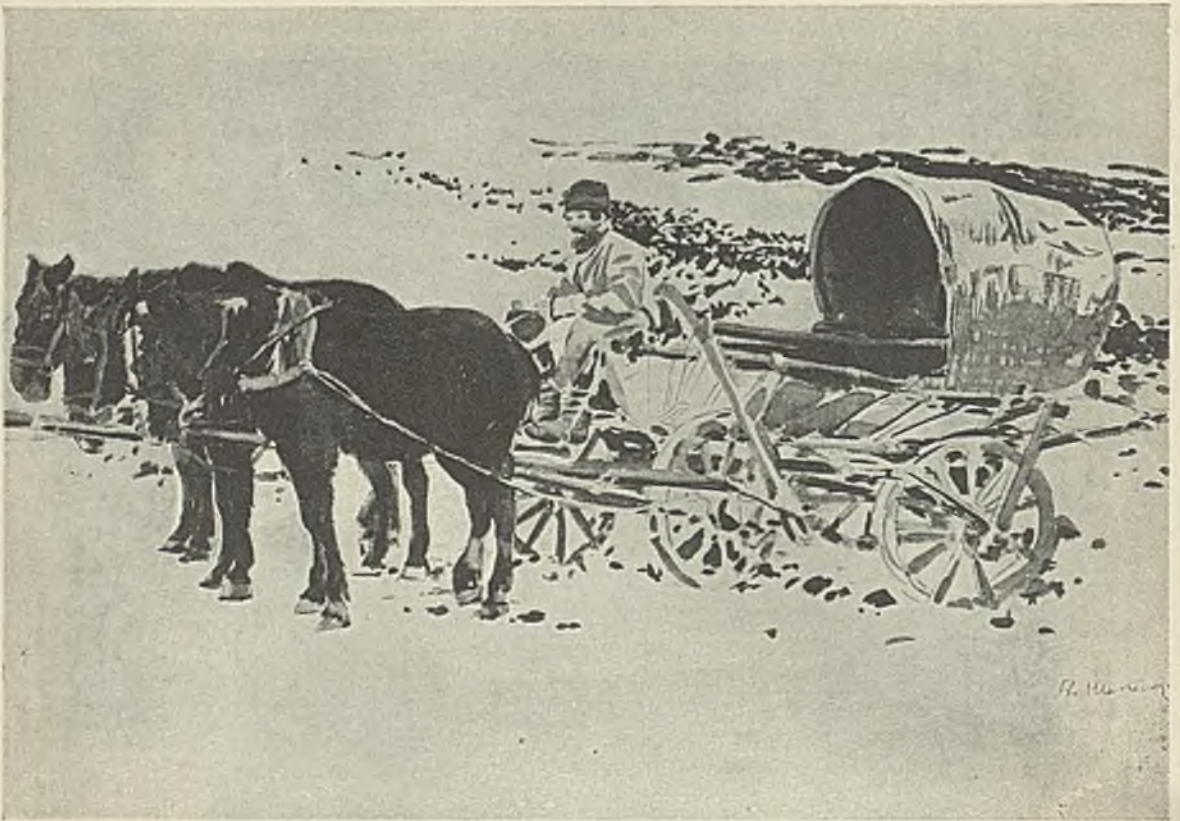


Fig. 379. Stanisław Masłowski. Trójka bałagulska. Kraków, Muzeum Narodowe. Oddział F. Jasieńskiego.

wieczoru.¹ We wszystkich tych dziełach wystąpił Masłowski jako zdecydowany realista, który umie ująć i odtworzyć najbardziej wymowny gest i wyraz. Zajmują go cyganie. Aby lepiej poznać ich życie przyłączył się do obozu cygańskiego i przewędrował z nimi kawał kraju. Powstały wtedy szkice: „Cyganka“ i „Cygan Junosza na koniu“, akwarele odznaczające się pewnością oka i ręki. Wogóle akwarela staje się coraz to bardziej ulubioną techniką Masłowskiego.²

W czasie między rokiem 1885 a 1900 maluje krajobrazy z łączkami i laskami, ugorami i porębami i staje w rzędzie najlepszych polskich plenerzystów i impresjonistów. Jego „Giewont we mgle“ jest nawskróś impresjonistycznym obrazem. Kilka plamek barwnych na szarawo zalawanym papierze wywołuje wrażenie rzeczywistości (tabl. 68).³ Z olejnych jego obrazów tego czasu szczególnie zasługuje na uwagę krajobraz malowany r. 1887, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiający szeroką równinę oświetloną księżycem, a na niej dwa stawy przedzielone groblą, na której rosną drzewa. Wschodzący księżyc odbija się w wodzie długą smugą światła i z wody wlatuje dzika kaczka (fig. 377).

Malowany roku 1900 „Rynek w Kazimierzu“ jest akwarelą przedstawiającą

¹ Tamże.

² Tamże, str. 414.

³ Tamże.



Fig. 380. Stanisław Masłowski. Czwórka bałagulska Kraków, Muzeum Narodowe. Oddział F. Jasińskiego

widok z okna jednej z kamienic tego malowniczego polskiego miasta (fig. 378). Ze ścisłą prawdą namalował Masłowski domy, baby, żydów, chłopów, wózki, stragany, kury, gęsi, psy, nie pominął nawet napisów na szyldach. Wszystko tchnie ruchem i życiem.¹

W akwarelach z ostatniego ćwierćwiecza używa Masłowski coraz to oszczędniej środków i zdąża do jaknajwiększej prostoty, nie wypowiada zatem wszystkiego, ale liczy na widza, że uzupełni sobie wyobraźnią resztę, kiedy mu zaznaczy charakterystyczny szczegół (fig. 379). Papier pokrywają częstokroć nie powiązane ze sobą plamki, n. p. pień drzewa założony jest płaskim maźnięciem, a pęknięcia kry oddane dowolnymi zygzakami, przecinkami i kleksami a wszędzie przegładają skrawki niezamalowanego białego papieru.² „Masłowski sugeruje rzeczywistość możliwie nie wielką ilością dotknięć pędzla, coraz to umiejętniej“.³

Tuż przed wojną odbywał podróże po Włoszech i Tunisie malując sceny z kawiarni arabskich, ogrodów i zaułków.

Ale nie zaniedbał malowania obrazów olejnych. Jego dwa wielkie obrazy: „Wiosna 1905 r.“ i „Warszawa zimą“ odznaczają się w porównaniu do wczesnych

¹ Tamże.

² Tamże, str. 414.

³ Tamże.

prac tego artysty bardziej miękką modelacją, swobodą w opracowaniu farbą olejną, śmiałością uproszczeń, ale realizm jest to ten sam, w namalowanej zaś 1913 r. „Zimie w Warszawie“ przebija jakby echo wcześniejszych obrazów Chełmońskiego.

Czyniąc studia z natury wiele Masłowski rysował. Rysunki jego wskazują rodzaj jego talentu i świadczą o zdolności spostrzegawczej i świetnej technice (fig. 380). Wykonywał Masłowski rysunki dla drzeworytników, ilustrujących aż po r. 1900 pisma warszawskie. Sam nawet wykonał kliszę drzeworytniczą, przedstawiającą „Żelazną Bramę“, wykazując opanowanie techniki.

Umarł 1926 r.

Wogóle cechuje Masłowskiego bezpośredniość w reagowaniu na rzeczywistość,¹ a zarazem obojętność na zagraniczną sztukę, której nie ulegał, natomiast oddziaływały na niego dzieła współczesnych polskich malarzy, którzy szczególnie odczuwali i odtwarzali życie na polskiej ziemi.

¹ Tamże, str. 416.



Fig. 381. Witold Pruszkowski. Po zachodzie słońca. Lwów, Galeria narodowa.

ROZDZIAŁ XVI.

Witold Pruszkowski, Adam Chmielowski, Jacek Malczewski.

Obok wyników, do których doszli obiektywnem traktowaniem natury Gierymscy i Chełmoński, uzyskali świetne wyniki także inni artyści odtwarzając naturę z subiektywnego i uczuciowego punktu widzenia. Talent artysty i genjusz w jakimkolwiek kierunku pójdzie, może znaleźć niewyczerpane skarby do znakomitych utworów. Przedstawiali oni naturę tak, jak ona się im pod wpływem indywidualnego, czy chwilowego wrażenia przedstawiła. Dawali więc widzowi nie tyle to, co w naturze rzeczywiście było, ile raczej to, co oni w niej chcieli mieć i co w niej odczuwali. Dawali swoje wrażenia i nastroje. Artysta, który tworzy sobie światy, kierując się uczuciem swoim, który wlewa w formę poezję uczuciową własną, albo jeśli bierze motyw z poezji czy nawet z ludowej opowieści, to odtwarza go według swoich subiektywnych wrażeń — to Witold Pruszkowski.

Witold Pruszkowski urodził się w Berszadzie r. 1846,¹ wzrastał w Kijowie i Odessie, a kształcił się w Paryżu u Tadeusza Góreckiego, potem w Monachjum u Straehubera i Anschütza, a wkońcu od r. 1872 w Krakowie u Matejki.

Pod wpływem też Matejki powstał „Piaś”, wielki i jedyny Pruszkowskiego obraz historyczny, jasny, przejrzysty i ciepły w tonie, nie ma w sobie prawie

¹ Świeykowski: Pamiętnik j. w. str. 477, Piątkowski, j. w. str. 92, A. Cybulski: Sztuka polska, str. 25.

nie matejkowskiego.¹ Osiedliwszy się w Mnikowie pod Krakowem, aby żyć bliżej z ludem, spędził tam około lat 20. Malował zatem wśród ludu „Pastuszki“, „Niedziele zielne“ (tabl. 69), „Zaczarowane skrzypki“.

W pierwszych pracach Pruszkowskiego przeważa konwencjonalny, nieco ciepły



Fig. 382. Witold Pruszkowski. Smok podwawelski. Lwów, Galeria narodowa.

ton i nawet konwencjonalny układ.² Malował krajobrazy pod wpływem wrażeń odbieranych z nastrojów przyrody. Tu należą dwa znakomite dzieła „Zmierzch“ i „Brzask“ (tabl. 70), w krakowskim Muzeum Narod., w których artysta przedstawił całą poezję, jaką odczuwał w naturze o tych tak nastrojowych porach dnia. Biedna polska wierzba jest jego ulubionym motywem. Umie świetnie odtwarzać nastrój polskiego krajobrazu. Takim nastrojowym obrazem jest pastel: „Po zachodzie“, w Galerii narodowej miasta Lwowa (fig. 381). Jego „Djabeł rozkochany w suchej wierzbie“ jest jakby uzmysłowieniem szopenowskiego nocturnu. W obrazach tych przekroczył o wiele ten zakres, w którym sumiennie można naśladować naturę. Czerpie więc Pruszkowski więcej z siebie, niż z przyrody, a jego sztuka nie ma prawie wspólnych cech z zagranicznymi malarzami i posługuje się innymi środkami technicznymi. Pruszkowski wkracza w sferę czystej abstrakcji, tłu-

macząc zamkniętą w kształty plastyczne duszę pejzażu i człowieka.

Najbardziej znany i popularny jego obraz z r. 1880 „Sielanka“ (tabl. 71), w krakowskim Muzeum Narodowym, opiera się na nadzwyczajnie subtelnym uczuciu, dążącym do wywołania malarstwem nieledwie wrażenia muzyki i uwydatnia nastrojów przyrody i ludowej pieśni, jej towarzyszki. Wydobył w tym dziele malarz nastrojów sielskiej poezji kształtami i barwami i dał wrażenie melodii sielskiej. Przedstawił wiejskie pacholę w płótniance i słomianym kapeluszu, które o zmierzchu siedzi pod wierzbą i gra na fujarce, przy nim dziewczyna wsłuchuje się w muzykę,

¹ E. Niewiadomski: op. cit. str. 267.

² Tenże, op. cit. str. 269.



Witold Pruszkowski: Niedziela Zielna



Witold Pruszkowski: *Zmierzch i Brzask*
Kraków Muzeum Narodowe



Fig. 383. Witold Pruszkowski. Śmierć Elenal. Lwów, Galeria narodowa.

z poza wierzb ukazuje się sierp księżyca; w powietrzu panuje cisza i spokój i przyjmuje tę melodię grajka i dostraja się do wrażliwości dziewczyny. Artysta starał się wskrzesić ducha baśni fantastycznych w innym dziele „Rusalki“ malowanym r. 1877, w krakowskim Muzeum Narodowym, tworząc jakby pendant do „Sielanki“. Przedstawił nie łagodną i kłiwą dziewczę, ale trzy wiejskie dziewczęta w ruskich strojach igrające wśród sitowia przy księżycowym świetle, u stóp ich trup młodzieńca, w głębi nowa ofiara wysuwa się z zarośli i przyglądając się pięknemu zjawisku idzie w bagna po śmierć niechybną. Fantazja ta wypowiedziana



Fig. 384. Witold Pruszkowski. Eloe (Sybir). Lwów, Galeria narodowa.



Fig. 385. Witold Pruszkowski. Spadająca gwiazda. Lwów, Galeria narodowa.

kształtami i barwami, nastrojem krajobrazu wzorowanego na naturze, a delikatnie i subtelnie traktowanego jako wrażenie raczej niż rzeczywistość, dostraja się do rozmarzonej poezji i baśni. Do tej grupy należy również obraz znajdujący się w Galerji narodowej miasta Lwowa „Smok podwawelski“ przedstawiający dziewczynę wiejską związaną i uwieńczoną kwiatami, na poły martwą i zlatującego do niej smoka (fig. 382). Pięknym obrazem jest bohater ludowej legendy Madej, obraz znajdujący się w zbiorach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

Od scen związanych ze wsią i naturą odrywał się Pruszkowski do kompozycji na tle poematu Słowackiego „Anhelli“. Jego subtelną wrażliwość, fantazję i uczu-



Witold Pruszkowski: Sielanka
Kraków Muzeum Narodowe

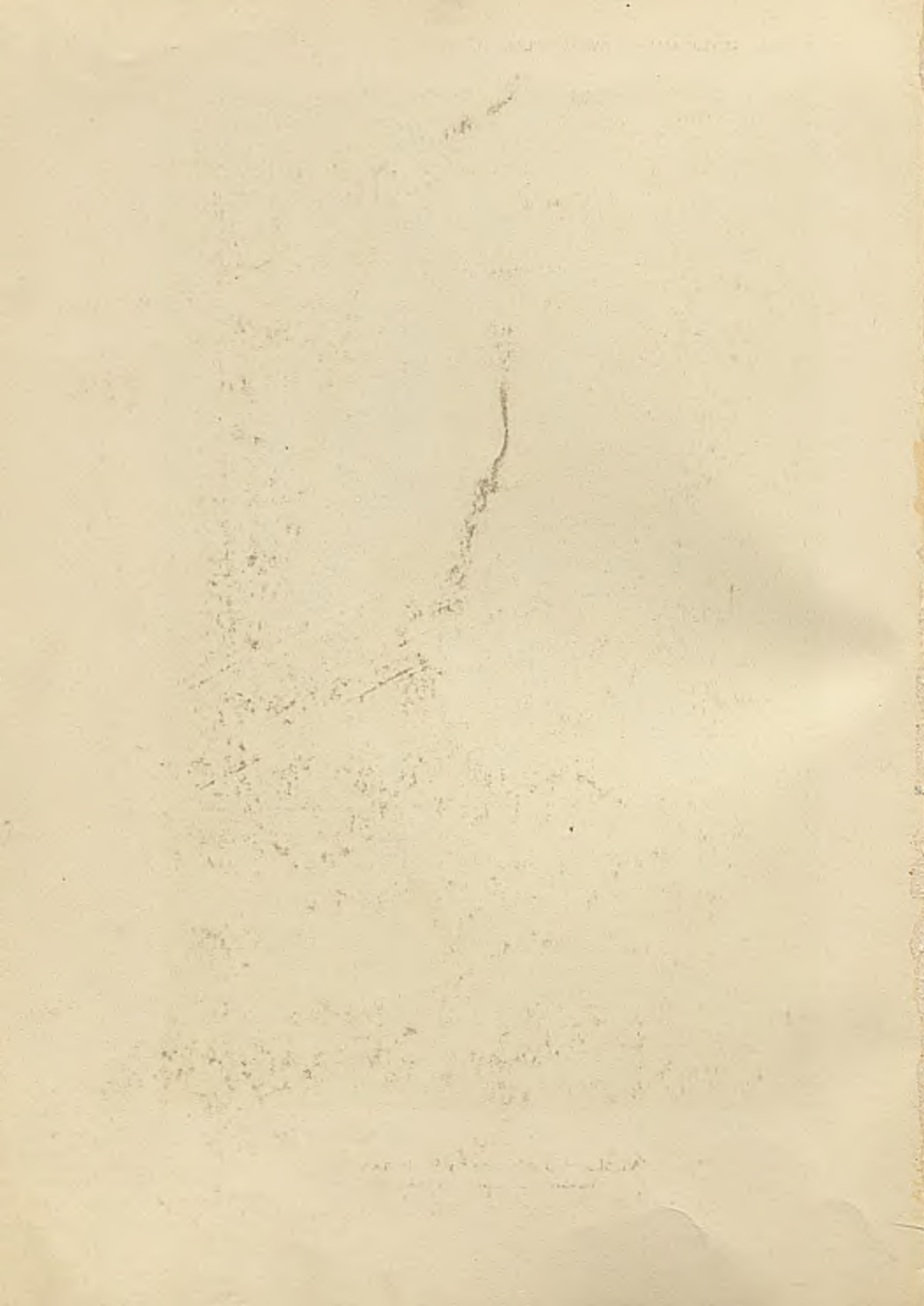




Fig. 336. Witold Pruszkowski. Wiosna. Lwów.

ciowość pobudziło to dzieło do szeregu prześlicznych kompozycji, jak np. „Śmierć Elenai“, w Galerii narodowej miasta Lwowa (fig. 383), „Eloe“ (Sybir) tamże (fig. 384).

Wysnutą z duszy artysty kreacją, czystą i szlachetną, jest także „Anhelli“ (w zbiorach hr. Mostowskiego). Przedstawił tu Pruszkowski leżącą na śniegu, oblaną łuną zachodu północnego słońca, postać wygnańca. Nad nim unosi się anioł, który zakrywa twarz dłonią i płacze. Pod względem odczucia, prostoty, rysunku jak i kolorytu jest to jedno z najcenniejszych dzieł polskiej sztuki.

Lubuje się Pruszkowski w obrazach, w których przedstawia wizję postaci ko-

biecej. Tu należą trzy piękne studja do plafonu w miejskim teatrze w Krakowie, własność krakowskiego Muzeum Narodowego; oddają one ruchem i życiem ciała kobiecego, lekko jak wizja z obłoków wydobytego, nastrój tragedji, dramatu i komedji. Tu należy też obraz w Galerji narodowej miasta Lwowa, przedstawiający unoszącą



Fig. 387. Witold Pruszkowski. Portret damy.

się nad krajobrazem mglistą postać kobiecą i zwracającą się ku dalekiemu przestworzu.

Pierwiastek wizji zyskuje coraz to więcej na sile w miarę dalszego rozwoju talentu artysty. Powstają wtedy obrazy jak „Spadająca gwiazda“ (fig. 385), „Wiosna“ (fig. 386), „Wizja“, „Śmierć na kwiatach“. W dziełach tych ujmuje nas świeżość fantazji i poczucie kolorystyczne. Obrazy te utrzymane są w wyszukanej chłodnej gamie, często z przewagą właściwych Pruszkowskiemu błękitnych tonów.¹

„W „Wizji“ z niezwykłą śmiałością komponuje całość na tle silnego, ciemnego szafiru nieba, czy może gór i grót zaczarowanych. Na tych szafirach zamajaczyła niewyraźnie migotliwa wizja dziwnego — w gorących barwach trzymanego tłumu. Purpury i świty chłopskie, kołpaki, hełmy, korony, infuły, pasy lite. Nad tłumem połykują

złote krzyże i łopocą proporce. Prowadzi ten pochód — niby mgła w powietrzu zawieszona — postać dziewicy w koronie i glorii — niewyraźna i gorąca jak dym łuną pożaru oblany. Ta zatarta fata morgana zdaje się odbijać w powietrzu niby w szybie lustrzanej, co jeszcze potęguje jej nierealny charakter zjawy“.²

Obraz „Śmierć na kwiatach“ odznacza się świetnym kolorytem. W mistrzowski sposób zharmonizował malarz w tem dziele chłodne w tonie róże z białym delikatnie zreflektowanym ciałem leżącej na nich kobiety.³

Wpływ impresjonizmu francuskiego zaznaczył się w niektórych jego dziełach zwłaszcza w portretach, ale dzieła te nie są wyrazem jego indywidualności.

Malował bowiem Pruszkowski również portrety. Krakowskie Muzeum Narodowe

¹ E. Niewiadomski: op. cit. str. 270. — ² Tamże, str. 270. — ³ Tamże.

posiada jego portret Michała Bałuckiego wykonany kredką, oraz portret pastelem, damy do kolan w ozdobnym kostjumie. Oba te dzieła wykonane starannie odznaczają się indywidualnym wyrazem. Portret „Damy w popiersiu“ (fig. 387), w Galerii narodowej we Lwowie, przypomina w ujęciu francuskie portrety Edwarda Maneta. Umarł Pruszkowski w Budapeszcie r. 1896.



Fig. 388. Jacek Malczewski. Niedziela w kopalni. Kunków. Własność A. hr. Skrzyńskiego.

Także Adam Chmielowski (ur. r. 1846, † r. 1917) obdarzony był nadzwyczajną artystyczną wrażliwością. Ulegali jego wpływom jednak tacy malarze jak Maks Gierymski i Chełmoński. Rwał się ku celom nieznanym ogółowi i starał się je urzeczywistnić. Wyprzedzał panujące pojęcia i porał się z artystycznymi zagadnieniami subtelizując uczucia i pragnąc je wyrazić za pomocą tworzonych z ideą wyższą kompozycji.¹ Wiedziony intuicją ujmował w swych pracach chwile napotykaną w świecie przyrody z prawdą i uczuciem, przyoblekał fantazyjne pomysły w szatę im właściwą. Ilustrował bajkę o złotym gaju, namalował „Pogrzeb samobójcy“, wywołujący wrażenie smutku i grozy.² „Ogród miłości“ jest dziełem budzącym uczucia do rozmarzenia miłosnego zbliżone, o poczuciu barw wybornem i niezachwianem.³ Dzieło to jest przytem wybitnym obrazem. Malarz przedstawił nastrojową noc, wśród której płonie ogień symbolizujący miłość. W blasku jego mającą postacie, zdążające do ogniska i inne, odchodzące od niego. Światło ognia modeluje ich kształty ślizgając się po nich tu i ówdzie. Sierp księżycy wprowadza jeszcze jeden efekt świetlny, odbija on od stawu w głębi tak, że mamy refleksy księżycy i ognia, i nieskończoną dal mroku, ponad którą błyszczą gwiazdy.

¹ Piątkowski: Polskie malarstwo współczesne, str. 94.

² Tamże.

³ Witkiewicz: Sztuka i Krytyka, str. 109

Chmielowski był samoukiem, rysownikiem doskonałym nie był, był wybornym kolorystą i poetą, podobnie jak Pruszkowski, głęboko czującym o wielkiej artystycznej inteligencji. Szkic do „Pogrzebu samobójcy“ znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym. „Ogród miłości“ w Narodowym Muzeum warszawskim.



Fig. 389 Jacek Malczewski. Śmierć wygnanki.

Podobną, jak Chmielowski, walkę światła podjął M. Gieryski, tylko wybrał moment wieczorem i ognisko cyganów, ale temat był realistyczny, bez tego poetycznego nastroju, a nawet romantyzmu, który widzimy u Chmielowskiego. Chmielowski porzucił malarstwo i oddał się czynom miłosierdzia.

Jacek Malczewski, ur. w Radomiu r. 1855, kształcił się w Krakowie pod kierunkiem Łuszczkiewicza, Szynalewskiego i Matejki. Od r. 1877 do r. 1879 pracował w paryskiej École des beaux-arts u prof. Ernesta Lehmana. Tu przyswoił sobie zasadę Ingres'a: *le dessin c'est la probité de l'art*.¹ Ale nie wiele zwrócił uwagi na świetny rozwój malarstwa impresjonistycznego, który za jego pobytu w stolicy Francji zaznaczał się wybornymi dziełami. Te nowe rewolucyjne zdobycze sztuki wydawały się mu tylko wirtuozostwem. Tendencja impresjonizmu: ściśle oddawanie wrażeń wzrokowych, roztopianie świata zjawisk na plamy barwne i świetlane przy zobojętnianiu na plastykę i kontury nie mogła mu i później odpowiadać, gdyż od początku dążył wyraźnie w kierunku rysunkowego ujęcia postaci ludzkiej, a w kompozycji figuralnej pragnął wyrazić przenikającą go treść ideową i przejmujący poetycki nastrój.² Impresjonizm wpłynął bądź co bądź na wyrobienie zainteresowania się refleksami i krajobrazem słonecznym u Malczewskiego, pomimo, że nie

¹ Tadeusz Szydłowski: Jacek Malczewski, Warszawa 1925, str. 8.

² Tamże.



Fig. 390. Jacek Malczewski. Śmierć Eleni. Kraków, Muzeum Narodowe.



Fig. 391. Jacek Malczewski. Zestani.

zdołał go całkowicie pozyskać. Kierunek ten wpłynął nadto na grę światła na twarzach osób portretowanych i na nagich ciałach modelów.¹

Paryż nie oderwał go więc od rodzinnej ziemi i tych ideałów, które z niej wyniósł. Co więcej, pracuje w tym mieście nad zrealizowaniem pomysłów do obrazu p. t. „Niedziela w kopalni” i do „Śmierci Elenai”.²

Powróciwszy do Krakowa pracował jeszcze czas pewien pod kierunkiem Matejki. W jesieni 1884 r. udał się na kilka miesięcy do Małej Azji biorąc udział w ekspedycji zorganizowanej przez Karola hr. Lanckorońskiego, podjętej dla zbadań zabytków starożytnej Pamfilji i Pizydji. Za powrotem zwiedził Ateny. Poznał również Włochy. Od r. 1885 do r. 1886 bawił w Monachjum a wreszcie osiadł w Krakowie, gdzie był profesorem Akademii Sztuk Pięknych. Porzuciwszy to stanowisko oddał się zupełnie malarstwu. Przeniósł się wreszcie z Krakowa na lat kilka do empirowego dworku w Lusławicach pod Zakliczynem i tu oddał się w zaciszu dalszej pracy. Wkońcu do Krakowa powrócił i stale w tym mieście przebywa.

¹ Podlacha op. cit. str. 12.

² Szydłowski j. w. str. 9.



Jacek Malczewski; Introdukcja
Kraków. Własność Adamowej hr. Skrzyńskiej



Fig. 392. Jacek Malczewski. Rusalki.

Wspominaliśmy, że w Paryżu nie przestał być sobą i myślał nad tematami związanymi z Polską. Roku 1882 skończył obraz „Niedziela w kopalni“ (fig. 388). W dziele tem odtworzył nastrój melancholji przygnębiającej grupę zesłańców w chwili odpoczynku. W tymże samym roku powstała „Śmierć wygnanki“ (fig. 389). Dążenie do jednolitości i prawdy znalazło tu silniejszy wyraz. Przedstawił malarz kilka postaci męskich naturalnej wielkości, przejętych głębokim smutkiem z powodu śmierci towarzyszkii wygnania. Ten sam temat podjął Malczewski r. 1883 i stworzył znany obraz, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, p. t. „Śmierć Elenai“ (fig. 390). Występują tu tylko dwie główne postacie, lecz ograniczywszy kompozycję do najistotniejszego wyrazu mimo prostoty zdobył efekt monumentalności. Poemat Słowackiego „Anhelli“ natchnął artystę, a szczególnie ten ustęp:

„Nie śmiał Anhelli ruszyć ciała umarłej, ani złożyć rąk, które były wyciągnięte, lecz usiadłszy na końcu łoża płakał“.

Malarza pociągał więc stale, podobnie jak Pruszkowskiego, poemat Słowackiego i podobnie jak ten malarz i Malczewski czerpał niejednokrotnie z Anhellego wątek do swych obrazów. Przedstawił zatem we wnętrzu sybirskiej chaty, na posłaniu z liści, martwą Elenai z rozrzuconym jasnym włosiem. U stóp jej siedzi na łożu



Fig. 393. Jacek Malczewski. Rusalki. Kraków. Zbiory F. X. hr. Pusłowskiego.



Fig. 391. Jacek Malczewski. „Śmierć na etapie“. Rogalin. Zbiory hr. A. Raczyńskiego.

wygnaniec Anhelli, nad łóżem wisi obrazek Matki Boskiej. Przejmujący dramatyczny realizm łączy się tutaj z poetycką podniosłością.¹

Nastrój i stan duszy Anhellego, pełna wyrazu jego postać, zmarła Elenai z rozrzuconymi jasnymi włosami, nadają obrazowi przy wielkiem mistrzostwie rysunku i kolorytu, mimo ograniczenia barw i zredukowania ich do surowego, rudawego, a modnego podówczas w Monachjum tonu, wybitną wartość.

Pod względem ducha swoich utworów i kompozycji poszedł więc Malczewski zrazu w kierunku Grottgera. Także natchnęły go wypadki z r. 1863 i następnych prześladowań polskiego narodu przez rząd rosyjski. Dzieła jego z wczesnej epoki są wyrazem uczuć i bólu narodu. Do Grottgera zbliża go nadto mistrzostwo rysunku.

Maluje w dalszym ciągu obrazy o motywach sybirskich. Roku 1883 maluje scenę w izbie jakiegoś aresztu, w którym znajdują się skazańcy młodzi i starzy. Na krześle siedzi i płacze z kajdanami u nogi skazany, który widocznie nie mógł się jeszcze zdobyć na rezygnację (fig. 391). Roku 1884 powstaje „Zesłanie studentów“ a r. 1885 „Dwa pokolenia“. W obu tych dziełach grupuje figury jak najluźniej, aby nadać im cechy przypadkowości i naturalności.²

Powoli wyzbywa się Malczewski sentymentalizmu i romantyzmu cechujących jego pierwsze prace, a natomiast zwraca się bardziej do trzeźwego realizmu zapewne pod wpływem Monachjum. Uwydatniła się ta zmiana w latach 1885 i 1886. Pierwszy z „Etapów“ Malczewskiego, malowany w tym czasie, przedstawia wygnańców podczas postoju już bez patetyczności, ale jakby zubożniętych na los i przejętych cierpieniami chwili.

¹ L. Piniński: Wystawa zbiorowa prac J. Malczewskiego. Sztuki Piękne, t. I, str. 200.

² Szydłowski, j. w. str. 10.

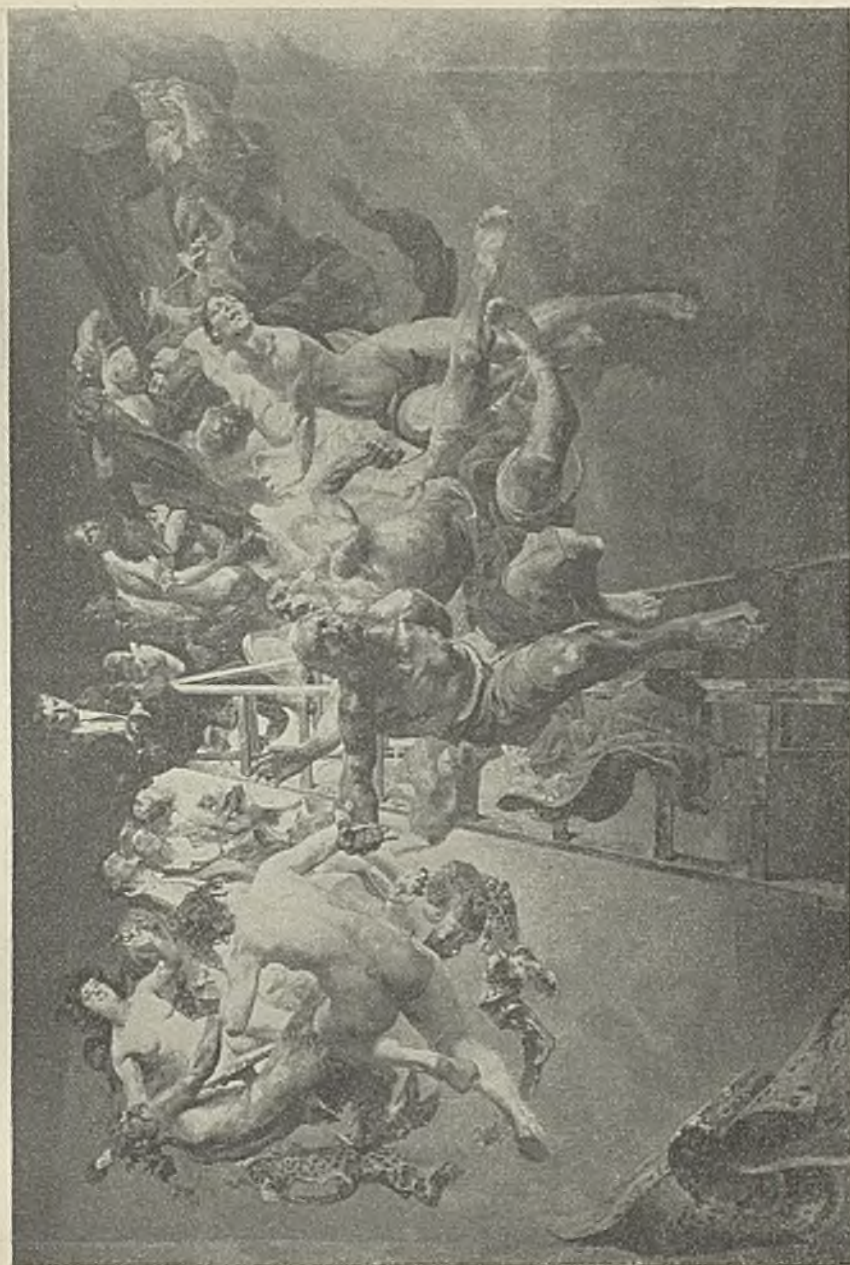


Fig. 305. Jacek Malczewski. Błądne kolo. Rogalin. Galeria hr. Ruczyńskich.

Studjuje naturę z coraz to większą pilnością i przejęciem i osiąga zupełne opanowanie techniki rysunkowej, to też chętnie wprowadza najtrudniejsze pozycje i skrótty.

Do ludu zwraca się Malczewski chętnie. Maluje więc obraz p. t. „Jasełka“, w którym przedstawia naszych pasterzy — wybornie uchwycone typy ludowe — składających hołd dzieciątku Jezus w żłóbku. Scenę tę przedstawił szczerze i prosto bez cienia idealizowania i konwencjonalności.

Jak dalece dążył Malczewski do zdobycia plastyki i jak w tym celu obserwo-



Fig. 396. Jacek Malczewski. Złudzenie.



Fig. 397. Jacek Malczewski. Sztuka w zaścianku.

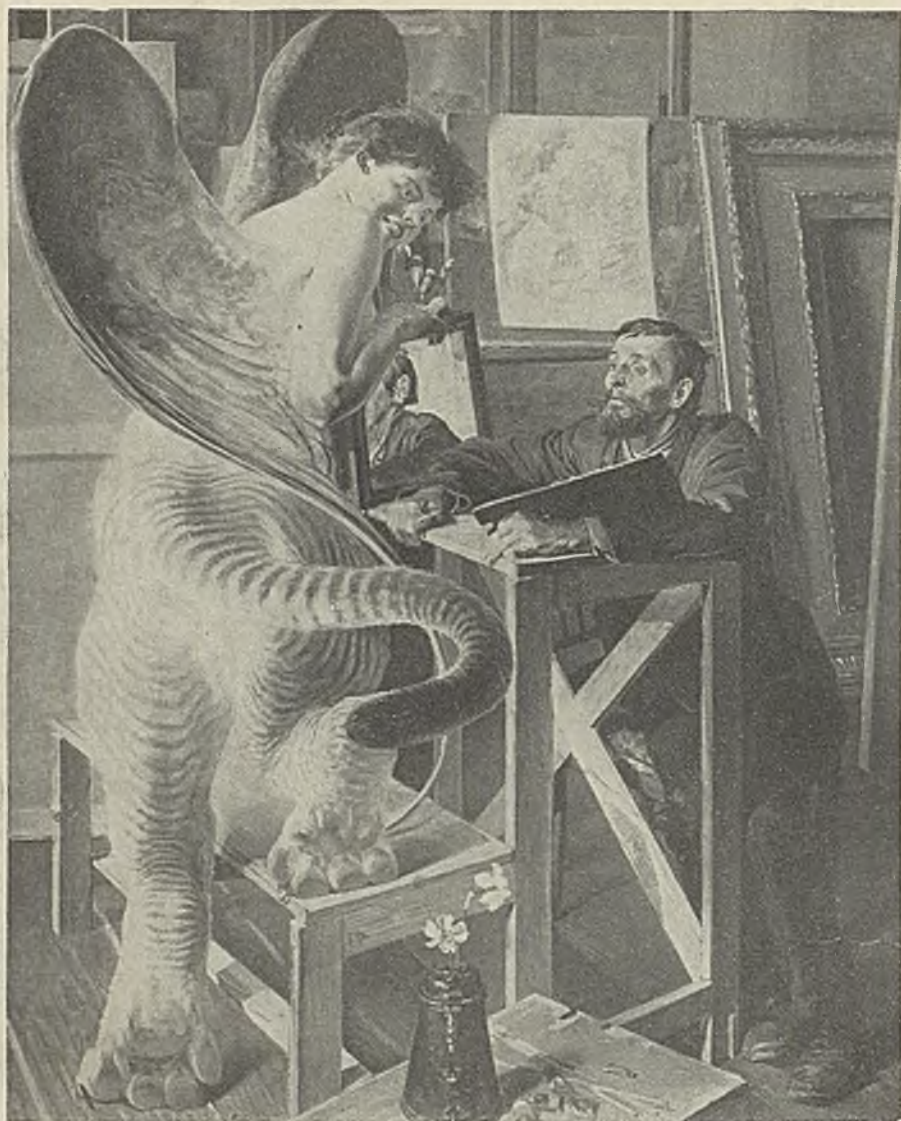


Fig. 398. Jacek Malczewski. Artysta i Chimera.

wał naturę, świadczy jego „Portret narzeczonej“ z r. 1887 i „Introdukcja“ z r. 1890. W tym ostatnim obrazie przedstawił chłopaka praktykującego u malarza pokojowego, który idąc z naczyniami i narzędziami do pracy, czy od pracy, usiadł na ławeczce przy drodze i zadumał się i marzy. Figura na tle drzew i wielkich rozmiarów krajobrazu, oświetlona wybornie, występuje z całą prawdą i siłą (tabl. 72).

Obok kompozycji patriotyczno-narodowych i rodzajowych maluje sceny mitologiczne czy fantastyczno-alegoryczne. Około r. 1888 poczyną zatem łączyć pewien rodzaj bajki romantycznej z realistycznie pojętym życiem wiejskim.¹ Ale w tych

¹ Piniński, op. cit. str. 201.

latach trzeźwości obowiązującej w sztuce nie puszczał artysta zbyt wódzów fantazji. Tańczące dryady, nimfy, fauny lub nasze rusalki mają realne kształty wiejskich dziewczyn, które tylko w oczach i wyrazie twarzy zdradzają demoniczny wyraz wabiąc i uwodząc chłopaków. Tak na jednym obrazie widzimy dziewczki-rusalki nęcące swą ofiarę w głębię wód (fig. 392), na drugim naigrawają się z topielca (fig. 393).

Po raz pierwszy może w tych dziełach pojawia się u Malczewskiego pejzaż wiejski „prawdziwie głęboki, oddany ze zrozumieniem nastroju przyrody i powietrznej perspektywy”.¹

Pejzaż i związek jego z człowiekiem zajmuje malarza coraz to więcej. We „Wspomnieniach młodości” z r. 1890 krajobraz występuje też świetnie w plenerze z całą swą harmonią żywych barw.

Nie mniej jednak cykl sybirskich tragedji Malczewskiego wzbogaca się dalej. Roku 1891 powstaje obraz „Śmierć na etapie” (fig. 394). Figury natłoczone w ciasnej izbie, namalowane w mistrzowskich skrótach, i mimo przysłania

nia form jednych przez drugie, występują z nadzwyczajną plastyką. Realizm posunął tu malarz do ostatecznych granic. Nie wahał się przedstawić agonji młodego chłopca, oraz mniejszej lub większej obojętności oswojonych z cierpieniami towarzyszy niedoli.² Ten kontrast podnosi jeszcze tragizm.

W „Wigilji wygnańców” (tabl. 73), obrazie znajdującym się w krakowskim Muzeum Narodowym, malowanym r. 1892, widzimy znów obok realizmu głęboki nastrój wywołany wspomnieniami wigilji w kraju i nadesłaniem opłatka z ojczyzny. Nie przeszkadzało to artyście wprowadzić do wnętrza chaty silnego efektu oświetlenia.

¹ Piniński, l. c.

² Szydłowski, str. 13



Fig. 390. Jacek Malczewski. Chimera z chłopcem.

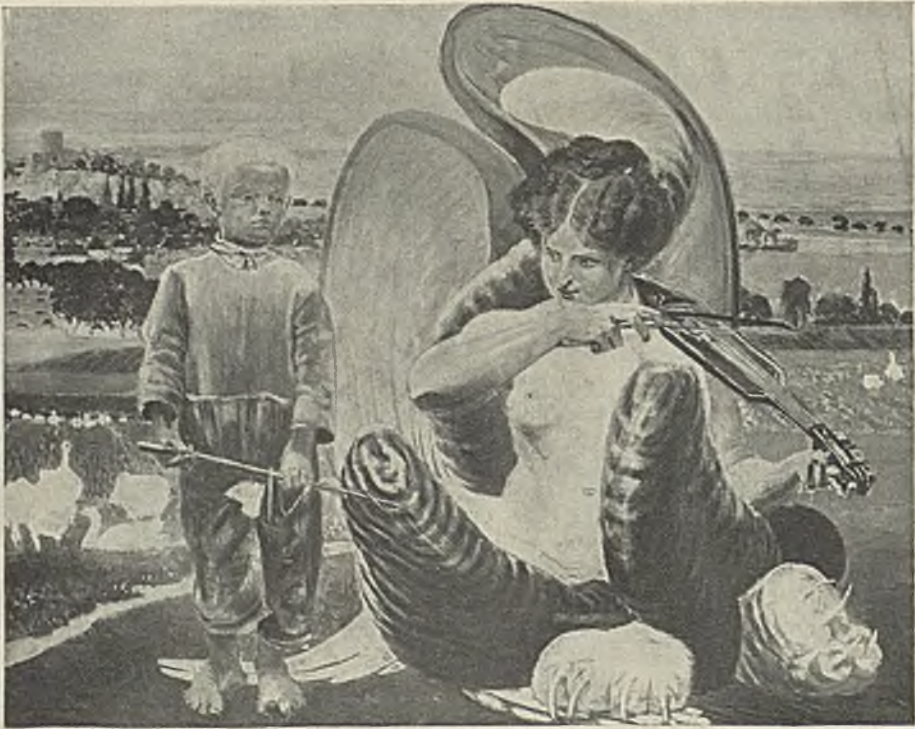


Fig. 400. Jacek Malczewski. Bajka.

Po mistrzowsku przedstawił światło świecy prześwietlające przysłaniającą je dłoń i walczące z szarem zmierzchem dnia.

Obrazem „Melancholja“ (tabl. 74) poczyna się nowy okres twórczości Malczewskiego. Dzieło to powstało w latach 1890—94. Ścisłe odtwarzanie prawdy nie wystarczało już artyście. Uczuciowość i poezja musiały znaleźć sobie własny wyraz i zapanowały nad ścisłą i trzeźwą obserwacją realnych zjawisk: Świat wewnętrzny zaczął się wydobywać i ucieleśniać.¹ Melancholja jest wizją artysty mającą jednak związek z męczeństwem Polski i przedstawia dążenie do wolności i wysiłki narodu do zerwania więzów. „Dążenie to ożywia już dziatwę, zapala ją ogniem nieustannej gorączki czynu, kładzie broń do ręki dorosłym, porywa ich ku beznadziejnej walce, w której padają złamani, i dopiero u starców kończy się rezygnacją i tęsknem dążeniem do ostatecznych wyzwolin w śmierci“. Za oknem pracowni widna postać kobieca w żałobnej chuście na głowie symbolizuje uczucie melancholji, które owładnęło artystę, gdy w wyobraźni wyłonił się mu obraz nieprzerwanych udręczeń narodu, beznadziejności jego najgłębszych dążeń i bezskuteczności bohaterskich wysiłków.²

W „Błędem kole“ (fig. 395), obrazie namalowanym roku 1897, nadał artysta wizji kształt plastyczny, wyrazisty i potężny. Przedstawił nam mularczyka, przed którym wiruje krąg fantastycznych postaci symbolizujących różne drogi i losy

¹ Szydłowski, j. w. str. 14.

² Tamże, str. 14.



Jacek Malczewski: Wigilja na Syberji
Kraków, Muzeum Narodowe



Jacek Malczewski: Melancholija. Rogalin



Fig. 401. Jacek Malczewski. Śmierć. Warszawa. Zbiory państwowe.

ludzkiego życia. Znalazły tu wyraz: rozpusta, gonitwa za rozkoszą, ciężkie zmaganie się z twardą dolą, walka o ideały i dążność do niedających się uchwycić celów.¹

Wprowadził do tej kompozycji obok mistrzostwa form unoszących się w powietrzu różnorodność skomplikowanych pól krzyżujących się wzajemnie a jednak tłumaczących się jasno, umiał przedstawić ruch o najwyższym napięciu radością czy

¹ Szydłowski, j. w., str. 15.

bólem szarpanych mięśni. Koloryt rozjaśnił i wprowadził świadomie symbolikę barw, aby uzyskać właściwy efekt.

Pomysł „Błędnego koła“ przypominał się artyście roku 1908 i przystąpił do namalowania już nie chłopca na drabinie w otoczeniu postaci, w których pulsuje życie i myśl, ale mężczyzny o posiwiałych włosach, który stoi u stóp drabiny i założywszy na piersiach ramiona patrzy ku ziemi z głębokim smutkiem i zamyśleniem (fig. 396). Z padółu wyciągają się ręce ku niemu, widać powalona postać i rozchodzą się jęki i westchnienia.¹ Dzieła „Melancholja“ i „Błędne koło“ okazały może po raz pierwszy z dostateczną wyrazistością w czem tkwiła siła talentu artysty, jak dalece panuje on nad ciałem, będąc w spokoju czy w gwałtownym ruchu i jak celowo umie swoją znajomość anatomji zużytkować do uzyskania zamierzonego artystycznego efektu.² Równocześnie maluje „Błędne



Fig. 402. Jacek Malczewski Z cyklu: „Zatruta studnia“.

Stary indyk, ubrany w najwspanialsze korale, słucha, aby wydać sąd, indyczki zaś przypatrują się ciekawemu zjawisku.³ Mała pastuszka słucha tej pieśni obojętnie i napół sennie. Wdzięk tego niedostępnego dla ogółu obrazu poniekąd poznać można z drobnego obrazka w krakowskim Muzeum Narodowym p. t. „Umizgi fauna do wiejskiej dziewczyny“ na tle domku z poobcinanymi wierzbnami. Jest to również jeden z tych nastrojów wsi i jej poezji, które artystę ciągnęły w latach 1895 i 1896.

Znikają coraz to więcej realistyczno-rodzajowe tematy sybirskie, a natomiast pojawiają się postacie fantastyczne i symboliczne. Realizm ustępuje zwolna miejsca syntetycznej i indywidualnej interpretacji natury.⁴

U schyłku XIX w. i w pierwszych dziesiątkach XX stulecia rozwinął Malczewski niestrudzoną działalność. Powstaje mnóstwo obrazów o najróżnorodniejszych mo-

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 279.

² Podlacha, j. w., str. 10.

³ Górski: Sztuka polska, str. 22.

⁴ Szydłowski, j. w., str. 15.

koło“, „Asnyk i jego muza“ i „Sztukę w zaścianku“ (fig. 397). To ostatnie dzieło malowane w 1896, jest świeżą, pogodną i piękną fantazją. Oddał malarz atmosferę w pobliżu polskiego dworu, w ubocznej części ogrodu, z kuchnią czeladną w głębi, dzieżami i szaflikami, wczesny dzień wiosenny, krzewy poczynające się rozwijać, kwiaty wyniesione z oranżerii na dwór i sznur indyków, kręcących się po rozmokłej ziemi, którym przygrywa faun i wzbudza wśród nich niepokój.



Fig. 403. Jacek Malczewski. Śmierć wygnanki.



Fig. 404. Jacek Malczewski. Adoracja NPMarji. Z cyklu „Beniowski“, Słowackiego.
(Szkic do obrazu).

tywach. Ujmuje malarz w plastyczne i barwne kształty liczne wizje obejmujące zagadki ludzkiego bytu, różne jego przejawy radosne i bolesne.¹ Bierze za wątek także własną tragedję artysty, jego wysiłki, zawody i zwątpienia, a niekiedy chwile ekstazy twórczej. Wykonuje więc obrazy na temat: „Artysta i Chimera“ (fig. 398), ale również maluje Chimerę, która przysiadła się do wiejskiego chłopaka, gdy piecze ziemniaki w polu, wzięta kartofle w łapy i dmucha na nie, aby je ostudzić (fig. 399).

¹ Szydłowski, j. w., str. 15.

To znów inna przysiadła się do pastuszka i gra mu na skrzypcach (fig. 400). W obu obrazach przedstawił daleki, wiejski krajobraz. Chimery i harpie oryginalnie pojęte są ulubionym motywem Malczewskiego. Maluje on szereg obrazów, których bohaterką jest śmierć pojawiająca się jako istota młoda i promienna, albo też pogodna lekarka, zwiastun wyzwolenia i spokoju (fig. 401).

Jako tło figuralnych kompozycji wprowadza malarz bardzo często krajobraz pełen poezji i nastroju i zespala go z postaciami w jedną harmonijną całość.

Osobną grupę tworzą obrazy p. t. „Zatruta studnia“ (fig. 402). Co artysta wypowiedzieć pragnął przedstawiając czerpiące ze studni dziewczęta i starców, dociec trudno, ale kompozycja jest świetna, podnieca wyobraźnię i wywołuje nastrój. Nie należy więc zbyt wnikać w zagadkę, ale rozkoszować się trzeba mistrzowską formą i blaskiem barw.

Także do dawnych pomysłów wraca nieraz. Maluje „Śmierć wygnanki“, w której już nastrój poetyczny ustępuje miejsca efektom czysto malarskim, a więc wprowadza do obrazu skrót trupa kobiety i głęboki wyraz bólu na częściowo przysłoniętej dłonią twarzy mężczyzny (fig. 403). Z Anhellego czerpał także motywy do innych fantastycznych kompozycji, również Beniowski Słowackiego natchnął go do kilku obrazów i szkiców. Jeden z nich przedstawia łany kołyszących się zbóż i Matkę Boską na postumencie w pośrodku; przed NPMarją klęczy chłopak, a obok faun trzyma konia, inny faun bije pokłony, a inny zrywa i zbiera do kosza kwiaty (fig. 404).

Niekiedy przygląda się jednak człowiekowi i odtwarza go z prostotą i szczerością. Tak przedstawił nam modlącego się mężczyznę, który ukląkł w ławce kościołka wiejskiego i modli się (fig. 405).

Jego uczniowie w Akademji Sztuk Pięknych budzą w nim żywe zajęcie i służą mu za modele w obrazie wielkich rozmiarów p. t. „Szkoła“, będącym własnością p. Stanisława Holenderskiego w Zawierciu. Usadowił ich w ławkach i każdemu nadał indywidualny duchowy wyraz.

Umiał Malczewski podchwycić właściwości typu polskiego, zajrzeć do duszy wynędzniałego chłopca wiejskiego z okolic Krakowa (fig. 406), lub chłopaka z pod-



Fig. 405. Jacek Malczewski. Modlitwa.
Zbiory prof. W. Lepkowskiego.

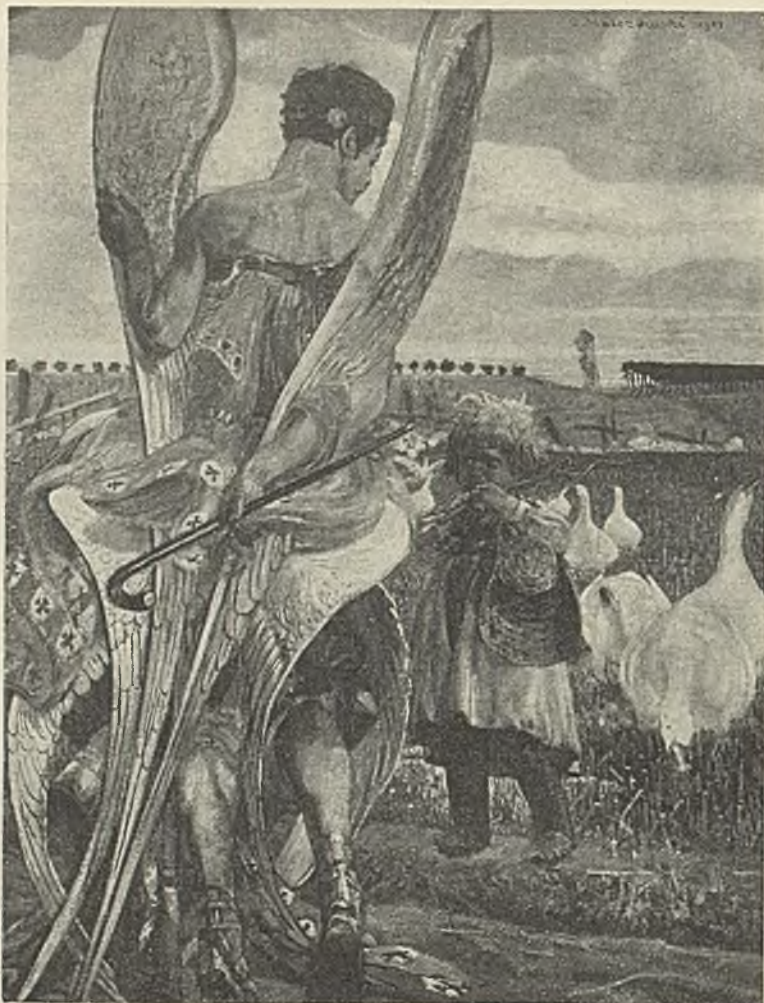


Fig. 406. Jacek Malczewski. Anioł i pastuszek.

miejskich domków.¹ Z głębokim umiłowaniem malował krajobraz nadwiślański (fig. 407), dwory polskie i chaty z topolami przy drodze² (fig 408). Liczne figury alegoryczne w obrazach Malczewskiego, które artysta ten brał z mitologii, ale przetwarzał na swój sposób, wzięły zapewne początek z malarstwa zachodniego XIX w., widzimy je tam u Boecklina, Klingera i Stucka,³ i nabrały w jego wyobraźni zupełnie innego, rodzimego charakteru. Często to wprowadzenie postaci symbolicznych nadaje obrazom charakterystyczną cechę fantastyczności, wieloznaczności i nieuchwytności.⁴ Ale talent artysty roztoczył tyle efektów artystycznych, że obrazy jego nęcą i wabią zaciekawiając przytem widza. Fantastyczne postacie jego nie

¹ Podlacha: *Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego*, Lwów 1926, str. 8.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

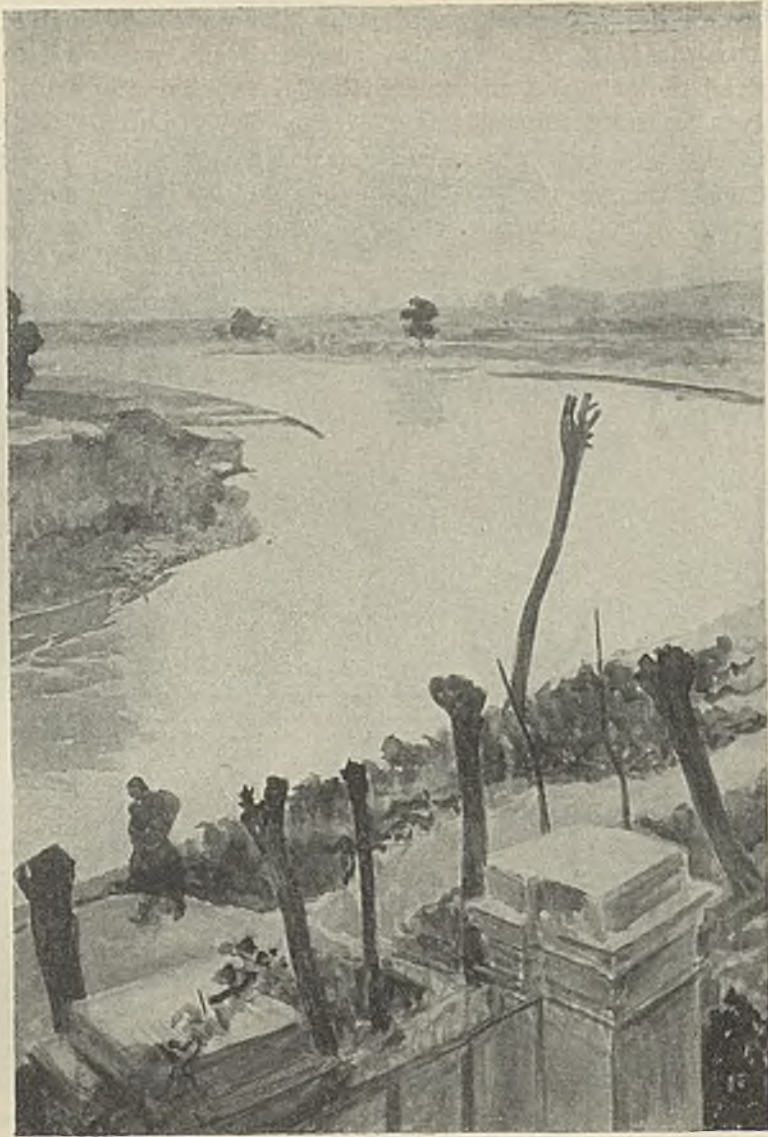


Fig. 407. Jacek Malczewski. Z nad brzegów Wisły. Kraków, Muzeum Narodowe. Oddział F. Jasińskiego.

mają charakter wizji, jak u Pruszkowskiego, i chociaż wkraczają w świat uczuć i myśli, żyją ziemskim życiem.

Chętnie bierze Malczewski za wątek do swych kompozycji sceny ze Starego lub Nowego Testamentu. Umie tematy, wielokrotnie opracowane, przedstawić zupełnie oryginalnie i stworzyć piękne poematy jak n. p. „Tobiasz“, „Grosz czynszowy“ (fig. 409), „Chrystus i Samarytanka“, „Niewierny Tomasz“.¹

Portrety Malczewskiego traktowane są swobodnie. Nie chodzi artyście zbyt

¹ Szydłowski, j. w., str. 20.

o podobieństwo, on używa portretowanej osoby jako modelu do poetycznego i barwnego obrazu, budząc żywe zajęcie widza zwłaszcza gdy wprowadza figury dodatkowe, najczęściej fantastyczne, nieraz z godłami i znakami (fig. 410). Nie potrzeba mu do tego celu całych figur, ale maluje tylko głowy portretowanych osób, lub co najwyżej półfigury i ręce lub fragmenty rąk.¹ Zestawiając n. p. dwie głowy lub dwie półfigury i ożywiając je akcją będącą płodem fantazji tworzy malarz dzieło pełne nastroju i poezji. Niekiedy tło portretowanej osoby łączy się ze świetnie namalo-



Fig. 408. Jacek Malczewski. Widok z nad Wisły pod Krakowem.

wanym krajobrazem. Tak n. p. portret własny Malczewskiego, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest zarazem studjum w dali płynącej za Zwierzyńcem Wisły; malarz przytem pozuje do kolorystycznego efektu, w którym pejzaż jest silnie oświetlony słońcem, a promienie jednak nie padają na głowę.

Wogóle ulubionym modelem artysty była własna jego osoba, niewątpliwie model najcierpliwszy. Podobnie jak Rembrandt i Malczewski obserwował siebie, swą powierzchowność i stan duszy. Rozmaitość kostjumu, pozy i wyrazu twarzy jest w tych niezliczonych portretach własnych zadziwiająca. Raz uderza w nich bawdawe wpatrywanie się, to znów widzimy mgliste zamyślenie lub też smutek i przygnębienie, czasem naodwrot jakiś wybryk humoru, niekiedy pewność siebie dochodząca do arogancji, podkreślonej zadarciem głowy i osadzeniem na niej kapełusza z dziwną fantazją i t. p.² W zestawieniu barw nie trzyma się Malczewski ściśle natury, ale również na swój sposób ją barwi, nadając często kompozycjom urok tęczowej baśni.³

We wszystkich dziełach Malczewskiego uderza nadzwyczajne, jasne, ściśle i wyraziste odtworzenie kształtu. Ta zdolność i umiejętność przedewszystkiem odnosi się do ludzkiego ciała. „Buduje on je z takim określonym uzasadnieniem jego więzi, z takim jasnym ujęciem jego konstrukcji i z tak nadzwyczajnym mistrzostwem ujęcia w płaszczyzny jego powierzchni, jak nikt inny z polskich malarzy i jak

¹ Szydłowski, op. cit., str. 19.

² Piniński: Jacek Malczewski, „Przegląd współczesny“, Listopad 1924, str. 177.

³ Szydłowski, op. cit., str. 20.



Jacek Malczewski: Portret własny
Kraków, Muzeum Narodowe

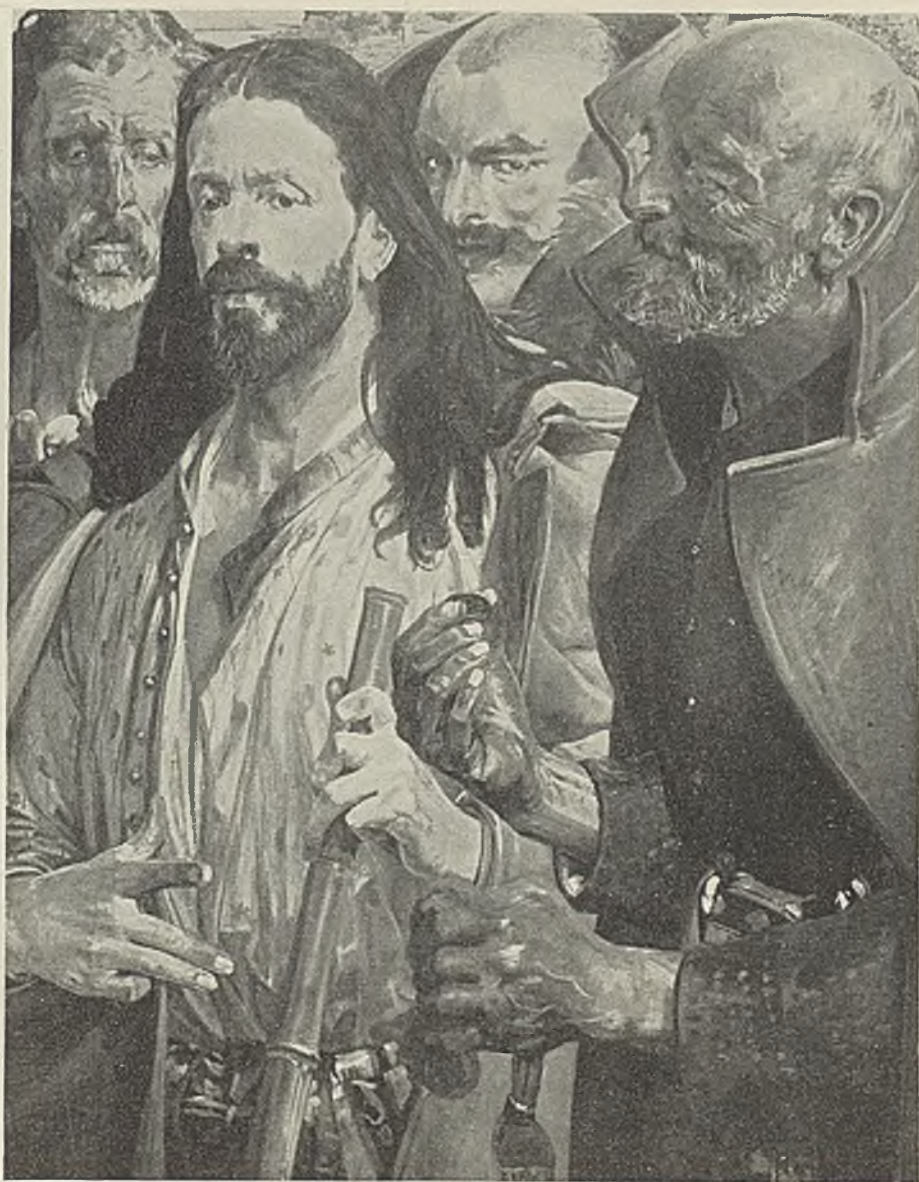


Fig. 409. Jacek Malczewski. Głosz czynszowy. (Część tryptyku).
Zbiory Śl. Holenderskiego w Zawierciu.

wogóle rzadko kto potrafi¹. Ta doskonałość kształtu, zwłaszcza jego wcześniejszych dzieł, jest poza wielkimi innymi przymiotami dzieł Malczewskiego tą wybitną cechą, która narzuci się widzowi i poza odczuwaniem i rozumieniem jakiegokolwiek innej treści budzi najwyższy interes.²

Malczewski stworzył sobie własny świat i własny styl. A stworzył je na drodze własnej powolnej ewolucji. Patrzył i patrzy na naturę nie tylko okiem wrażliwym

¹ Witkiewicz: W wydawnictwie zbiorowym „Sztuka polska“, str. 27. — ² Tamże.

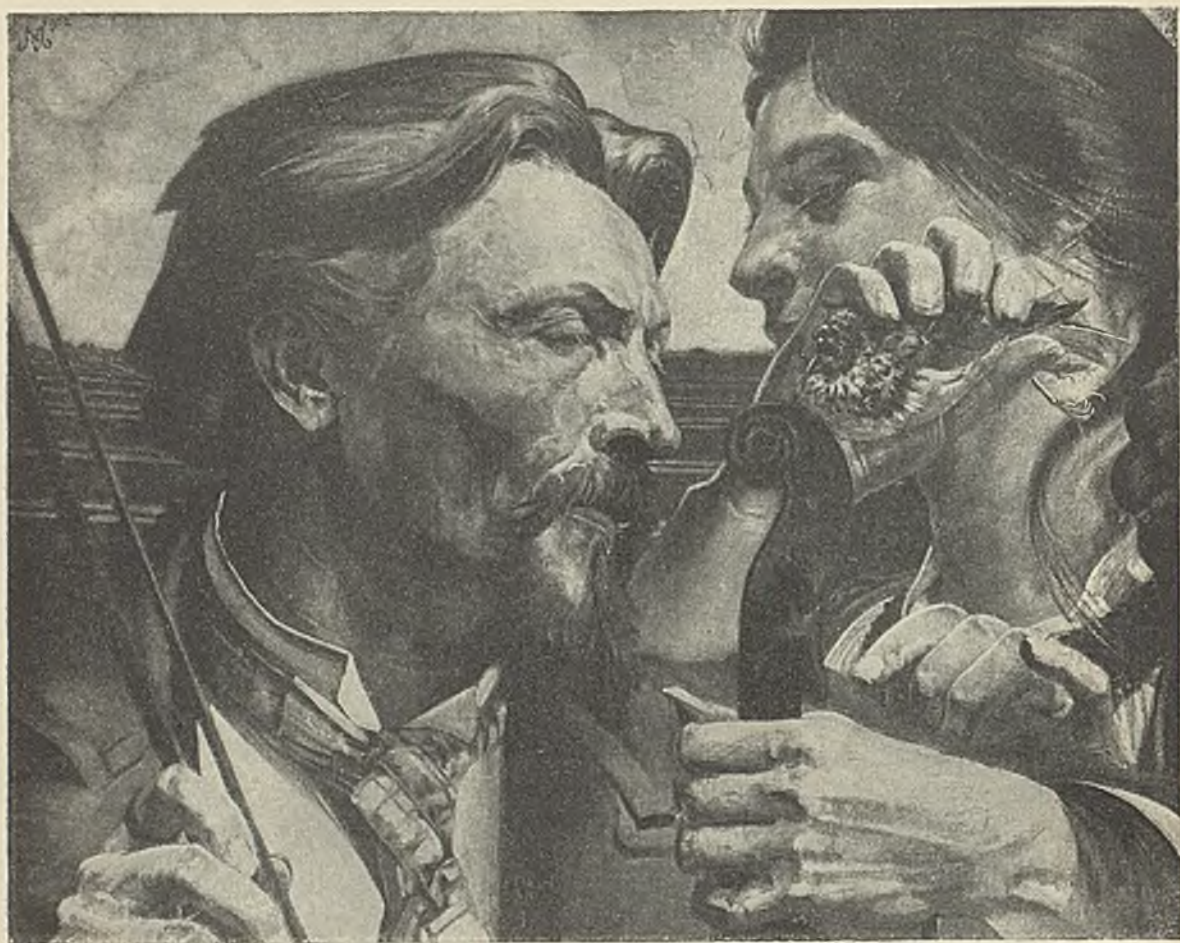


Fig. 410. Jacek Malczewski. Skowronek. (Portret art. mal. Zembaczyńskiego). Kraków, Muzeum Narodowe. Oddział F. Jasińskiego.

na piękno form i barw, ale równocześnie przygląda się jej z wrażliwością poety i odczuwa życie natury i jej powab.

Jego łąki, pola, drzewa, kwiaty, pełnią siły kolorów, a zarazem szczerością przypominają obrazy malarzy włoskiego *quattrocenta*. Mają one przytem ten sam czar i urok, jak dzieła quattrocentystów.

Pośród tej natury podobnie jak u włoskich mistrzów sztuki XV w. żyje człowiek, którego formy i ruchy mogą być źródłem niezliczonych artystycznych problemów zwłaszcza, gdy wyrażają stan duszy. Cóż dopiero gdy w ten stan psychiczny wnika artysta ze szczerem współczuciem i indywidualnem pojmowaniem. Jest dla Malczewskiego człowiek ze swą dołą i niedołą głównem zadaniem, a otoczenie, aczkolwiek świetne, jest mu podporządkowane. I w tem stoi Malczewski obok wielkich dawnych mistrzów i to w epoce, w której człowieka i jego duchowe życie coraz to bardziej z malarstwa usuwano, głosząc zasadę, że obraz, przedstawiający dobrze martwą naturę, ma tę samą wartość, co obraz przedstawiający żywego i czującego człowieka.

R O Z D Z I A Ł XVII.

Tadeusz i Zygmunt Ajdukiewicze, Kazimierz Pochwalski, Leopold Horowitz, Maurycy Gottlieb, Anna Bilińska, Teodor Axentowicz, Franciszek Żmurko, Piotr Stachiewicz, Wacław Szymanowski, Stanisław Lentz, Wojciech Kossak i inni.

Po Rodakowskim malarstwo portretowe stale się rozwijało. Widzieliśmy, że prawie każdy z omawianych artystów w tym kierunku próbował swoich sił, niektórzy zaś między nimi rozwiązywali przytem różne zagadnienia artystycznej natury, traktując portretowaną osobę częstokroć jako modela, któremu artysta nadawał rolę według swojej fantazji. Dział jednakże malarstwa ściśle portretowego, w którym artysta nie tylko dążył do przedstawiania form, ale starał się wnikać w duszę i charakter człowieka, rozwija się również.

Zbliżał się do tego kierunku Tadeusz Ajdukiewicz (ur. 1852 r., zm. 1916 r.). Ale chodziło mu więcej o szczegóły, o *interieur*, na tle którego malował. Takim jest n. p. portret Heleny Modrzejewskiej, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 411). Ajdukiewicz kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, później u Brandta w Monachjum, poznał Paryż, Egipt, Syryję i Anatolję. Wkońcu osiadł r. 1882 w Wiedniu, gdzie zajął wspaniałą pracownię po Makarcie. Stosunki z arystokracją utarowały mu drogę do dworu i zyskały sympatię cesarza Franciszka Józefa. W charakterze nadwornego malarza namalował wiele portretów.¹ Szczególniej lubiał portretować osoby na koniu. Wykonał portrety ces. Franciszka Józefa, ces. Wilhelma II, księcia Walji (późniejszego Edwarda VII), księcia bułgarskiego, króla rumuńskiego i innych dostojników. Podróżując na Wschodzie malował chętnie motywy jak: „Ulica w Kairze“ (r. 1884), „Targ w Kairze“, „Modlitwa na pustyni“, „Karawana dążąca do Mekki“ i t. p., a także liczne rewje, przyjęcia, polowania dworskie.

Dzieła jego są wykonane zrećcznie, poprawnie, ale bez głębszych studjów i mało mają indywidualności.²

Zygmunt Ajdukiewicz (ur. 1861 r. zm. 1917 r.), brat Tadeusza, poszedł tą samą drogą. Również i on zyskał powodzenie i rozgłos. Zdobył złote i srebrne medale w Wiedniu, Berlinie i Lwowie. Prócz portretów malował sceny rodzajowe jak: „Do konwiktu“, „U rejenta“, „Przyszły rycerz“ i t. p.

Ale największym portrecistą w tej grupie jest Kazimierz Pochwalski. Urodzony w Krakowie r. 1855, kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Matejki, a następnie w Monachjum lat parę. Przebywał wreszcie dla dalszych studjów w Paryżu i w Rzymie, poczem osiadł w Krakowie przery-

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 190

² Tamże.

wając pobyt w tem mieście dla podróży na Wschód: do Grecji, Turcji i Egiptu. Za prace swoje uzyskał liczne najwyższe odznaczenia w Wiedniu i Monachjum. R. 1893 został zwyczajnym profesorem wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po odrodzeniu Państwa Polskiego wrócił na stałe do Krakowa, gdzie dotąd przebywa.



Fig. 411. Tadeusz Ajdukiewicz. Portret Heleny Modrzejewskiej Kraków, Muzeum Narodowe.

Pierwsze prace Pochwalskiego przypominają fakturą prace Matejki. Potem objawia się oddziaływanie ówczesnej szkoły monachijskiej. Gdy zaś w latach 1883 i 1884 doskonalił się w Paryżu głównie w zakresie malarstwa francuskiego, oddziaływała na niego sztuka francuska.¹ W Paryżu podówczas pojmovano portret ściśle realistycznie a przedstawicielem tego kierunku był Leon Bonnat. Wpływ tego malarza przyćmił i osłabił wszystkie wpływy dawniejsze.² Ale wpływ malarstwa rodzajowego monachijskiego zaznaczył się w rodzajowych obrazach artysty (fig. 412). Bierze on w tem dziale swej twórczości za temat sceny o charakterze ludowym albo mieszczańskim. Odznaczają się te prace doskonałą kompozycją, wybornym rysunkiem i życiem postaci. Także sceny wschodnie brał za wątek do obrazów. Powodzenie jednak jego świetnych portretów było tak wielkie, że zaczął coraz to bardziej specjalizować się w malarstwie portretowym.

Do najznakomitszych jego dzieł należą portrety rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego: Zolla i Teichmana, portrety Sienkiewicza (fig. 413), Kraszewskiego a przede wszystkim Pawła Popiela, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym. Dzieło to malowane r. 1889 odznacza się swobodą układu, świetną charakterystyką

i mistrzostwem szczególnie w opracowaniu głowy i ręki (fig. 414). To też na wystawie międzynarodowej w Wiedniu uzyskał nadzwyczajne uznanie, za którym wkrótce poszło powodzenie w Monachjum, Berlinie i Paryżu. Portretował magnatów i dygnitarzy polskich, jak Włodzimierza Dzieduszyckiego, Szcz. hr. Koziembrodzkiego, Filipa Zaleskiego, Agenora hr. Gołuchowskiego, Franciszka Ksawerego Zamojskiego, Andrzeja Potockiego, Leona Pinińskiego, Zdzisława Morawskiego (fig. 415) i wielu innych, a także wykonał doskonały swój portret własny (fig. 416). Zdobywszy sobie sławę najznakomitszego portrecisty w Austrii stał się niejako oficjalnym malarzem dworu i państw centralnych.³

Konserwatywny raczej w swych dążeniach artystycznych nie ubiegał się Po-

¹ Piniński: Kazimierz Pochwalski, Sztuki piękne, t. II, str. 476.

² Tamże.

³ Tamże.



Fig. 412. Kazimierz Pochwalski. Opowiadanie starego wiarusa. Własność prywatna.

chwalski o efektowną oryginalność, przeciwnie, przejęty podziwem i uznaniem dla dawnych mistrzów widział w ich dziełach wzory najgodniejsze dla współczesnej sztuki.¹ Pochwalski postawił sobie za zadanie zregenerować, uzdrowić portret przez bystrą, wolną od wszelkich uprzedzeń obserwację i zbadanie charakterystyki modelu, a cel ten nie tylko osiągnąć zdołał we własnych pracach, lecz zdrowe te zasady umiał jako nauczyciel wpoić w swych uczniów.² Wszelkie fantazjowanie na temat portretu, tak charakterystyczne dla Malczewskiego, jest Pochwalskiemu obce. Malował także Pochwalski obrazy religijne i martwą naturę a również krajobrazy. I w tych dziełach objawia się równowaga i spokój a zarazem mistrzowska technika.

Portrecistą, który zyskał sobie również w świecie uznanie, był Leopold Horowitz (ur. r. 1838 w okolicy Koszyc, zmarł r. 1917), uczeń Akademii wiedeńskiej. Następnie lat kilkanaście przebywał w Warszawie. Przeniósł się potem do Wiednia, a w końcu do Budapesztu i objął tam r. 1889 kierownictwo Akademii Sztuk Pięknych.³

Od samego początku swej działalności artysta ten malował obok portretów obrazy rodzajowe, do których z zamiłowaniem brał wątek z życia dzieci. W latach 1870—1871 czyni w Warszawie studja typów żydowskich i rozpoczyna wielki obraz „Sądny dzień“, znajdujący się w prywatnym posiadaniu w Warszawie.

Malował portrety przeważnie członków rodzin arystokratycznych. Jeden z najlepszych jego portretów, to portret księżnej Sapieżyny z domu Zamojskiej, siedm-

¹ Piniński, l. c.

² Tamże, str. 416.

³ Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bild. Künstler, t. XVII, str. 525.

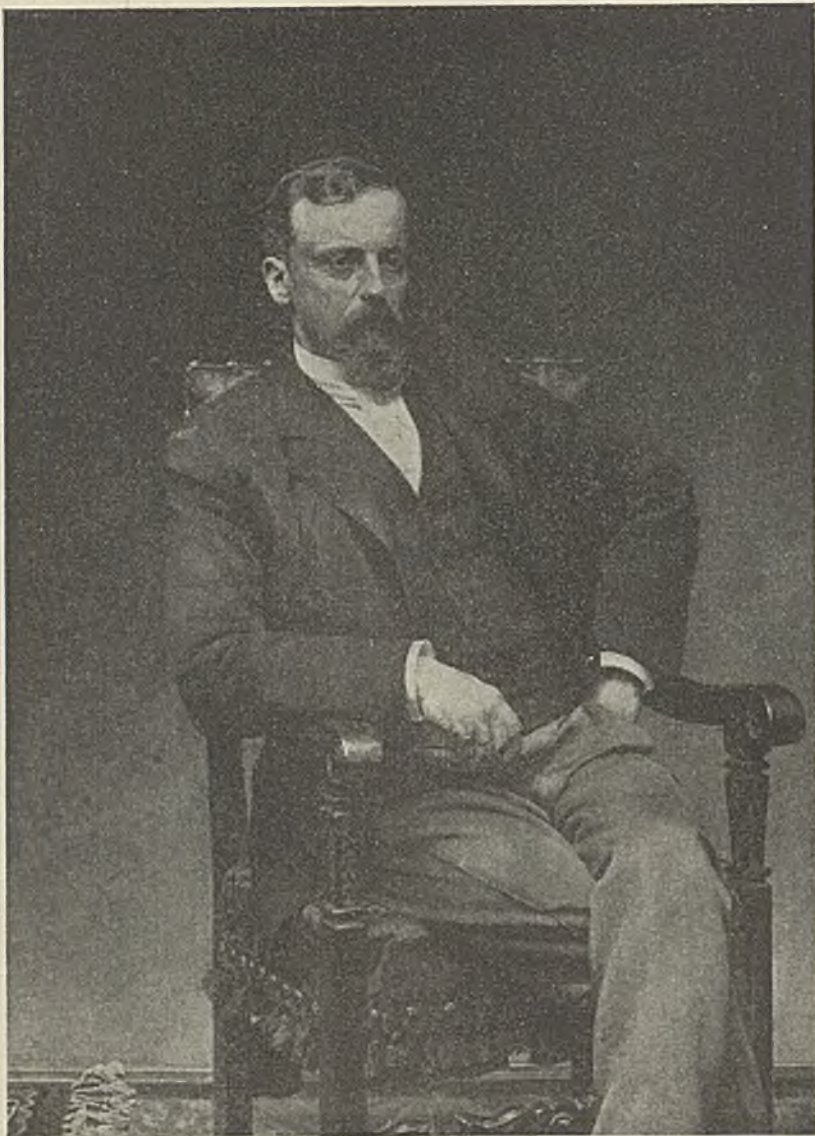


Fig. 413. Kazimierz Pochwański. Portret Henryka Sienkiewicza.
Własność rodziny H. Sienkiewicza.

dziesięcioletniej staruszki. Zjednywał sobie tę klientelę nietylko u nas, ale także zagranicą solidną uczciwością swej sztuki. Środki, któremi się posługuje, są zawsze najprostsze: codzienna poza, jednobarwne tło, skromne ujęcie i staranna technika. Jego portretom brak wszelkiego zewnętrznego blasku, reprezentują one jednak doskonale charakter arystokratycznego i wytwornego mieszczańskiego towarzystwa.¹ Odtworzył on na podstawie maski pośmiertnej i istniejących wizerunków Adama Mickiewicza jego portret w dwu rysunkach kredką.

¹ Thieme und Becker, l. c.

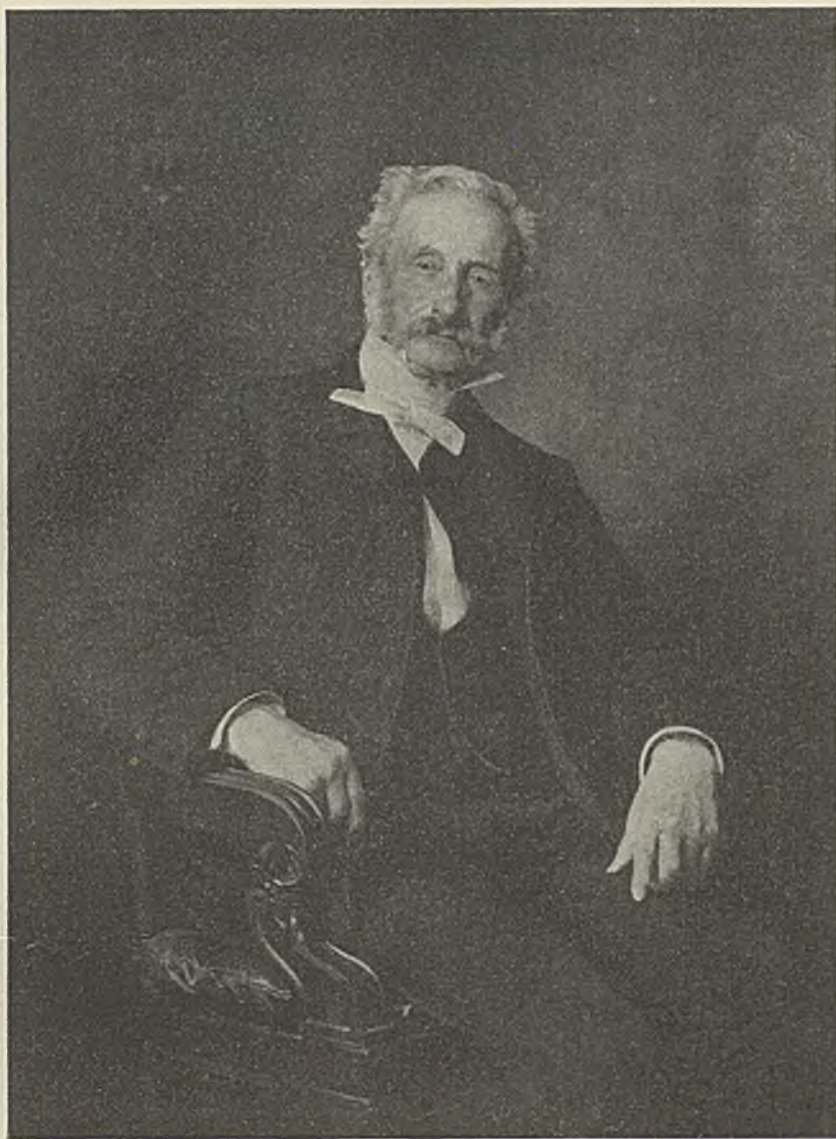


Fig. 414. Kazimierz Pochwalski. Portret Pawła Popiela.
Kraków, Muzeum Narodowe.

Maurycy Gottlieb, urodził się roku 1856 w Drohobyczu. Do gimnazjum w tem mieście wstąpił r. 1867. Od tej chwili rozpoczęło się jego artystyczne wykształcenie, bo profesor Sikora odrazu poznał się na zdolnościach chłopca i począł go starannie uczyć. Za jego też poparciem oddano chłopca na dalsze studia Godlewskiemu, profesorowi rysunków we Lwowie, który zajął się uczniem szczerze i uczył go przez lat pięć bezpłatnie, kierując przytem ogólnem jego wykształceniem.¹

Roku 1872 wyprawiono go do Wiednia. Tu kształcił się w zakresie malarstwa

¹ Feliks Kopera: Tekst do publikacji: Maurycy Gottlieb (1856—1879), Wiedeń.

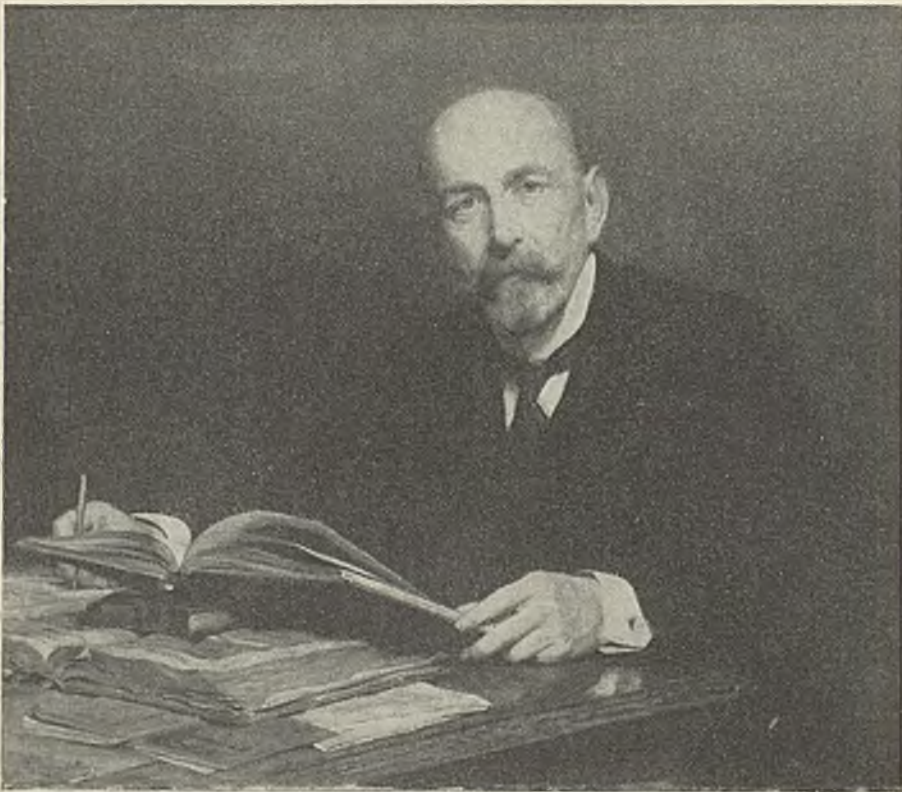


Fig. 415 Kazimierz Pochwański. Portret Zdzisława Morawskiego. Kraków, Muzeum Narodowe.

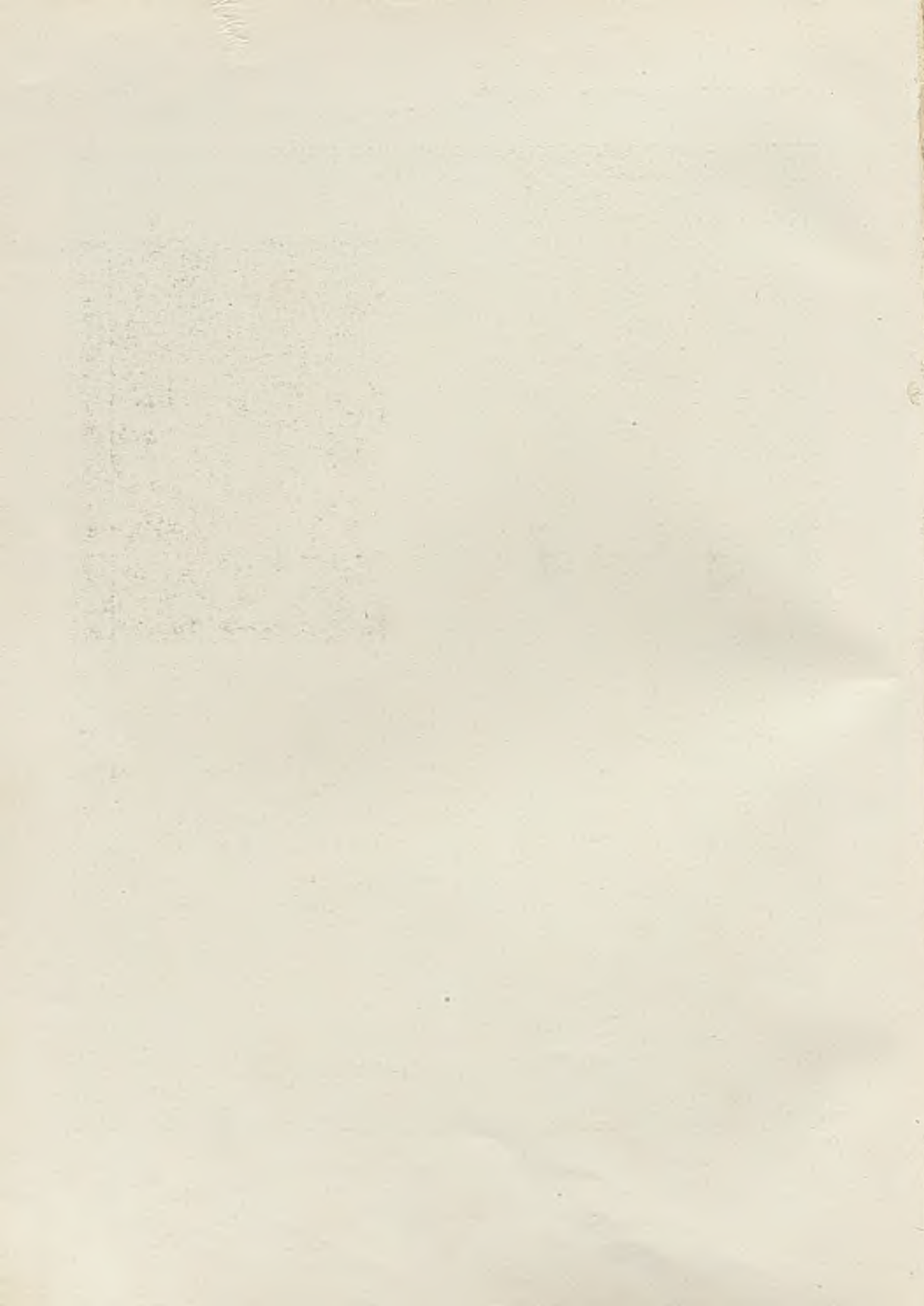
historycznego u Wurzingera. Wurzinger atoli nie umiał wznieść się ponad bezduszne kompozycje i malowanie modeli w teatralnych kostjumach różnych epok. To też, gdy Gottlieb ujrzał wystawionego roku 1872 w Wiedniu „Rejtana“ Matejki, wrażliwa jego dusza odczuła, czem jest obraz historyczny, który wskrzesza ducha i formę przeszłości. Rzucił więc Wiedeń i zapisał się roku 1874 do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, a prace siedemnastoletniego chłopca uzyskały wnet uznanie w szkole.

Roku 1875 udał się Gottlieb do Monachjum. Tu pracował pod kierunkiem Ferdynanda Piloty'ego, także malarza historycznego.

W czasach pobytu w Krakowie powstał pod wpływem Matejki obraz „Albrecht Brandenburski odbierający inwestyturę od króla Zygmunta I“. Widocznie Matejko dał uczniowi temat, który jego samego żywo zajmował i który później sam podjął i opracował tworząc „Hołd pruski“. Malował następnie obraz „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę przeciw cesarzowi Ferdynandowi“ i scenę z życia „Dymitra Samozwańca“, poczynił nadto mnóstwo rysunków pracując nad kompozycją innych historycznych obrazów z dziejów Polski, jak n. p. „Sobieski przyjmuje posłów austriackich“ i inne. Świadczą te studia o wielkich postępach w komponowaniu obrazów z licznymi postaciami złożonych, w których ludzie z osobna i masowo żyć



Maurycy Gottlieb: Handel niewolnicami
Kraków. Własność dra R. Beresa



i działać powinni. Choć nie doszedł w Krakowie do takich wyników, jakie osiągnął później, to jednak szkoła Matejki prowadzi go do arcydzieł.

W Monachjum zabrał się do studjowania typów i portretów. Wtedy powstało wspaniałe studjum staruszki w haftowanym czepcu, świetne, i jakby pod wpływem Rembrandta wykonane. Zdobywa się na doskonałe dzieło „Shylock i Jessyka“ (fig. 417). Poetyczne odtworzenie chwili, kompozycja i charakterystyka postaci, wymowa rąk, odtworzenie szczegółów i koloryt są mistrzowskie.

Roku 1876 zjawił się Gottlieb w Wiedniu i zabrał się do dalszej pracy w szkole Angeli'ego. Artysta ten lubujący się w malowaniu wspaniałych kostjumów i dbający o dekoracyjność obrazów, tworzący nie bez wpływów Makarta, oddział na Gottlieba. Kierunek ów znał także Gottlieb z obrazów Czachórskiego, Angeli'ego i Siemiradzkiego. Jeśli jednak u Czachórskiego, Angeli'ego i u Siemiradzkiego scena historyczna jest kanwą, na której malarze rozwijają przepych dekoracji i stroju, mało troszcząc się o wyrażenie stanu duszy bohaterów i chwili dramatycznej, to u Gottlieba obok pięknej formy przemawia do nas dusza. Takim jest znakomity obraz „Uriel Akosta i Judyta“ (fig. 418), do którego zaczerpnął Gottlieb wątek z tragedji Gutzkova. Tak Shylocka i Jessykę jakoteż Uriela Akostę przyjęła krytyka w kraju i zagranicą

z wielkiem uznaniem. Z tego samego czasu pochodzi też „Handel niewolnicami w Kairo“ (tabl. 76), zwracający uwagę tem samem dążeniem do odtworzenia piękna ciała kobiecego, które widzimy w obrazach Siemiradzkiego.

Równocześnie zajmuje go postać Chrystusa. Pracuje więc nad obrazem „Chrystus przed Sądem“, ale pracy tej nie kończy. Wtedy też powstało najwspanialsze dzieło Gottlieba „Żydzi w bożnicy“, dzieło będące wynikiem głębi jego duszy i natchnienia, z którem złączyło się przecucie rychłej śmierci. Wśród Żydów sportretował siebie samego, i uczucia, które nim owładnęły, uwidoczniał na swej twarzy tak wymownie, że zbyteczny jest opis stanu jego duszy w chwili, gdy obraz ten malował. Obok umieścił dla siebie napis nagrobny w języku hebrajskim. Genjusz młodego artysty zaznaczył się tu w potędze, z jaką artysta ten wypowiedzieć umiał stan duszy ludzi przejętych wewnętrznem napięciem i przedstawić go w różnych stopniach w postaciach osób, od najsilniejszego naprężenia aż do najsłabszego odczucia, graniczącego z obojętnością. Przytem zdołał malarz podporządkować świetnie akcesorja duchowej stronie obrazu, dając dowód zupełnego opanowania swego talentu. Obraz ten należy niewątpliwie do najlepszych dzieł polskiej sztuki.

Podobnie jak Grottger musiał i Gottlieb przyjmować zamówienia na ilustracje do książek. Znany wydawca Bruckmann zamówił u niego 12 obrazów do „Natana

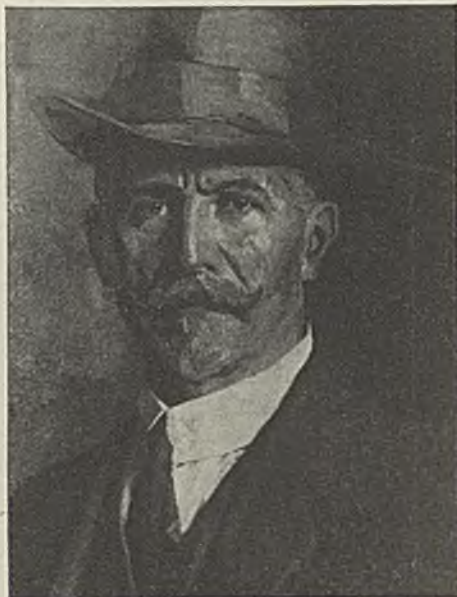


Fig. 416. Kazimierz Pochwalski. Portret własny. Lwów. Własność dra L. Bernackiego.



Fig. 417. Maurycy Gottlieb. Shylock i Jessyka. Warszawa. Własność Rotwanda.



Fig. 418. Maurycy Gottlieb. Uriel Akosta i Judyta. Leningrad Eremitaż.

Mędrca“ Lessinga. Jako ilustrator umiał Gottlieb uchwycić żywo moment dramatyczny odtwarzając go z nadzwyczajną biegłością rysunku.

Roku 1878 wrócił artysta do kraju, gdzie przepędził lato, poczem jesienią wyjechał do Rzymu. W Rzymie zaczął obrazy „Chrystus każący“ i „Chrystus nauczający w Kafarnaum“. W akcesoriach, jak architektura rzymska, marmury i barwność stroju zaznaczył się wpływ Siemiradzkiego. Umiał jednak w postaciach słuchaczy i grze ich fizjognomji przedstawić wrażenie słów proroka. Pokrewny temat, który służył za motyw do genialnych dzieł: „Wieczery Pańskiej“ Leonarda da Vinci, czy Matejki „Kazanie Skargi“, posłużył Gottliebowi do stworzenia świetnego dzieła.

W czasie tych prac przybył do Rzymu Matejko. Serdeczność, z którą odnosił się ten wielki malarz do Gottlieba,¹ pociągnęła dawnego ucznia znowu do Krakowa. W r. 1879 w szkole Matejki kończy „Chrystusa każącego“, wraca do tematów polskich, i czyni studja. Wtedy też powstają szkice jego oparte na motywach żydowskich.

Gottlieb w ciągu całej swej twórczości zajmował się portretowaniem, a obrazy jego w tej dziedzinie należą do najlepszych dzieł polskiego malarstwa portretowego. Czasem odzywa się w tych portretach lekki wpływ Makarta (fig. 419), to znow Matejki, to dawniejszych malarzy niemieckich z połowy XIX w.; najpiękniejsze jednak są niewątpliwie te, w których Gottlieb jest zupełnie sobą, w których niema żadnych wpływów, a jest tylko prawda i bezpośrednio prawdę tę odczuwa-

¹ Listy Matejki do żony. Kraków 1927, str. 174.

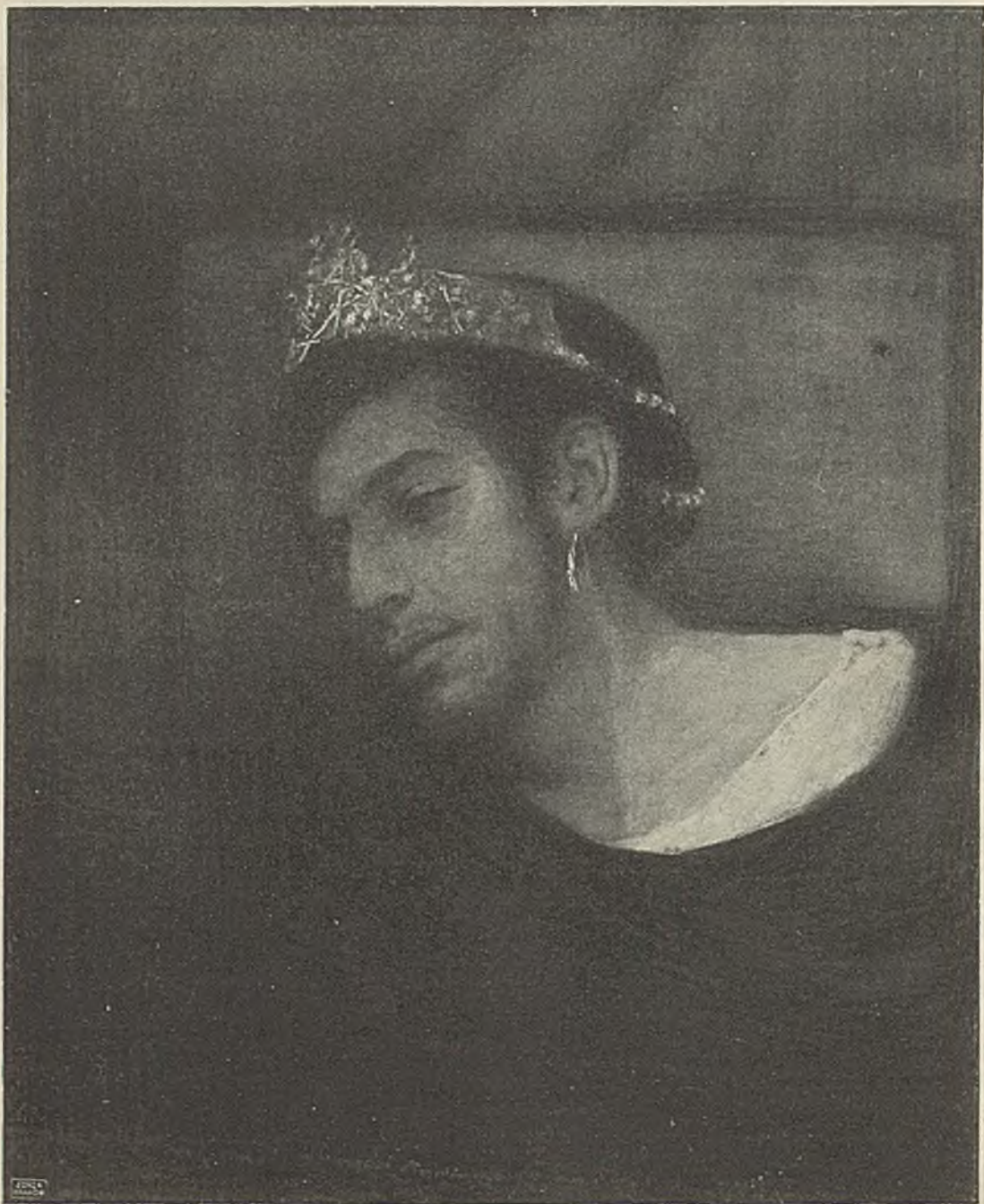


Fig. 419. Maurycy Gottlieb. Portret własny pod postacią Ahaswerusa. Kraków, Muzeum Narodowe.



A. Bilińska: Portret własny
Kraków, Muzeum Narodowe

jący artysta. Może najlepszy z tej grupy jest portret starca, w krakowskim Muzeum Narodowym.

Umarł Gottlieb 17 lipca 1879 r. w dwudziestym trzecim roku życia.

Obok tych artystów opierających się o monachijskie i polskie malarstwo, we francuskim środowisku rozwijała się i pracowała Anna Bilińska.



Fig. 420. Teodor Axentowicz. Gęsiarka. Kraków. Własność artysty.

Anna Bilińska (Bogdanowiczowa), urodziła się r. 1858 na Ukrainie. Przebywała z rodzicami w młodości swej w Wiatce, gdzie bawił chwilowo również Andriolli i uczył dziewczynę rysunku. Potem kształciła się w Warszawie u prof. Gersona, następnie zaś w Paryżu u Tony Roberta Fleury i Bouguereau. R. 1892 wyszła za mąż za doktora medycyny Bogdanowicza. Malowała portrety pełne wyrazu siły i energii, przytem pociągające wdziękiem a znakomite. Choć jej życie nie przekroczyło lat trzydziestu pięciu, dostała się ona mimo to na szeroką arenę wszechświatową dzięki wybitnemu talentowi. Portrety jej odznaczają się nadto jeszcze dystynkcją i elegancją w samej robocie malarskiej. Umiała ona połączyć siłę męską z wdziękiem kobiecym, a przytem wnikać w duszę modela i zdobyć się na dzieła pod względem artystycznym nawskróś wykończone.¹ Ugruntował jej sławę w kraju „Portret własny“ (tabl. 77), znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, który najlepiej świadczy o jej talencie.

Malowała również obrazy z innej dziedziny malarstwa jak: „Cyganka“, „Trzy

¹ Piątkowski: Polskie malarstwo, str. 178.



Fig. 421. Teodor Axentowicz. Zima we wschodniej Małopolsce.

dziewczyny litewskie“, „Krajobraz“, „Pejzaż morski“, „Wędrowny malarz“, „Deszcz na morzu“ i t. p.

Umie Bilińska wogóle wydobyć przy całej męskiej sile delikatne kobiece tony. Jest ona wybitną kolorystką i doskonale opanowała technikę.¹ Większa część dzieł tej artystki znajduje się w prywatnym posiadaniu w Paryżu. Zmarła r. 1893.

Teodor Axentowicz zaczął od studjów naturalistycznych a potem wchłaniał nowe prądy i wyrobił sobie jednak mimo to swój własny styl.

Urodził się w r. 1859 w Kronsztadzie w Siedmiogrodzie. Po ukończeniu szkoły realnej we Lwowie, kształcił się w latach 1879—1882 w Monachjum. Wpływ Chełmońskiego zaznaczył się wtedy w obrazie artysty namalowanym r. 1880, przedstawiającym „Gęsiarkę“ na tle szerokiego i dalekiego pastwiska (fig. 420). Studjował

¹ K. Górski: W dziele: Thieme und Becker, Allg. Lexikon j. w., t. IV, str. 28.



Fig. 422. Teodor Axentowicz. Świącenie wody.

od r. 1882¹ w Paryżu u Carolusa Durand'a. Roku 1883 wykonany rysunek tuszem „Boulevard des Capucines w Paryżu“ świadczy, że malarz dalej trwa w obranym kierunku malowania codziennego życia w jego objawach ruchu i malowniczości ze szczególnem uwzględnieniem efektów barwy. W latach spędzonych zagranicą studiował i kopjował starych mistrzów: Corregia, Tycjana, Velasqueza a nawet Lebrun'a. Roku 1895 został profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie i zajmuje dotąd to stanowisko.

Sam nie oparł się historycznemu malarstwu. Jednym z jego dzieł z tego zakresu jest „Würzburg w roku 1811“. Przedstawił zajęcie tego miasta przez Francuzów. Umiął w tem dziele oddać znakomicie wyraz osób biorących udział w akcji: świetna jest zwłaszcza grupa przerażonych mieszczan z wybladłym, przerażonym burmistrzem na czele.² Namalował nadto scenę z dziejów Polski: przedstawiając „Poselstwo polskie u Henryka Walezjusza“.

Zaczął następnie przedstawiać sceny z życia chłopów wschodniej Małopolski. Roku 1902 powstał charakterystyczny dla twórczości Axentowicza tego czasu obraz „Zima we wschodniej Małopolsce“ (fig. 421). Maluje wtedy szereg obrazów znakomicie wykonanych, dowodzących bystrej obserwacji, świetnych w rysunku, pełnych

¹ Klein: Teodor Axentowicz, Sztuki Piękne, t. III, str. 287.

² Niewiadomski, j. w., str. 208.



Fig. 423 Teodor Axentowicz. Portret pani M.

prawdy a zarazem prostoty w układzie. Przytem podnosił ich efekt malowniczy strój i zwyczaje ludu tych okolic. „Wreszcie światło, słońce, śnieg, dało tym obrazom jasność i tęgość plam“.¹ Znakomitem dziełem w tej dziedzinie twórczości artysty jest „Oberek“, przedstawiający taniec młodego parobka z dziewczyną w tak zawrotnie szybkim wirowaniu, że oko nie chwytą już sylwety i linje konturów zacierają się. Zarazem dał malarz harmonijny zespół białych i czerwonych plam.² Scen z życia ludu ruskiego nigdy malować nie zaniechał, powstają w późniejszych czasach obrazy przedstawiające „Święto Jordanu“, „Święcenie wody“ (fig. 422), „Pogrzeb huculski“. Ulubionym wątkiem obrazów Axentowicza są typy huculek. Obrazy te odznaczają się świeżością, siłą i bezpośredniem odczuciem natury.

¹ E. Niewiadomski, l. c., str. 208. — ² Tamże, str. 209.



Fig. 424. Teodor Axentowicz. Portret pani C. z córką, Poznań. Własność prywatna.



Fig. 425. Teodor Axentowicz. W ogrodzie.

Axentowicz był wybitnym malarzem portretu już od samego początku swej artystycznej działalności. Podczas studjów w Paryżu u Carolusa Durand'a nauczył się wiele, ale więcej jeszcze skorzystał od Boldiniego i Whistlera. Wpływ portretu XVIII wieku francuskiego, a nadewszystko angielskiego, oddziałł też niewątpliwie na lekkość, wdzięk układu i świeżość barw, którymi odznaczają się kobiece portrety Axentowicza. Do tego celu najlepiej się nadawały pastele, to też za wzorem francuskich i angielskich malarzy XVIII w. Axentowicz techniką tą najchętniej się posługiwał.

Podobnie, jak całą twórczość Axentowicza, można podzielić jego portrety na dwa działy, jeden, w którym artysta ten występuje jako malarz natury oddający naturę tę wiernie i sumiennie, i drugi, w którym życie podporządkowuje pięknej i wyszukanej linji i zestrojowi barw. Wtedy nie tylko idealizuje, ale także dekoruje modele pięknymi akcesorjami, doborem tła i kawałkami połyskującego jedwabiu czy wzorzystą materją, zestawiając je obok obnażonych form ciała. Do pierwszego działu zaliczyć należy przedewszystkiem olejno malowany portret Wiktora



Fig. 426. Teodor Axentowicz. Cyganki.

Oslawskiego, malowany r. 1890, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, do drugiego działu mnóstwo portretów kobiecych, przedewszystkiem wykonanych pastelem (fig. 423). Maluje chętnie portrety dwojga (fig. 424) i więcej osób, które umie ugrupować z wielkim artyzmem. Takim wybornym portretem był portret rodziny artysty, niestety dzisiaj bardzo uszkodzony.

Za wzorem Anglików XVIII w. lubi Axentowicz malować ładnie ubrane dzieci (fig. 425). Z portretowanych pięknych kobiet zwykle bierze on motywy do ujmujących kompozycji, uważając, że piękno kobiety jest doskonałym wątkiem do obrazu (tabl. 78). Do takich obrazów bierze za modele nie tylko dystygowane damy, ale piękne typy z ludu (fig. 426), jak o tem świadczy pastel z r. 1904: „Cyganki“.

Dzieła swoje malarz często powtarzał, zwłaszcza w późniejszym okresie działalności.

Malarzem ludu ruskiego jest Juljan Makarewicz, ur. r. 1855 we wschodniej Małopolsce. Kształcił się w wiedeńskiej Akademji Sztuk Pięknych, potem w Paryżu, Florencji i Rzymie. Pod kierunkiem swego monachijskiego profesora Seitzma malował freski w Loretto. Głównem jego dziełem jest „Jordan“,

Rówieśnik Axentowicza Franciszek Żmurko (ur. we Lwowie r. 1859, zm. r. 1910) był uczniem Tepy i Matejki, a następnie wiedeńskiej i monachijskiej Akademji.¹ W Monachjum, namalował większy obraz „Kleopatra“, przedstawiając królowę w chwili, gdy zadaje sobie śmierć, i „Zuzannę i dwu starców“ (fig. 428).

Wróciwszy do Krakowa wstąpił ponownie do Szkoły Sztuk Pięknych i poddał się wpływowi Matejki. Wykonał wtedy obraz: „Kazimierz W. i Esterka“.² Podróż do Włoch i krótki pobyt w Rzymie oddziaływały na Żmurkę silnie. Zabytki greckiej



Fig. 427. Juljan Makarewicz.
Śpiewak cerkiewny.
Kraków, Muzeum Narodowe.

do którego czynił liczne studia. Jego „Śpiewak cerkiewny“ (fig. 427), w krakowskim Muzeum Narodowym, odznacza się świetnym rysunkiem i wystudjowaniem typu pod każdym względem. Makarewicz przerzuciwszy się do prac konserwatorskich i polichromji kościelnej nie mógł wykorzystać na szeroką skalę swego talentu. Z jego dekoracji kościelnych zasługują na uwagę freski na sklepieniach naw bocznych jasnogórskiego kościoła w Częstochowie, wymalowane w miejscu zniszczonych pierwotnych fresków Dankwarta, malowidła ścienne nowej biblioteki uniwersyteckiej we Lwowie, polichromja kościołów w Niepołomicach, Mszanie, w piotrkowskiej farze, w Brześciu kujawskim.

Zajmował się ilustrowaniem książek Władysława Łozińskiego. Dostarczał również rysunków do tygodników niemieckich i angielskich.

¹ Prokesh: Franciszek Żmurko, Współczesne malarstwo polskie, zeszyt I, Kraków 1911.
K. Daniłowicz Strzelbicki: Franciszek Żmurko Warszawa 1922.

² Stanisław Zarewicz: Franciszek Żmurko, Sztuka, Miesięcznik, Lwów 1911.



Teodor Axentowicz: Dama w czerni



Fig. 428. Franciszek Żmurko. Zuzanna i dwaj starcy. Kraków, Muzeum Narodowe.

i rzymskiej kultury oraz dzieła epoki włoskiego odrodzenia natchnęły malarza do większych kompozycji z życia starożytnego Rzymu. Czyni studia do obrazów: „Neron“, „Sfinks“, „Neron nad zwłokami Agrypiny“.

Osiadłszy na stałe w Warszawie maluje pod wpływem Siemiradzkiego i Makarta: „Messalinę“ i „Zaślubiny Messaliny na Monte Pincio“.

Krótki pobyt w Paryżu nie został także bez wpływu na Żmurkę. Powstają wtedy dzieła: „Dama Kameljowa“, „Napój miłosny“, „Pod wpływem haszyszu“, „Sen na kwiatkach“, „Z rozkazu Padyszacha“. Nie pozbył się jednak malując te obrazy wpływu Makarta. Zaznaczyło się to w przeciążeniu kompozycji akcesorjami dekoracyjnymi, brunatnym tonem kolorytu i silnymi świetlanymi efektami.¹ Już w tych ważnych pracach zdradza malarz zamiłowanie do odtwarzania przede wszystkim kobiecej postaci. Nie tylko chodzi mu o piękność ciała, o linje i barwną plamę, ale o wyrażenie pulsującego życia i uczucia, przede wszystkim zaś roznamiętlenia zmysłowego, a nawet zmysłowej ekstazy. Mężczyzn malował rzadko. Portretował siebie niejednokrotnie (fig. 429).

Dziełem dojrzałego talentu Żmurki jest „Pieśń wieczorna“. Przedstawił on tu na tle zaznaczonego krajobrazu zasłuchane w melodję przyrody piękne kobiety i parę kochanków rozmarzonych nastrojem chwili: „Przeszłość grzesznika“ przedstawia znów starca, przed którym roztoczył malarz szereg symbolów radości życia

¹ Zarewicz, j. w., str. 117.

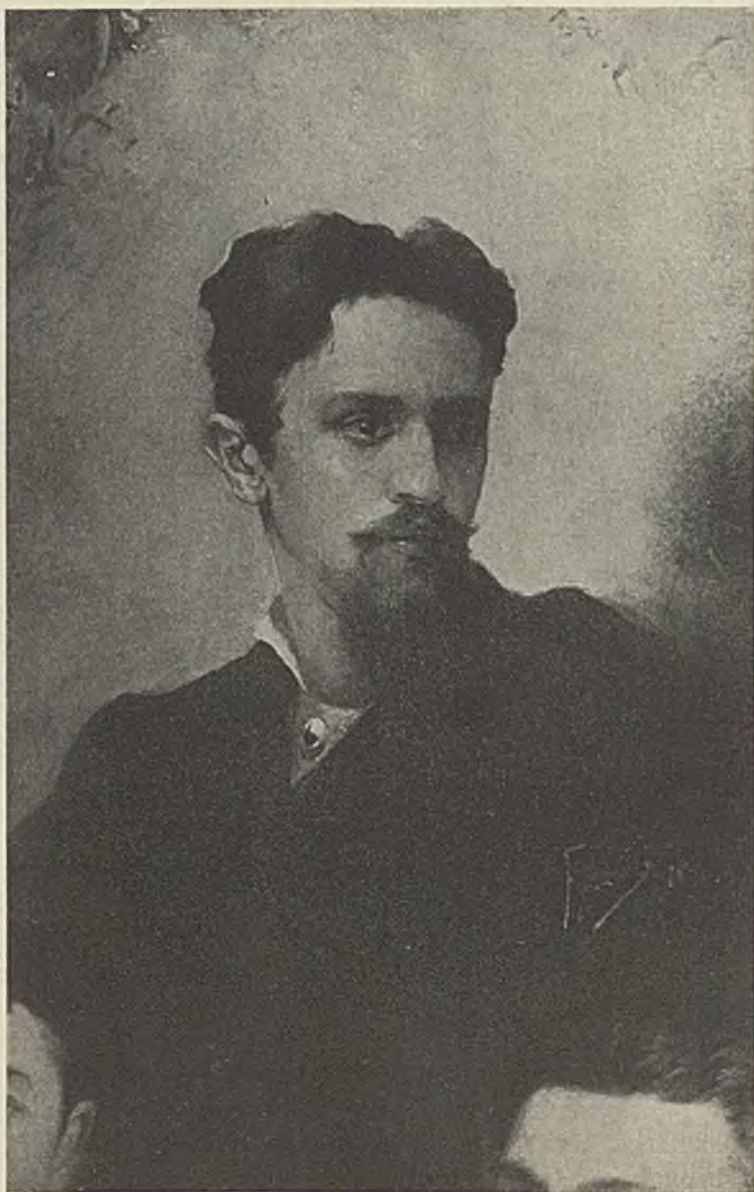


Fig. 429. Franciszek Żmurko. Portret własny. Z palety ofiarowanej Janowi Matejce przez uczniów z autoportretami. Kraków, Dom Jana Matejki.

i alegorje grzechów. I w tym obrazie odgrywają kobiety wybitną rolę. „Gwiazda Betlejemska“ odznacza się zaś głęboko odczutym krajobrazem i piękną grupą kobiet witających wschodzącą gwiazdę. Obrazem z ostatnich lat życia jest adoracja kobiety: „Laudamus feminam“. Malarz wykonał dzieło w dwu warjantach. Raz nadał obrazowi złotawy koloryt przypominający dzieła włoskiego cinquecenta, a drugi raz koloryt spłowiałego gobelinu. Wprowadził tu Żmurko galerję studjów i modeli



Fig. 430. Piotr Stachewicz. Z cyklu: Legenda o Matce Boskiej. Kraków, Muzeum Narodowe.

o wielkiem bogactwie szczegółów; widzimy kształty kobiece w różnych pozach i przegięciach.¹ Wogóle jest Żmurko malarzem przypominającym zmysłowością w przedstawianiu kobiet Corregia.

Piotr Stachewicz, urodzony r. 1858 w Małopolsce, kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie w Monachjum pod kierunkiem profesora Seitza. Jest przede wszystkim Stachewicz dobrym rysownikiem i ilustratorem. Stąd zamiłowanie jego do cyklów. Dba w kompozycjach o wytworność, co przy tematach z życia ludu wywołuje nienaturalność. Nieraz popada w sentymentalizm. Do najlepszych ilustracji tego malarza należą ilustracje do „Quo vadis?” Sienkiewicza, do „Etienne Marcel“ hr. Reya, do bajki Kraszewskiego „Dziad i baba“. Jego: „Legenda o Matce Boskiej“, z ośmiu obrazów złożona, znajdujących się w krakowskim Muzeum Narodowym, dzieło malowane *en grisaille* w latach 1892—1893, odznacza się zaletami kompozycji i rysunku oraz nastrojem spokoju i powagi (fig. 430). Jako malarz religijnych obrazów wysuwa się Stachewicz w swej epoce na pierwszy plan.

Rysuje i maluje wiele główek kobiecych z biegłością wybornego rysownika.

Z rodzajowych obrazów wspomnieć należy przede wszystkim „Pogrzeb górnika“, obraz znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, „Karmienie drobiu przed dworkiem“, „Msza w kaplicy“ i t. p. Maluje wiele scen z życia ludu. Zajmują go

¹ Zarewicz, j. w., str. 118.

sady i kwiaty. Z krajobrazów jego wymienić należy widoki okolic Litwy z twórczością Mickiewicza związanych, własność krakowskiego Muzeum Narodowego.

Jako dekorator zaznaczył Stachiewicz swą działalność w kościele oo. Jezuitów na Wesołej w Krakowie, wykonawszy kartony do dekoracji mozaikowej.

Zajmował się Stachiewicz nie tylko dostarczaniem rysunków do ilustracji, ale dbał także o typograficzną dekorację książki. W roku 1888 powstał z jego inicjatywy w Krakowie dwutygodnik „Świat“, pismo o wykwintnym i wysoce artystycznym poziomie.¹

Głównie malarstwem religijnym zajmował się Izydor Jabłoński, profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (ur. r. 1835, zm. r. 1905). Polichromował sklepienie kościoła Nawrócenia św. Pawła na Stradomiu w Krakowie z wyjątkiem trzech obrazów w lunetach, które ozdobili Franciszek Streit i Antoni Kozakiewicz. Uzupełnił w stylu bizantyńskim malowidła ruskie z XV w. w kaplicy św. Trójcy na Wawelu, malował obrazy do kościołów. Zostawił udatne akwarele z podróży swej po Włoszech i na Wschód.

Walerjan Kręciński (ur. r. 1852) rozwinął działalność we Lwowie jako malarz obrazów religijnych i dekorator kościołów. Odznaczają się jego prace poprawnym rysunkiem.

Stanisław Kaczor Batowski (ur. r. 1866 we Lwowie) maluje również obrazy religijne a także historyczne, rodzajowe, krajobrazy i portrety. Dekorował foyer teatru lwowskiego i projektował witraż do katedry lwowskiej. Ilustrował trylogię Sienkiewicza, przyczem żywo odczuwał ruch natłoczonych figur.

Malarstwu dekoracyjnemu poświęcił się Karol Klopfer ur. 1859 r. Był on dekoratorem teatrów warszawskich. Malował przytem głównie krajobrazy.

Artyści coraz to częściej w tej epoce dostarczają rysunków do pism ilustracyjnych. Prócz wymienionych malarzy obok Stachiewicza ilustracji wiele się poświęcał Antoni Kamiński (ur. r. 1861) i głównie pracował w tym kierunku, wyrabiając się na doskonałego rysownika. Operuje lekką nerwową kreską, tu i ówdzie podtonowaną. Jego drobne, rysowane portrety, jak Boznańskiej, Wyspiańskiego i inne świadczą o głębszem odczuciu psychologicznem,² a ilustracje, zamieszczane najczęściej w Tygodniku Ilustrowanym, są doskonałe w rysunku i kompozycji wykwintne.

Wspomnieć należy Kazimierza Górskiego (ur. 1869) jako rysownika ilustracji realistycznej,³ a także Stanisława Bagieńskiego (ur. 1876) batalistę i malarza koni, oraz Ferdynanda Brylla (ur. 1863).

Pracowitym ilustratorem był Czesław Borys Jankowski (ur. r. 1862 w Warszawie). Studja odbył w warszawskiej Szkole rysunkowej pod kierunkiem Gersona i Kamińskiego. Dostarczał rysunków do pism ilustracyjnych warszawskich i do krakowskiego „Świata“. Paryska „L'Illustration“ zaangażowała go na stałego współpracownika, w którym to charakterze pracował lat trzy. Dostarczał następnie rysunków dla wydawców francuskich i angielskich. Malował także obrazy religijne i rodzajowe.

¹ Józef Nekanda Trepka: Piotr Stachiewicz, Kraków 1919, str. 19.

² E. Niewiadomski, op. cit., str. 198.

³ Tamże, str. 199.



Fig. 431. Zdzisław Suchodolski. W Bellejmskiej stajence. Kraków, Muzeum Narodowe.

Dyletantem był Cyprian Norwid, poeta, rysownik i rytownik. Urodził się on w Warszawie 1824 r., umarł w Paryżu r. 1883. Zrazu kształcił się w Warszawie u Kokulara, r. 1846 wyemigrował do Paryża. Rysował kompozycje religijne, rodzajowe, fantazje, alegorie i zdarzenia aktualne, jak spotkanie swoje z Chopinem, Słowackim, Mickiewiczem. Większość jego prac cechuje pewna zagadkowość a nawet dziwaczność. Niektóre z rysunków mają notatki uzupełniające rysunek, z którym razem tłumaczą jakąś myśl filozoficzną, albo tworzą satyrę.

Fantastyczne tematy ze smokami, węzami, posągami Światowida, skałami dziwaczными, nagimi kobietami wybiera Marjan Wawrzeniecki (ur. 1863 r.). Dzieła te świadczą o pomysłowości literackiej i zmyśle dekoracyjnym, lecz nie są pozbawione pewnego dyletantyzmu w wykonaniu.¹

Zdolnym malarzem był Zdzisław Suchodolski, syn malarza Januarego, ur. 1835 r. w Rzymie. Kształcił się w Akademji Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Od r. 1857 pracował w Paryżu pod kierunkiem Karola Gleyre; od r. 1863 do 1865 studjował we Florencji włoskich mistrzów epoki *cinquecento*, pracował czas pewien w Rzymie, Neapolu a od r. 1868 do 1874 na wyspie Capri. Był następnie profesorem w Weimarze i tu przebywał lat sześć. Od r. 1880 bawił stale w Monachjum.² W Polsce jest Zdzisław Suchodolski mało znany. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada piękny jego obraz malowany roku 1893, przedstawiający Świętą Rodzinę

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 302.

² Świeykowski, op. cit., str. 526.



Fig. 432. Paweł Merwart. Portret Heleny Modrzejewskiej jako Marji Stuart.

(fig. 431). Temat ten pojął artysta oryginalnie. Przedstawił wnętrze ubogiej stajenki a w niej dwa żłoby; w jednym śpi N. P. Marja, w drugim Dziecię Jezus. Obok siedzi św. Józef z ręką opartą o krawędź żłobu i czuwa wśród nocnej ciszy, której nastrój wybornie wydobył artysta. Całość słabo oświetlona wiszącą na ścianie larnią. W ujęciu i przedstawieniu tematu znać wielbiciela malarstwa włoskiego cinquecenta, aczkolwiek w kompozycji i w wykonaniu uwydatnia się samodzielność. Obraz jest starannie skomponowany, postacie opracowane nadzwyczaj sumiennie i wytwornie. Koloryt świetny, mimo że artysta całość namalował w modnym podówczas w Monachjum brunatnym tonie z pominięciem barw lokalnych, starannie i doskonale przeprowadzając układ światła i cieni.

Do tej grupy zaliczyć należy Pawła Merwarta (urodzonego w gubernji



Fig. 433. Józef Unierzycki. Zdjęcie z krzyża. Kraków, Muzeum Narodowe.

chersońskiej r. 1855, zginął r. 1902 podczas wybuchu wulkanu na Martinie). Kształcił się w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie w Monachjum i w Düsseldorfie, wreszcie przeniósł się do Paryża. Jego wielki obraz „Potop” z dwójgim ludzi zalewanych falą świadczy o zdolnościach i wiedzy artysty,¹ zużytych jednak na konwencjonalny utwór. Krakowskie Muzeum Narodowe posiada jego obraz „Mojżesz zabijający egipcjanina” odznaczony na wystawie powszechnej w Paryżu r. 1878, mający wiele zalet kompozycji, rysunku i oświetlenia. Jako portrecista odznaczał się malarz ten sumiennością i dobrą charakterystyką, czego dowodzi portret Heleny Modrzejewskiej jako Marji Stuart (fig. 432). Jedno z jego dzieł, portret pastelowy, nabył rząd francuski do jednego z muzeów narodowych.

Adam Badowski (ur. 1857 zm. r. 1903), uczeń Gersona i Kamińskiego w Warszawie, kształcił się w Krakowie, Wiedniu, Monachjum i we Włoszech. Osiadł w Warszawie, gdzie po śmierci Gersona zajął jego stanowisko. Był głównie portrecistą.

Józef Męcina Krzesz (ur. w Krakowie r. 1860) był uczniem Szkoły krakowskiej, następnie kształcił się w Paryżu pod kierunkiem J. P. Laurens’a. Malował obrazy historyczne, rodzajowe, religijne i portrety. Rodzajowe i dramatyczne obrazy maluje Henryk Rauchinger, znany rysownik.

Józef Unierzycki urodzony r. 1863 w płockiem, kształcił się w Warszawie u prof. Gersona i Kamińskiego, a następnie we Włoszech i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Głównym jego dziełem jest malowane r. 1887 „Zdjęcie z krzyża”, znajdujące się w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 433). Był profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Damazy Kotowski maluje także portrety i obrazy rodzajowe i wystawia je w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w latach 1888—1902.

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 117.



Fig. 434. Wojciech Piechowski. Toast weselny. Warszawa, Muzeum Narodowe.

Przeważnie portrety maluje Aleksander Augustynowicz ur. 1865 we wschodniej Małopolsce, uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, następnie Hollósy'ego w Monachjum. Po ukończeniu studjów osiadł we Lwowie, w ostatnich latach zaś przeniósł się do Poznania. Z portretów jego zasługuje na uwagę portret kardynała Sembratowicza, oraz portret córek artysty. Maluje też obrazy rodzajowe, krajobrazy i martwe natury. Dzieła jego wogóle wykazują bardzo dobre techniczne wyrobienie.¹

Jan Bąkowski ur. 1872, uczeń profesora Axentowicza, maluje przeważnie portrety, Zygmunt Papiński ur. 1852 obrazy rodzajowe, portrety zaś i obrazy rodzajowe Leon Kowalski ur. 1870 r.

Zdolny i pomysłowy malarz Jan Styka (urodzony w r.1858 we Lwowie, zmarły r. 1925) malował również obrazy religijne. Kształcił się w Wiedniu, przebywał w Rzymie rok, a następnie pracował w Krakowie pod kierunkiem Jana Matejki. R. 1886 wyjechał do Paryża. Po trzechletnim pobycie wrócił do kraju, aby w 1900 przenieść się do Paryża na stały pobyt. Z dzieł jego najwięcej są znane: „Pożegnanie Chrystusa z Matką Boską“, „Madonna nad insygniami męki Pańskiej“, „Regina Poloniae“. Jego obraz p. t. „Polonja“ zakupiono w drodze subskrypcji narodowej i umieszczono w sali ratuszowej we Lwowie. Malował z pomocą Stanisławskiego i Popiela panoramę „Golgota“, a przy udziale W. Kossaka „Racławice“.

Obrazy religijne malował Franciszek Krudowski (ur. w 1860 r.), a tworzył je z talentem, opierając się głównie na mistrzach włoskich. Główne jego dzieła:

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 224.



Fig. 435. Stanisław Grocholski. Śmierć sieroty. Kraków, Muzeum Narodowe.

„Madonna z dzieciątkiem w otoczeniu polskich patronów“, „Chrystus w Ogrojcu“ i „Św. Karol Boromeusz„ znajdują się w kościele św. Jana Kantego w Rzymie.¹ „Zejście z Golgoty“ namalował bardzo starannie i z wielkim artyzmem. W krakowskim Muzeum Narodowym jest jego obraz „Matka Boska Bolesna“.

Zasłużony historyk współczesnej sztuki i jej krytyk Henryk Piątkowski (ur. r. 1853 w Kijowie) był uczniem Szkoły rysunkowej w Warszawie, następnie prof. A. Wagnera w Monachjum. Monachijskie jego prace są to obrazy rodzajowe i obraz „Neron i Aktea“. Wróciwszy do kraju, tworzy dalej w tym samym kierunku. Roku 1875 przybywa do Paryża i wykonywa obrazy: *Asphyxiée par les fleurs*, *Le supplice d'adultère*, *La Citoyenne Tallien*. Rysuje przytem piórkiem do wydawnictw zagranicznych; wróciwszy do kraju maluje obrazy o treści dramatycznej, krajobrazy i obrazy religijne i dostarcza rysunków do „Kłósów“ i do „Tygodnika Ilustrowanego“.²

Konstanty Mańkowski (ur. w Krakowie w r. 1861, zm. 1897), uczeń Matejki a następnie Makarta w Wiedniu, malował także obrazy religijne. Jego obraz z r. 1904 „N. P. Marja wiosenna“ znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym i przedstawia na tle jasnego krajobrazu z kwiatami na murawie i kwitnącą ja-

¹ Świeykowski, op. cit., str. 388.

² Tamże, str. 461.

blonią N. P. Marję kołyszącą dziecię. Prócz obrazów religijnych przedstawiał kompozycje różne jak n. p. „Z dziejów komuny“, „Po burzy morskiej“, „W południe“ i t. p.

Obrazy religijne i rodzajowe malował Feliks Cichocki (ur. 1861) i Leonard Stroynowski (ur. 1858), który ponadto zajmował się również portretowem malarstwem, oraz Kasper Żelechowski (ur. 1863 r.).

Tadeusz Popiel (ur. 1863) malował obrazy treści religijnej a również czerpie wątek ze Starego Testamentu, ze świata starożytnego, a nawet z historii Polski. Wykonał w kościele św. Katarzyny w Petersburgu szereg ściennych obrazów oraz freski w kaplicy polskiej w Padwie i w innych kościołach.¹

W tym samym kierunku szedł Wilhelm Kotarbiński (ur. r. 1849 w Nieborowie, zmarł r. 1921). Kształcił się w Warszawie, a następnie r. 1871 udał się do Rzymu i wstąpił do Akademii św. Łukasza. Do obrazów bierze treść ze Starego i Nowego Testamentu i historii starożytnej. Jego „Orgję“ zakupiono do Muzeum Aleksandra III w Petersburgu. Obrazy traktował dekoracyjnie, kładąc wagę na siłę barw i ich zespół, a mało zważając na dobrą technikę, to też wskutek nadużycia asfaltu obrazy jego straciły zaletę najważniejszą: barwność.²

Wspomnienie należy się Miłoszowi Kotarbińskiemu, bratu Wilhelma, ur. 1854 r., który rozwinął pożyteczną działalność pedagogiczną porzuciwszy wcześniej pracę twórczą.

Pominąć wreszcie nie możemy Niesiołowskiego Ludwika (ur. r. 1854 w poznańskim, zm. r. 1892) ucznia petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, autora prac o tematach ze Starego i Nowego Testamentu oraz ze świata klasycznego, a także rodzajowych obrazów.

Również Tomasz Lisiewicz (ur. r. 1857) i Antoni Gramatyka (ur. r. 1841, zm. r. 1920) malowali obrazy religijne i dawali projekty do kościelnych witraży.

Malarstwo rodzajowe zyskiwało w dalszym ciągu nowych przedstawicieli, którzy rozwijali działalność obok starszej generacji. Co prawda, wspomniani w niniejszym rozdziale malarze niemal wszyscy pracowali w dziale rodzajowego malarstwa, wymieniona poniżej jednakże grupa artystów głównie oddawała się tej dziedzinie.

Do tej grupy należy: Wojciech Piechowski³ (ur. w gubernji płockiej r. 1849, zm. 1911 r.). Sztuka jego jest prosta i niewyszukana. Był wprawdzie uczniem Gersona i Akademii monachijskiej, szkoła jednak nie wiele zaważyła w rozwoju jego talentu. Odtwarza naiwnie i bezpośrednio życie dworku szlacheckiego, plebanji albo też chłopskiej chałupy. Malował to, na co patrzył: „Podbieranie pszczoł“, „Oczepiny“, „Toasty weselne“, „Procesje“ i t. p. Odtwarzał te sceny z zamiłowaniem, prostodusznością i pogodnym uśmiechem, pragnąc oddać wszystko jak było z portretową dokładnością. Przekazał nam więc galerję typów swych czasów (fig. 434). Malował również obrazy treści religijnej, a w obrazach tych widać głęboką wiarę artysty i szczerść. Bierze wątek dramatyczny z ewangelji jak: „Ukrzyżowanie“ i „Chrystus wśród siepaczy“. Jednak dzieła te mają braki malarskie, które zaznaczają się w nich silniej niż w obrazach malowanych bezpośrednio z natury.⁴

¹ Świeykowski, op. cit., str. 473. — ² E. Niewiadomski, op. cit., str. 116. — ³ Tamże, str. 186. — ⁴ Tamże, str. 183.

Oprócz wspomnianego już Lipińskiego, który malując obrazy przedstawiające procesje, uroczystości, targi, do swych kompozycji czynił studja typów i scen z natury, a nadto także malował obrazy treści rodzajowej, wymienić tu należy Włodzimierza Łuskinę (ur. r. 1849, zm. r. 1894) i Wacława Koniuszkę (ur. r. 1854, zm. r. 1899) zdolnego artystę, który wybierał tematy takie jak: „Pogrzeb ubogiego“, „Szabas na Kazimierzu“, „Lichwiarz“, „U szewca“, „Przy miodzie“ (w krakowskim Muzeum Narodowym) i t. p., a z poczuciem także malował krajobrazy. Nieuleczalna choroba przerwała dobrze zapowiadającą się działalność Koniuszki. Tu należy także wyszczególnić Jana Konopackiego (ur. r. 1856, zm. r. 1894) zdolnego choć mało indywidualnego malarza,¹ i Jana Owidzkiego (ur. r. 1852, zm. r. 1913), wreszcie Stanisława Bergmana (ur. r. 1862), Antoniego Jezierskiego (ur. r. 1859), autora obrazu „Komunja“, w krakowskim Muzeum Narodowym, i Ludwika Stasiaka (ur. r. 1858, zm. r. 1924). Rodzajowe obrazy i krajobrazy malował Seweryn Bieszczad (ur. r. 1852).

Ale na czoło wybija się w tej grupie Stanisław Grocholski (ur. r. 1858), uczeń Bonnata w Paryżu, a następnie monachijskiej Akademji. Malował on pierrotów i maseczki na balu,² Żydów modlących się i sceny z życia ludu huculskiego. O jego rodzaju malowania dobrze świadczy obraz „Śmierć sieroty“, w krakowskim Muzeum Narodowym. Przedstawił malarz na łóżku trupa dziewczęcia, u nóg siedzi młoda kobieta czarno ubrana. Obok łóżka z lewej strony stolik a na nim dogasająca świeca, z której dym wznosi się wąską smugą (fig. 435). Zwraca uwagę w tem dziele, podobnie jak w innych pracach Grocholskiego, szerokość wielkich kompozycji o wielkich nagich powierzchniach, niewielka ilość figur i wstrzemięźliwość wogóle w linjach a nawet w barwie.³

Zdzisław Jasiński (ur. r. 1862), kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i w Monachjum. Głównie jego dzieło: „Chora matka“ odznacza się szczerym naturalizmem.⁴ Ton obrazu monachijski, brunatny, ale dość jasny.⁵ Późniejsze dzieła Jasińskiego wykazują coraz to więcej sentymentalizmu, a obrazy stają się coraz to więcej kolorowe.

Wacław Szymanowski nie tylko jako rzeźbiarz, ale także jako malarz zajął wybitne stanowisko. Urodził się r. 1859 w Warszawie, r. 1875 wyjechał z Cyprjanem Godebskim do Paryża i tu się kształcił w rzeźbiarstwie. R. 1880 pod wpływem Alfreda Kowalskiego zmienił rodzaj studjów i poświęcił się niemal wyłącznie malarstwu.⁶ Przeniósł się w tym celu z Paryża do Monachjum i wstąpił do tamtejszej Akademji Sztuk Pięknych. Ukończył ją pod kierunkiem profesorów Benzura i Löffza, ale Monachjum nie porzucił. Zajął Szymanowskiego jako bystrogo i wrażliwego obserwatora świat góralski i huculski. Z wielkim talentem maluje: „Zwierzenia“, „Pan Swaryja“, „Prządki“, „Rozmowa górali“ i inne. W r. 1888 wykończył duży obraz „Kłótnia huculów“, większą kompozycję o dramatycznej treści, zło-

¹ E. Niewiadomski, j. w., str. 190.

² Tamże, str. 188.

³ Tamże.

⁴ Tamże, str. 189.

⁵ Tamże.

⁶ Świeykowski, op. cit., str. 536.

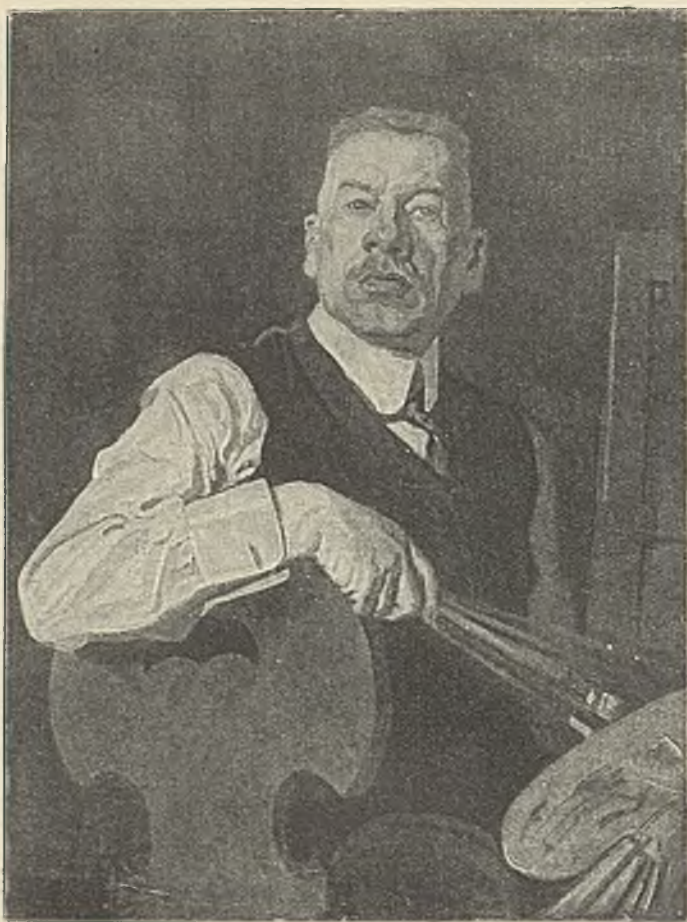


Fig. 436. Stanisław Lentz. Portret własny.

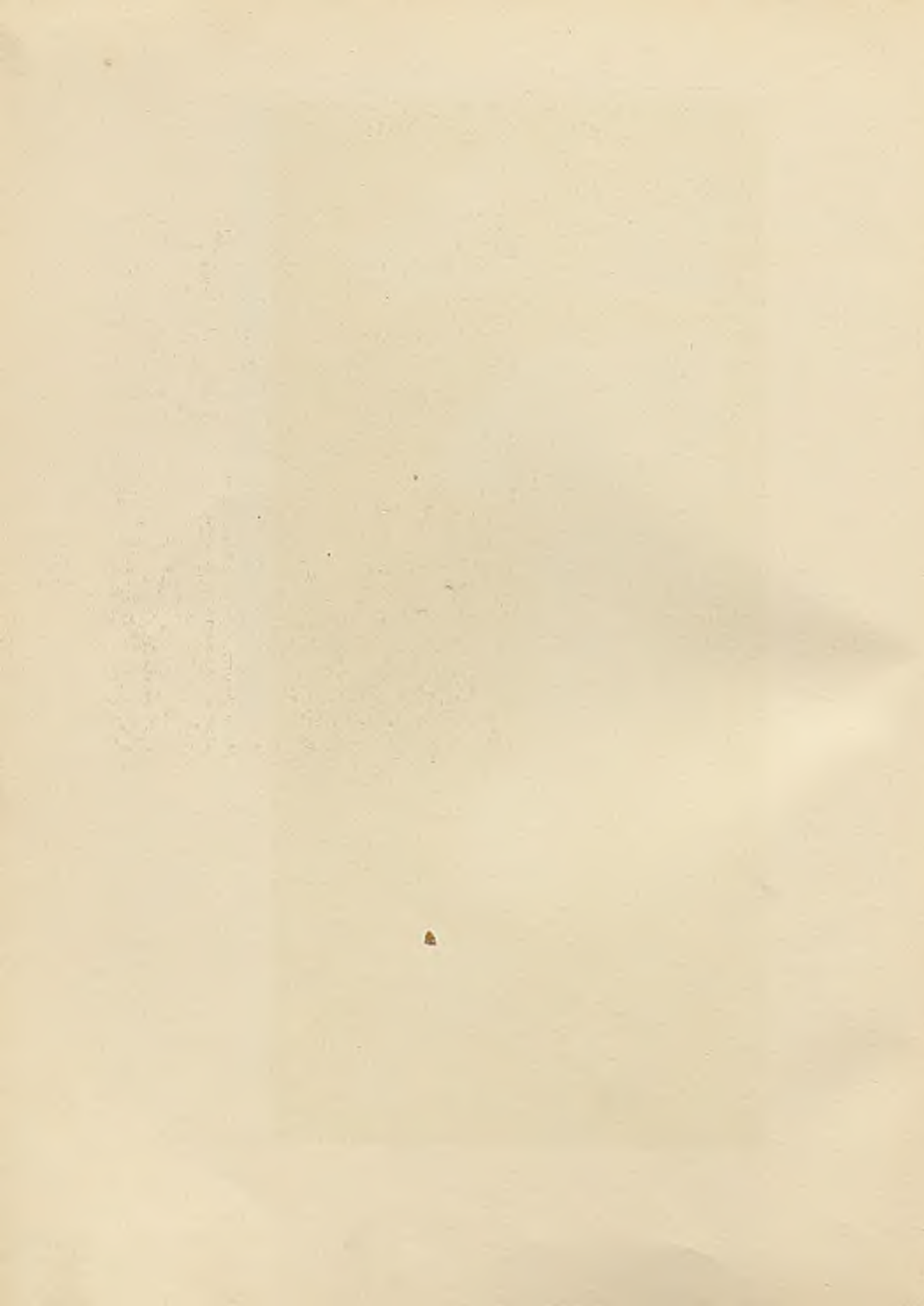
żoną z kilku figur, za który otrzymał złote medale w Monachjum i Paryżu. Wykazują te prace zdolność wyzyskania natury do celów artystycznych i odznaczają się siłą rysunkową, szczerem zamiłowaniem do natury i dobrze przeprowadzonym światłocieniem przy efektownem oświetleniu, a zarazem energią w wydobyciu wrażenia całości.¹

Próbował sił swoich jako portrecista. Maluje portret panny Hermanówny w roli „Carmen“, portret pani X. w oryginalnym kostjumie pierrotki, w którym nagromadziwszy białe tony prawie jednakowej wartości, umiał z tego trudnego zadania wyjść zwycięsko. Z naturalizmu przeszedł jednak wkońcu swej malarskiej kariery Szymanowski do nastrojowych tematów. Zamierzał wykonać wielką pracę, składającą się z cyklu obrazów, którego jedną część miał tworzyć tryptyk p. t. „Modlitwa“ (tabl. 79), znajdujący się w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu. Wszystkimi środkami dążył malarz w tem dziele do nadania obrazowi stosownego do chwili

¹ Piątkowski, op. cit., str. 141.



Wacław Szymanowski: Modlitwa
Poznań, Muzeum Wielkopolskie



nastroju.¹ Ludzie, ich ruchy, wyrazy twarzy, przedmioty i tło obrazu, składają się na całość tłumaczącą ekstazę modlitwy. To też tryptyk Szymanowskiego nie jest już rodzajowym obrazem, jest to „plastyczne wyrażenie idei wznoszenia się dusz wierzących ku Stwórcy. Modlitwa słowami nabożnej pieśni płynie w górę z piersi zalegającego kościół wieśniaczego tłumu, płynie roztopiona w złotym słonecznym promieniu, napełnia całą atmosferę, drga w każdym atomie i odbija się w duszy widza, który musi odczuć wysoki artyzm w przeprowadzeniu tak trudnego w swem założeniu zadania“.²

Stanisław Lentz, był przeważnie portrecistą, ale patrzył on na portret ze stanowiska Holendrów traktujących portretowaną osobę jako studjum. Urodził się roku 1862 w Warszawie i w tym mieście roku 1920 umarł. Kształcił się zrazu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w monachijskiej Akademii lat cztery pod kierunkiem Benzura i Wagnera, dokończył wykształcenia w Paryżu. W Paryżu korzystał więcej z życia. Zapuszczał się w okolice dawnej Bastylji lub do hal targowych, na jarmarki między tłum, do ogrodu Tuilleryjskiego między emerytów z epoki cesarstwa.³

A jeśli który malarz nań oddziaływał, to chyba Daumier, który utrzymywał współczesny Paryż i karykaturował śmieszności ludzkie.⁴ Roku 1887 po trzech latach pobytu nad Sekwaną, wrócił Lentz do Warszawy.

Lentz był rozkochany w holenderskiej sztuce, a przede wszystkim uwielbiał Halsę. Kopjował fragmenty jego dzieł i rozwiesił je w swym gabinecie, aby na nie patrzeć.⁵ Od Halsę też przyjął formę malarską energiczną, śmiałą, a szeroką.⁶ Malował siebie czasem na wzór Holendrów w krezie i holenderskim kapeluszu.

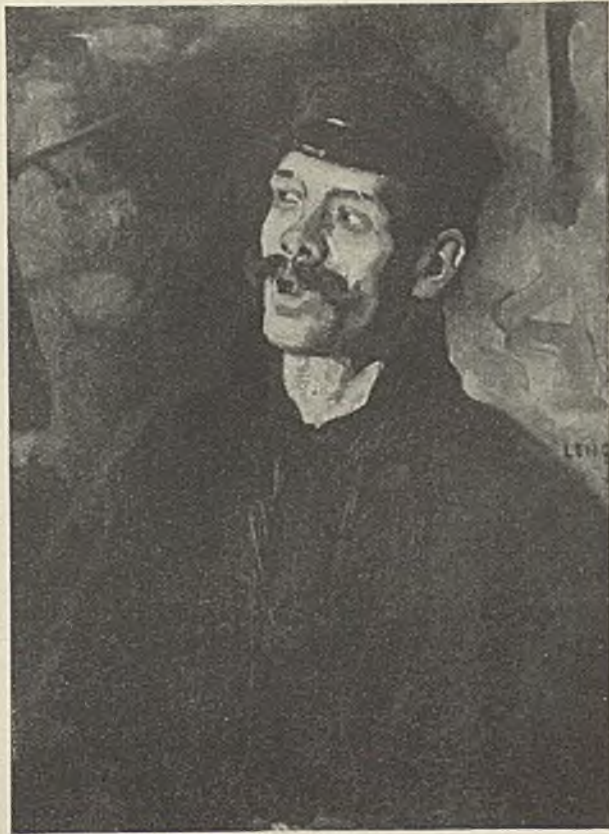


Fig. 437. Stanisław Lentz. Roznosiciel gazet. Kraków.
Zbiory prof. Jerzego hr. Mycielskiego.

¹ Piątkowski, op. cit., str. 145.

² Tamże str. 147.

³ W. Bunikiewicz: Stanisław Lentz, Warszawa 1922, str. 17.

⁴ Tamże.

⁵ E. Niewiadomski, op. cit., str. 196.

⁶ Tamże.

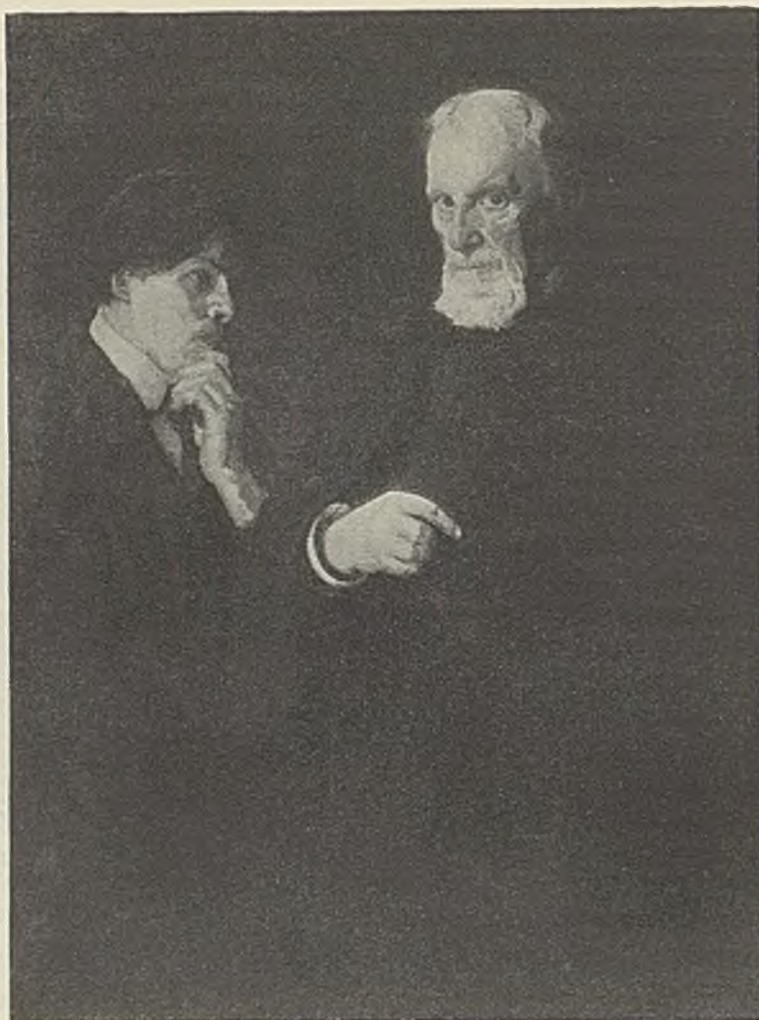


Fig. 438. Stanisław Lentz. Pożyczka. Warszawa, Muzeum Narodowe

Ściśle biorąc Lentz nie uważał się za zawodowego portrecistę, to też wykonywał z upodobania raczej portrety wybitnych osób: muzyków, uczonych lekarzy, aktorów i t. p., a także chętnie siebie (fig. 436), wnikął w ich duszę i charakteryzował wybornie. Znanego historyka Aleksandra Jabłonowskiego przedstawił siedzącego głęboko w fotelu, wspartego na dłoni i zatopionego w myślach o historii własnego narodu. Znakomicie również układem i wyrazem twarzy scharakteryzował Michała Herza, muzyka, aktora Frenkla i w. i. Wszędzie szukał charakterystycznych objawów życia i duszy i chętnie podkreślał indywidualne, chociaż nieraz graniczące z karykaturą cechy. Studjuje fizjonomie typów z ulic warszawskich (fig. 437). Za wzorem Halsa malował portrety zbiorowe w grupach, jak członków Towarzystwa Naukowego, byłych profesorów Szkoły Głównej i t. p.

Przy swej manierze szerokiego malowania i śmiałego i energicznego mode-

lunku, nie miał zamiłowania do wytwornej linii i ruchu kobiet, dlatego unikał malowania kobiecego portretu.

Lubił Lentz kompozycje z kilku figur. Takimi kompozycjami są: „Strajk“, „Pożyczka“ (fig. 438), „Mowca ludowy“, „Fanfara“, „Wino, kobieta i śpiew“.¹

Uświadamiał sobie Lentz wartość linii i wgłębiał się w jej tajniki. Coraz to więcej uszlachetnia rysunek i coraz to zręczniejsz buduje ludzkie postacie. Nie nęca artysty kolory żywe i śmiałe, nie posługuje się jaskrawymi plamami, ale umie spokojne, pół mroczne tony ułożyć w spokojną harmonję.²

Konrad Krzyżanowski (ur. w Krzemieńczugu w ziemi połtawskiej 1872 r., umarł 1922 r.), kształcił się w Kijowie u profesora Muraszki, a w r. 1892 wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu.³ Bez wątpienia oddziaływał na młodego artystę wybitny malarz Kuindzi, aczkolwiek pracował on głównie pod kierunkiem Lebiediewa i Twarożnikowa. Po krótkim pobycie r. 1896 we Włoszech udał się do Monachjum, gdzie zapisał się do szkoły Szymaana Hollósy'ego, węgierskiego artysty, świetnego pedagoga, który malował w duchu naturalizmu, ale na sposób nowoczesny.⁴

R. 1900 przybył Krzyżanowski do Warszawy i tu założył prywatną szkołę malarstwa. W r. 1904 został profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Malarstwo było dla Krzyżanowskiego nie uzupełnieniem, lecz główną i jedyną treścią jego życia. Na wszelkie podniety świata zewnętrznego reagował przede wszystkim jako artysta, który błyskawicznym ruchem ręki chwyta za pędzel czy ołówek, aby utrwalić na płótnie lub papierze dane jakieś świetlne albo barwne zjawisko, emocjonujące oko malarza.

Zewnętrzne formy zjawiskowe świata realnego stanowiły dla niego główny przedmiot zainteresowań.⁵ „Był realistą, który daje artystyczny ekwiwalent poszczególnych przedmiotów, osób, fragmentów natury, obieranych za temat różnych prac malarskich“.⁶

Posługiwał się technicznymi środkami pleneru, ale środki nowszych impresjonistów odrzucał.



Fig. 439. Konrad Krzyżanowski. Portret żony artysty.

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 196.

² Bunikiewicz, op. cit., str. 27.

³ Mieczysław Treter: Konrad Krzyżanowski, Warszawa, Monografie artystyczne, t. VI.

⁴ Treter, j. w., str. 11.

⁵ Tamże, str. 17.

⁶ Tamże.

Na stronę kolorystyczną rzadko zważał, ale zasługuje ona na uwagę w studjach krajobrazu i w niektórych portretach n. p. w portrecie Michałowej Tarasiewiczowej, albo żony artysty (fig. 439), w których to dziełach żywe, lśniące, śmiało zestawione kolory potęgują właściwy Krzyżanowskiemu wyraz.¹ Pozatem przeważna część jego portretów, szkiców i studjów. „nie wychodzi poza grę soczystych tonów ciemno-brunatnych i głębokiej aksamitnej czerni, którą stosował zawsze ze specjalną predylekcją.”²

Z dzieł jego zasługują przede wszystkim na uwagę: „Widok z Beresteczka“ i „Widoki z Izdebną“. Znalazł tu malarz w starych ruderach, w zbutwiałych wałących się dachach i chatkach wyborne motywy, które wymalował nie dbając o kompozycję i o dekoracyjny sposób układu plam i konturów.³ Wogóle lubuje się Krzyżanowski w motywach z małych miasteczek (fig. 440).



Fig. 440. Konrad Krzyżanowski. Motyw z małego miasteczka.

Jego portrety również nie były komponowane w pełnym tego słowa znaczeniu, dlatego rzadko który z nich jest skończonym obrazem. Rozmieszcza Krzyżanowski dowolnie portretowane osoby nieraz ze zbytnią swobodą (fig. 441). Ma on niejedyn rys wspólny z Fr. Lenbachem, And. Zornem i St. Lentzem, zwłaszcza gdy idzie o szerokość pędzla, o malarską swadę i brawurę. W krajobrazach przypomina Stanisławskiego.⁴

Stanisław Bohusz Sistrzencewicz, urodzony na Litwie (r. 1866), uczeń petersburskiej Akademji, kształcił się wkońcu w Monachjum i Paryżu. Maluje obrazy czerpiąc wątek z miasteczek litewskich z malowniczymi staroświeckimi domkami, z błotnistą ulicą i jego ludnością, jarmarkami i nieładem. Najczęściej posługuje się gwaszem i akwarelą, lub rysuje piórkiem. Odznaczają się jego dzieła subtelnością rysunku, bystrą obserwacją życia i charakteru form. W jego pracach widzi się znakomity ruch i typ koni, swobodę układu a także zadziwiająco lekkość w wykonaniu.⁵

Dokładnie i sumiennie odtwarzał życie wielkomiejskie Tadeusz Rybkowski (ur. r. 1848), uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Akademji wiedeńskiej i Makarta. Jego obraz „Platz am Hof“ w Wiedniu, w krakowskim Muzeum Narodowym, dobrze charakteryzuje jego działalność. Zajmował się również malarstwem dekoracyjnym i wiele prac w tej dziedzinie wykonał. Stale zamieszkiwał we Lwowie. Umarł r. 1926.

Rodzajowe obrazy z życia ludu i studja maluje Wincenty Wodzinowski, ur. r. 1866 w Igołomji w gubernji kieleckiej, uczeń warszawskiej i krakowskiej

¹ Treter, op. cit., str. 18.

² Tamże.

³ Tamże, str. 19.

⁴ Tamże, str. 22.

⁵ E. Niewiadomski, op. cit., str. 232.

szkoły, a potem Akademji Sztuk Pięknych w Monachjum. Obserwuje on lud, jego radość i smutki, i stara się je przedstawiać nie czyniąc eksperymentów, tylko obiektywnie oddając rzeczywistość realną. Z licznych jego dzieł zyskał sobie popularność obraz z r. 1899 p. t. „Na swojską nutę“, nabyty do Muzeum Narodowego w Krakowie, w którym artysta przedstawił radość zebranych przy gospodarze przygodnych słuchaczy, gdy dwóch ulicznych skrzypków zagrało na ulicy ulubioną, skoczną melodię.

Malarzem scen rodzajowych, głównie z życia ludu branych, był Antoni Piotrowski (ur. r. 1853, zm. r. 1924),¹ uczeń W. Gersona, a potem od r. 1875 monachijskiego malarza Lindenschmidta, wkońcu Jana Matejki. Biorąc udział w wojnie bułgarsko-serbskiej r. 1885 jako ilustrator pism angielskich i francuskich, namalował serię obrazów z tej wojny. Wróciwszy do kraju osiadł w Warszawie i malował sceny z życia ludu jak n. p. „Wesele idzie“ (w krakowskim Muzeum Narodowym), „Powrót od ślubu“ i t. p. Najlepsze są jego obrazy wsi mazowieckiej, scen powstańczych i tematy z jego stron ojczyznych.²

Samuel Hirschenberg, (ur. w Łodzi r. 1866), uczeń Wagnera w Monachjum, malował motywy z życia żydów wnikając głębiej w ich stan duszy. Charakteryzuje wybornie tego malarza obraz w krakowskim Muzeum Narodowym p. t. „Szkoła talmudystów“. Sceny z życia żydów i robotników a także portrety maluje Leopold Pilichowski (ur. r. 1869), zdolny łódzki malarz.

Życie żydów zajmuje głównie Artura Markowicza, (urodzonego r. 1872 w Krakowie). Umie on znaleźć interesujący wątek i opracowuje go z wielką starannością. Ale zajmowały go również motywy jak „Kościół St. Germain d'Auxerrois“, „Pont neuf“, „Chata na ustroniu“ i t. p.

W świecie żydowskim obracają się prace A. Neumanna.

Sceny rodzajowe a także ludowe i obrazy kościelne starannie malował Franciszek Eismund (ur. r. 1859), uczeń Gersona i Wagnera w Monachjum; dostarczał również rysunków do ilustrowanych pism. Także Wojciech Grabowski (ur. r. 1850, zm. r. 1885), uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i profesora



Fig. 441. Konrad Krzyżanowski. Portret dra M. T.

¹ Wł. Prokesch: Antoni Piotrowski, Kraków. Współczesne malarstwo polskie, t. III.

² Świeykowski, op. cit., str. 466.



Fig. 442. Wojciech Kossak. Portret.

Anschütza w Monachjum, maluje i rysuje typy ludowe i mieszczańskie, oraz sceny z podań ludowych. Wreszcie wspomnieć należy Mieczysława Reyznera (ur. r. 1864 we Lwowie), który w tym samym kierunku pracuje a nadto maluje szereg portretów.

Obok starszej generacji batalistów pojawiają się coraz to liczniej nowsi.

Pierwsze miejsce wśród nich zajmuje przez werwę, temperament i płodność swą Wojciech Kossak, urodzony w Krakowie r. 1857.

Pierwszym nauczycielem tego artysty był ojciec Juljusz, który oddał syna następnie na naukę do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.¹ R. 1874 wyjechał do Monachjum, gdzie zabawił dwa lata ucząc się u profesorów Striehubera i Lindenschmidta.

Zrazu zajmował się W. Kossak portretem, dbając przedewszystkiem o ekspresję całości a nie gubiąc się w szczegółach. Dopiero służba jednoroczna w kawalerji, którą odbył w latach 1876/7 skierowała go do malowania batalistycznych obrazów.² Z Monachjum wyjechał do Paryża, gdzie bawił lat pięć pozbywając się powoli wpływów szkoły monachijskiej a zwracając się do studjów na wolnem powietrzu i studjując w plenerze. W studjach tych był mu kierownikiem naprzód Cabanel i Bonnat, a następnie Regnault, Meissonier, Neuville i Detaille, znakomici mistrze realizmu.

Wróciwszy r. 1883 do kraju zabrał się Kossak z całą pracowitością do studjów batalistycznych a wynikiem tych studjów były obrazy: „Manewry“, „Somossiera“ i „Olszynka“ (tabl. 80). Olszynka zwłaszcza zyskała rozgłos malarzowi, jako obraz

¹ Józef Trepka: Wojciech Kossak, Kraków.

² J. Trepka, j. w., str. 5.



Fig. 443. Wojciech Kossak. Chorągiew pancerna.

odtworzący wybornie żołnierza polskiego z r. 1831, a pod względem rysunku figur wyborny. Umiał Kossak odtworzyć grozę rozpaczliwej walki, którą czwarty pułk prowadzi z pogardą śmierci.¹ Roku 1890 powstał wielki obraz: „Wspomnienie lat dziecinnych“. Przedstawił artysta pędzący przez Krakowskie Przedmieście w Warszawie oddział Czerkiesów w malowniczych narodowych strojach, z dobytymi szabłami, pistoletami w ręku a kindzalami w zębach i tratujący przerażonych przechodniów. Rozmach z jakim malarz przedstawił tę wstrząsającą scenę, był w istocie niezwykły. Powstają dalej dzieła „Artylerja w ogniu“ i „Marsz“.

Na wystawę krajową we Lwowie w r. 1894, wykończył wraz z Janem Styką, Popielem, Rozwadowskim i Bollerem panoramę: „Raclawice“.

Z końcem r. 1894 powstaje znów inna panorama: „Przejście Berezyny“, którą namalował w Berlinie z Fałatem, Wywiórskim, Puławskim i Stanisławskim. Dziełami W. Kossaka są grupy żołnierzy, z których przebija niepospolita rutyna malarska. Najpiękniejsza z nich to grupa w epizodzie palenia sztandarów „Wielkiej armji“ w obecności naczelnego wodza.²

Panorama „Przejście Berezyny“ zjednała Kossakowi uznanie cesarza Wilhelma i zamówienie obrazów przedstawiających bitwy Prusaków z Francuzami w r. 1813.

W r. 1903 powrócił Kossak do Krakowa, wkrótce jednak wyjechał do Wiednia i tu rozpoczął działalność jako portrecista, malując z upodobaniem portrety osób wraz z koniem (fig. 442), a wśród nich „Portret cesarza Franciszka Józefa“ na koniu. Nie przestaje jednak malować dalej batalistycznych obrazów, głównie z napoleońskich czasów. Pociąg jaki miał W. Kossak do panoramy zaznaczył się znów w namalowaniu olbrzymiego i efektownego obrazu przedstawiającego „Niedzielę 22 stycznia 1905 r. w Petersburgu“ i olbrzymią manifestację ludową przed Pałacem Zimowym.

¹ J. Trepka, j. w., str. 7.

² Tamże, str. 11.

Malował również Wojciech Kossak, podobnie jak ojciec, obrazy z życia rycerstwa polskiego odleglejszych czasów, jak „Bitwa pod Płowcami“, „Chorągiew pancerna“ (fig. 443). Wszędzie widać u niego nadzwyczajne odczucie ruchu konia i bojowego dramatu żołnierza.¹

Brał także tematy historyczno-rodzajowe, jak „Ranny kirasjer i dziewczyna“, „Trębacz i kowalowa“, „Siostry miłosierdzia na linii bojowej pod Warszawą“.



Fig. 444. Stanisław Wolski. Studjum. Kraków.
Zbiory Jerzego hr. Mycielskiego.

Umiął Wojciech Kossak przemawiać do publiczności i zdobywać sobie publiczność. Jest to wielką jego zasługą. Szersze warstwy potrzebują również sztuki, sztuka powinna być nie tylko dla wyjątkowych znawców; wszak piosenka żołnierska, choćby szorstka nieraz pod względem techniki, choćby nawet pod względem pomysłu nie nowa, gdy rozgrzewa i zapala, ma także wartość i odpowiada celowi poezji.

Zdolnym malarzem był Stanisław Wolski (ur. r. 1859, zm. r. 1894). Kształcił się u Gersona i w Monachjum, ale nie poddał się obcym wpływom. Obserwuje on świetnie konia i człowieka a zarazem doskonale odczuwa życie.² Dobre są jego obrazy: „Epizod z wojen napoleońskich“, „Rekonesans“, a wreszcie „Wypadek w drodze“ i studjum wiarusa (fig. 444).

Rodzajowe obrazy malował również wybornie. Przedstawił parobka pojącego konia i zerkającego ku dziewczynie. W miejsce ciemnego

tonu wprowadził tu plener, którym odtąd stale się posługiwał.

Epizody historyczne, następnie rodzajowe stylizowane w duchu XVIII w., malował Wacław Pawliszak (um. r. 1904), uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, potem Józefa Brandta. Przebywał dłużej w Afryce, a potem osiadł w Warszawie. Ilustrował wiedeńskie wydawnictwo „Tysiaca i jednej nocy“.³

Jan Rosen (ur. r. 1854) jest sumiennym ilustratorem historii. Wskrzeszając dawne czasy i wystawiając obrazy z polskiem wojskiem w czasach niewoli umiał oddziaływać na społeczeństwo i zdobywać sobie uznanie. Takim obrazem jest „Przeгляд wojsk na Saskim Placu“.⁴

¹ E. Niewiadomski, j. w., str. 193. — ² Tamże, op. cit., str. 220.

³ Świekowski, op. cit., str. 456.

⁴ E. Niewiadomski, op. cit., str. 194.



Wojciech Kossak: Bój o Olszynkę

Historyczno-rodzajowe sceny malował Stanisław Roztworowski (ur. r. 1856, zm. r. 1888), nie zaniedbywając także portretu i krajobrazu.

Szeroką działalność rozwinął Jan Chełmiński (ur. r. 1851, zm. r. 1925), malując obrazy wzorowane na Meissonierze.¹

Wspomnieć tu należy mało znanego u nas malarza a odznaczającego się wybitnym talentem Pawła Kowalewskiego. Malarz ten urodzony w Kazaniu (ojcem jego był Józef Kowalewski, profesor Szkoły Głównej, zesłany do Kazania, a matką Rosjanka), kształcił się w Akademii petersburskiej a następnie w Paryżu. Rozgłos zdobył sobie wprawdzie obrazem „Rozkopywanie Pompei“, lecz potem przerzucił się do koni i tematów batalistycznych. Dzieła jego odznaczają się świetnym rysunkiem.²

Zygmunt Rozwadowski (ur. r. 1870), kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, następnie w Monachjum w szkole Aschbe'go. Malował sceny wojenne, jak: „Epizody z bitew pod Olszynką i pod Wagram“, „Szarżę szwoleżerów pod Somosierrą“, „Odjazd Napoleona ze Smorgoni w r. 1812“. Ponadto zajmowała go wieś, jarmarki a przedewszystkiem konie (fig. 445). W dziełach jego jest wiele poczucia ruchu ludzi i koni oraz zręczności w złożonych kompozycjach.³

Krajobrazy malował pod wpływem szkoły monachijskiej Roman Kochanowski (urodzony r. 1856, przebywający stale w Monachjum). Uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie w Wiedniu u Lichtenfelsa. Krajobrazy jego są bardzo starannie i poprawnie wykonane. Nie szuka nadzwyczajnych efektów świetlnych, ale zajmuje go motyw, który odtwarza wiernie.

Aleksander Mroczkowski (ur. r. 1850), kształcił się również w Krakowie. Pejzażysta to bardzo sumienny i odczuwający piękno natury. Obraz jego w krakowskim Muzeum Narodowym „Morskie Oko“ odznacza się wybornem wystudjowaniem całości i opracowaniem szczegółów i należy niewątpliwie do najlepszych polskich krajobrazów. Malował również obrazy rodzajowe. Umarł r. 1927.

Do tej grupy pejzażystów zaliczyć można szereg artystów, z których wspomnieć należy: Henryka Grabińskiego (ur. we Lwowie r. 1842, zm. r. 1903), Michała Pocięchę (ur. r. 1852, zm. r. 1908), Walerego Brochockiego (ur. r. 1849, zm. r. 1923), oraz Zygmunta Sidorowicza (ur. r. 1848, zm. r. 1881), zdolnego, a wcześniej zmarłego artystę. Był przytem Sidorowicz dobrym portrecistą, jak świadczy portret kobiety w zbiorach Jerzego hr. Mycielskiego w Krakowie.

Malują zaś więcej konwencjonalne krajobrazy Aleksander Świeszewski (ur. r. 1839, zm. 1895) i Kazimierz Szolc (ur. około r. 1840, zm. w r. 1883).⁴

Ludomir Benedyktowicz (ur. r. 1844, zm. r. 1926), malował rodzajowe obrazy a przedewszystkiem pejzaże. Toż samo Konstanty Dzbański (ur. 1823).

Krajobrazy z żywym poczuciem natury maluje Marcei Harasimowicz (ur. 1859), uczeń profesora Wurzingera w Wiedniu i Lindenschmidta w Monachjum, a następnie Jana Matejki. Z prac jego w innej dziedzinie wymienić należy portret marszałka Zybkiewicza, oraz obrazy rodzajowe „Kwieciarka“, „Druciarz“ i t. p.

¹ E. Niewiadomski, j. w., str. 194.

² Tamże, str. 194.

³ Świeykowski, op. cit., str. 492 i E. Niewiadomski, op. cit., str. 225.

⁴ Mycielski, op. cit., str. 713.



Fig. 445. Zygmunt Rozwadowski. Czwórka (r. 1912).

Zygmunt Sokołowski (ur. r. 1859, zm. r. 1888 w Paryżu), maluje drobnych rozmiarów krajobrazy pełne poezji i smutku.¹

Znacznie młodszy Stefan Popowski (ur. r. 1870 w Warszawie), nie uległ impresjonizmowi i nie wyzyskiwał zdobyczy współczesnego kolorytu. Sumiennymi i pracowitymi studjami starał się zbliżyć do prawdy. Z uporem opracowywał wielokrotnie jeden i ten sam temat, aby dojść do najlepszego wyniku. Zajmowały go w ten sposób noce księżycowe ze srebrnymi barankami obłoków dokoła bladej tarczy księżyca. Tak samo studjował efekty słońca.²

Krajobrazy malował Józef Rapacki (ur. r. 1871). Pierwsze jego dzieła odznaczają się prostotą i zbliżeniem do natury.³

Wnętrza i pejzaże są głównie dziedziną pracy Bronisławy Rychter Janowskiej (ur. r. 1872).

Krajobrazy i kwiaty malował Wrzeszcz, malarz przebywający stale w Kijowie.

W kierunku Gryglewskiego podjął pracę Stanisław Tondos (ur. r. 1854 w Krakowie, zm. r. 1917). Studja odbył w Krakowie, Wiedniu i Monachjum. Malował akwarelę widoki Krakowa, a uniał wyszukać zajmujące i ciekawe motywy.

Erazm Rudolf Fabijański (ur. r. 1826 w Żytomierzu, zm. r. 1891), był uczniem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Po powstaniu emigrował r. 1864 do Paryża. W r. 1870 służył w Legji cudzoziemskiej i był ranny pod Orleanem.⁴

¹ Mycielski, op. cit., str. 714.

² E. Niewiadomski, op. cit., str. 254. — ³ Tenże, op. cit., str. 253.

⁴ Świeykowski, op. cit., str. 313.

W r. 1871 powrócił do kraju i osiedlił się naprzód we Lwowie, gdzie był zdolnym dekoratorem teatralnym. Przeniósłszy się do Krakowa począł malować widoki Krakowa i jego okolic, wśród nich widoki Wiśnicza, Tyńca, Mogiły, Melsztyna i t. p.

Nieznany nam bliżej malarz Witkowski, autor krajobrazu z r. 1868 w Muzeum Wielkopolskiem i ilustrator Tygodnika Ilustrowanego, zasługuje na uwagę.

Stanisław Fabijański (ur. r. 1865), studjował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, następnie w Monachjum u Wagnera, poczem osiadł w Krakowie. Obok licznych obrazów rodzajowych, historyczno-rodzajowych, krajobrazów, maluje on i rysuje widoki cerkwi, kościołów, krużganków, starych zamków, a zwłaszcza Wawel.

Również Marjan Trzebiński (ur. r. 1871), maluje motywy z miast zrazu nie bez wpływu Gierymskiego.¹ Pierwotną swą manierę ciemnych barw porzuca wkrótce a natomiast odtwarza zabytki z większem zamiłowaniem do starych form, każąc raczej przemawiać swem pięknem zabytkowi dobrze przedstawionemu, niżeli używać go za środek do własnego artystycznego celu.

Tadeusz Cieślewski (ur. r. 1870), malował także stare mury i dzielnice starych miast. Malował również wewnątrz swojej pracowni swobodnie i wykwintnie w tonach szlachetnych i harmonijnych.²

Henryk Weyssenhoff (ur. r. 1859, zm. r. 1922), kształcił się w Petersburgu a potem w Monachjum. Przeżycia jednak jego w dzieciństwie, kiedy jadąc z matką do ojca, zesłańca do permskiej gubernji, odbywał drogę naprzód Wołgą i Kamą, a potem końmi przez olbrzymie stepy, dzikie wąwozy i lasy, wywarły na młodym chłopcu niezatarte wrażenie. Natura pociąga go stale jako malarza. Maluje motywy ze Żmudzi, Litwy, Polesia, rysując przytem bardzo sumiennie. W obrazach przedstawia łosie, niedźwiedzie, wilki i inne zwierzęta, a przedstawia je z wielką znajomością kształtu i ruchu.³ Impresjonizmowi uległ o tyle, że pod jego wpływem wprowadził jaśniejszą, śmielszą, barwniejszą skalę tonów.⁴

We Lwowie rozwinął działalność Stanisław Janowski (ur. r. 1866), malując krajobrazy. W latach 1894—1896 namalował wraz z monachijskim artystą Bollerem panoramę: „Tatry“.

Francuskie wpływy, które tak wybitnie zaznaczyły się w działalności Rodakowskiego, Kaplińskiego i Szermętowskiego, uwydatniły się wśród młodszej generacji malarzy bardzo wydatnie.

Z rytowników odznaczał się Edward Gorazdowski (ur. r. 1843 w Warszawie, zm. r. 1901 tamże). Był długoletnim współpracownikiem „Tygodnika Ilustrowanego“ od czasów, kiedy J. Kossak został kierownikiem artystycznym tego pisma. Od r. 1863 wykonał cały szereg drzeworytów przedstawiających krajobrazy, widoki zamków, miast i dzieła Kossaka, którego był wybornym tłumaczem w reprodukcji. Wykonał także drzeworyty podług kompozycji Andriollego z efektami światłocienia. R. 1873 opuścił „Tygodnik“ dla „Kłosów“. Po zwinięciu „Kłosów“ wrócił do „Tygodnika“.⁵

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 256.

² Tenże, op. cit., str. 255.

³ Tenże, op. cit., str. 252.

⁴ Tamże.

⁵ E. Świekowski, op. cit., str. 330.

Także Józef Łoskoczyński i Styfi zajmowali się drzeworytnictwem.

Ryciny wykonywał Henryk Redlich (ur. r. 1840 w Łucku, zm. w Berlinie r. 1884). Kształcił się w Warszawie, później w Dreźnie i Monachjum. Bawił od r. 1880 lat kilka w Paryżu. Za pracę zyskał tam odznaczenia. Z jego rycin najważniejsze: „Flisacy po robocie nad Niemnem“ według obrazu M. A. Piotrowskiego, „Miecznik i Marja“ według obrazu Cynka, „Mohort“ podług J. Kossaka i „Kazanie Skargi“ podług Matejki.

Józef Holewiński (ur. r. 1848 w Warszawie, zm. r. 1917), był uczniem W. Gersona i J. Styfięgo. Pod kierunkiem tego ostatniego pracował jako drzeworytnik dla tygodnika „Kłosa“, którego to pisma ilustrowanie sam przejął i do r. 1891 prowadził. R. 1891 powierzono mu ilustrowanie „Tygodnika Ilustrowanego“. Dostarczał też drzeworytów do „Moderne Kunst“. Najczęściej reprodukował rysunki i obrazy E. M. Andriollego, J. Brandta, A. Gierymskiego, J. Kossaka, J. Matejki, F. Szyndlera i S. Witkiewicza. Szczególnie ceniono jego portrety wskutek ich delikatnego światłocienia, czystości konturu i wytworności ujęcia.¹

Znakomitym rytownikiem był Feliks Jasiński (ur. r. 1862), uczeń Le Rat'a i Leona Gauchereł'a. Wykonał cały szereg pierwszorzędnych akwafort z dzieł sztuki starej i nowej: „Primaverę“ Botticellego, „Narodziny Venus“ tegoż artysty zreprodukował doskonale. Na wystawie powszechnej w Paryżu otrzymał złoty medal za sztychy z obrazów Burne-Jones'a. Akwaforta z „Konstytucji 3 maja“ Matejki jest także znakomitem dziełem. W r. 1888 powołała go na stałego współpracownika „Gazette des Beaux-Arts“ w Paryżu.²

Świetne akwaforty wykonał Ignacy Łopieński (ur. w Warszawie r. 1865), uczeń Gersona, następnie profesora Benglera w Wiedniu, wreszcie École des Arts decoratifs w Paryżu i profesora Wagnera i Raaba w Monachjum. Jednym z najznakomitszych jego dzieł jest akwaforta z dzieła Matejki „Bitwa pod Warną“. Wyborne są akwaforty z autoportretów Bilińskiej i Matejki, z „Polowania na łosia“ Fałata, wreszcie akwaforta z „portretu Pawła Popiela“ Pochwalskiego.

¹ Lepszy w Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, t. XVII, str. 364.

² Świejkowski, op. cit., str. 358.



Julian Fałat: Na polowanie

R O Z D Z I A Ł XVIII.

Juljan Fałat, Leon Wyczółkowski. Impresjonizm: Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer, Apoloniusz Kędziński. Francuskie wpływy na impresjonizm. Podkowiński i Pankiewicz. Władysław Ślewiński. Olga Boznańska. Szkoła Fałata, Wyczółkowskiego i Stanisławskiego. Wojciech Weiss, Stanisław Czajkowski, Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz.

Juljan Fałat jest przede wszystkim malarzem polskiej ziemi. Na tę polską ziemię patrzył nie tylko jako artysta, ale także ogarniał ją rozkochanemi oczyma i to mu pomogło wyczuwać piękno w różnych tej ziemi objawach. Z miłością maluje więc jej wspaniałe knieje, góry, rzeki, kwitnące sady, zagrody, kościółki drewniane i pokazuje światu nie tylko swą mistrzowską sztukę, ale także piękno naszej ziemi.

Przedstawiał zaś tę ziemię szczerze i prosto, w jego dziełach niema fałszu. U początku swej artystycznej działalności jeszcze jako chłopak rysował polską chatę z wielką prawdą i prostotą i mimo świetnego rozwoju, mimo podróży po całym świecie, wiernym pozostał swemu ideałowi i swej sztuce.

Był Fałat naprawdę niezależny. Gdy cały świat ulegał francuskiemu impresjonizmowi, on zawsze przedstawiał to, co widział i co czuł sam i tak jak widział i czuł.

Był przytem mistrzem techniki, zwłaszcza w zakresie akwareli i akwarelę tę podniósł tak wysoko, że nad Fałata niema większego akwarelisty.

Fałat urodził się r. 1853 w Tuligłowach we wschodniej Małopolsce. Wśród bardzo trudnych materialnych warunków wstąpił do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, pracował pełen zapału i coraz to bardziej talent swój rozwijał. Opanował wkrótce rysunek i zabrał się do akwareli. A wybrał tę technikę malarską dla tego, że najmniej kosztowały farby wodne.¹

Niebawem dostaje zajęcie rysownika starożytności u. p. Stanisława Krzyżanowskiego na Ukrainie i zamieszkawszy w szlacheckim domu, obcuje z naturą, szczególnie z końmi i psami, śledzi życie przyrody i czyni studja coraz to głębsze i coraz to subtelniejsze.

Wreszcie nadarza się mu sposobność wyjazdu za granicę, do Szwajcarii. Tu zapisuje się na politechnikę i zamierza kształcić się na inżyniera. Aby uzyskać możliwość studjów i utrzymania, pracuje jako geometra przy budowie kolei, co daje mu znów sposobność stykania się z przyrodą.

Z tej wczesnej epoki rysunki i akwarele dowodzą wielkich zdolności artysty i zarazem opanowania techniki. Jak wybornie umiał on uchwycić wyraz twarzy

¹ Podług ustnej informacji artysty.

wiejskiego chłopca, narysowanej w r. 1877 (fig. 446), albo też przedstawić swój własny portret (fig. 447)! Przy tem wszystkim ma czas na pracę w zakresie malarstwa. Wnet jego obrazy i akwarele zdobywają sobie siłą wielkiego talentu uznanie, co skłania artystę do porzucenia politechniki a wstąpienia do monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kształcił się tam



Fig. 446. Julian Fałat. Studium z r. 1877. Kraków. Własność St. Niemiecyka.

pod kierunkiem profesora Raaba, który, nie mając większego talentu, tylko techniki mógł uczyć Fałata.

Uległ jednakże młody malarz ogólnie panującym w Monachjum upodobaniom. Maluje więc i rysuje sceny rodzajowe, jak inni monachijscy malarze; powstaje więc w r. 1879 „Mnich z kieliszkiem“¹ praca wzorowana na dziełach Edwarda v. Grütznera, podobnie jak dalsza p. t. „Benedyktyn wśród ksiąg“.

Ale obok tych szkolnych obrazów przedstawia sceny rodzajowe z życia polskich miasteczek i wsi oraz pierwsze sceny z polowań. Pojawiają się dzieła: „Przy kowadle“, „U kramarza w Częstochowie“, „W pasiece“, „Kolędnicy“, „Wigilja pod słomianą strzechą“, „Żyd zwołujący na modlitwę“ i wiele innych. Są to drobne, wdzięczne, udatne w charakterystyce typów, otoczenia i krajobrazu utwory,² których reprodukcje licznie poczynają zdobić pisma

ilustrowane. — Dostarcza też rysunków do niemieckich pism ilustrowanych.

Zasób tematów malarza rozszerzył się, gdy odbył on podróż do Włoch i do Hiszpanji, a w latach 1885—1886 na daleki Wschód.

W dwu wczesnych akwarelach: „Popielcu“ i „Węglarzach“ (ta ostatnia powstała r. 1883) wystąpił Fałat na widownię polskiej sztuki jako akwarelista znakomity i zrywający z dotychczasowym sposobem malowania. Rzuca barwy śmiało wprost na papier bez uprzedniego rysunku, jak dotąd akwareliści czynili, rozjaśniając koloryt błękitnemi, a więc zimnemi tonami.³

Biorąc r. 1886 udział w polowaniu na niedźwiedzie, które urządził w Nieświeżu Antoni ks. Radziwiłł na cześć ks. Wilhelma Pruskiego, późniejszego cesarza Wilhelma II, miał możność przeprowadzenia studjów. Wykonał wtedy szereg akwarel przedstawiających sceny z tego polowania (fig. 448). Akwarele te częściowo repro-

¹ M. Treter: Fałat, Sztuki piękne, t. II, str. 299.

² Tamże, str. 300.

³ Tamże, str. 301.

dukowano i wydano w ogromnym albumie, w Berlinie w zakładzie *Photographische Gesellschaft*.

„W nieświeskich kniejach odnalazł Fałat samego siebie, najeździwszy się sporo po obcych łądach i morzach, miał świeższy zmysł dla uchwycenia najbardziej charakterystycznych cech swojskiej przyrody i żyjącego wśród niej prostego ludu. Świat ten stał się najbliższy jego sercu, budził w nim najmocniejsze i najszersze artystyczne zainteresowania“.¹

„Wyrobiwszy w sobie niezwykłą wprawę w sposobie technicznego ujmowania i opracowania każdego nasuwającego się pod ołówek czy pędzel tematu, wrażliwy nadewszystko na wszelkie podniety barwy, rozmiłowany w ożywczej i przejrzystej atmosferze rozległych, śniegiem zasłanych pól i niedostępnych zwykłemu śmiertelnikowi gęstwin leśnych, bliski, jako syn wsi polskiej... miał Fałat wszystkie konieczne dane, ażeby... tworzyć improwizacje na temat motywów zaczerpniętych z natury w języku akwareli“.²

Akwarele nieświeskie — to szereg krajobrazów zimowych, namalowanych z niezrównaną swobodą i pewnością siebie, a na ich tle odcinają się postacie ludzi i zwierząt rzuconych na obraz niby niedbale i przypadkowo, a jednak w rzeczywistości plamy są tu wzajemnie wobec siebie ustosunkowane i składają się na obmyślaną po mistrzowsku kompozycję.

Pod wpływem wrażeń nieświeskich powstał cały szereg obrazów, z którego najbardziej znane są motywy: „Trębacze“, „Z oszczepem na niedźwiedzia“, „Nagonka“ (fig. 449), „Powrót z polowania na niedźwiedzia“ (fig. 450), „Przy ognisku“ (fig. 451), „Polowanie w Nieświeżu“ (fig. 452—453 i tabl. 81), „Polowanie na łosia“ (fig. 454) i „Łoś“ (fig. 455). Wrażenia te uzupełnia nowymi, odbywając często wycieczki na Litwę i Polesie i przynosząc nowy materiał do studjów. Maluje wtedy knieje o świcie i łosia, który z tej kniei się wyłania wietrząc powietrze. Polowania Fałata są coraz to inaczej komponowane, widzimy je nie tylko wśród lasów, ale także wśród pól, widzimy przytem ciężko ruszający się lud biorący w tych polowaniach udział. Często maluje widoki napozór nieefektywne, ale skromnością swoją, mistrzostwem wykonania a zwłaszcza świetnym kolorytem pociągające. Takim obrazkiem jest „Lasek sosnowy“ malowany 1887 r. (fig. 456), oraz motyw: „Nad jeziorem Świtezią“ (fig. 457).

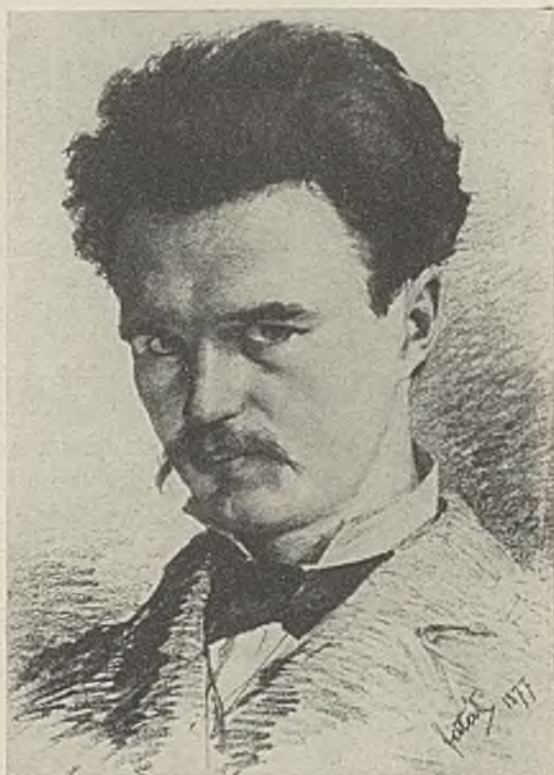


Fig. 447. Julian Fałat. Portret własny. (Rysunek z r. 1877).

¹ Treter, j. w., str. 302

² Tamże.



Fig. 448. Julian Fałat. Na niedźwiedzia (gwiaz, 1886).

Czyni malarz cały szereg studjów z najróżnorodniejszych typów, przedstawiając zwłaszcza myśliwych (fig. 458) i komponuje nieraz z tych typów wyborne obrazy, jak wspaniałą akwarelę „Zaloty myśliwca“, w krakowskim Muzeum Narodowym (tabl. 82).

Roku 1894 przystąpił Fałat wspólnie z Wojciechem Kossakiem, Stanisławskim, Piotrowskim, Wywiórskim i Pułaskim do malowania panoramy p. t. „Berezyna“. W dziele tem przedstawił rozległy litewski krajobraz, „gdzie niskie zimowe słońce gra na zaśnieżonych wzgórzach i złoci ściany odległych lasów pod cudownym błękitem... północnego nieba“.¹

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 246.



Fig. 449. Julian Fałat. Nagonka w Nieświeżu (obraz olejny z r. 1910).



Juljan Fałat: Zaloty myśliwca
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 450. Julian Fałat. Powrót z polowania na niedźwiedzie.



Fig. 451. Julian Fałat. Przy ognisku (gwiazd z r. 1894). Krzeszowice, pałac hr. Potockich.

R. 1905 został Fałat dyrektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i wprowadził tę instytucję na nowe tory, niestety jednak r. 1910 ustąpił. Bawiąc w Krakowie maluje cały szereg akwarel czerpiąc motywy z jego starych murów i kościołów z precyzyjną wieżą marjacką mającą przez zamgloną przestrzeń; w tym okresie powstają też jego „Śniegi“, przeważnie olejne, z których jeden z piękniejszych oglądać można w krakowskim Muzeum Narodowym.

Krajobrazy Fałata z tej epoki, a także z epoki późniejszej: góry, pola, lasy odznaczają się wielką subtelnością i wrażliwością na odcienia światła, czuje się niemal mgłę poranka i widzi blask zachodzącego słońca, lub jak słońce ślizga się po omszałych, gontem krytych ścianach drewnianego a częściowo zaciemnionego kościółka (tabl. 83), albo też dostające się do wnętrza światło modeluje malownicze jego urządzenie (fig. 459 i 460).

Maluje Fałat barwny lud na targach, przed kościołem i cerkwią (fig. 461), świetnie umie wyobrazić czy to handlarza starzyzny patrzącego ku oknom piąter kamienic, czy ulicznika. Typy odczuwa i odtwarza znakomicie.

W twórczości Fałata budzi podziw wszechstronność artysty przy zachowaniu swego własnego i stworzonego przez siebie stylu. Każdy motyw, który bierze za temat, pociąga widza.

Jego portrety to szereg typów namalowanych z zamiłowaniem do odtwarzania natury technicznie jak najlepiej i z wystudjowaniem oświetlenia i barwy (fig. 462—464).

„Za pośrednictwem odpowiednio zestrojonych plam barwnych, drogą odpowiednio zharmonizowanej ich ekspresji, daje Fałat nie wierne odbicie, kopję, lecz artystyczny ekwiwalent motywu zaczerpniętego z natury, artysta nie nuży opowiadaniem szczegółów, lecz napomyka tylko i sugeruje... Jest przedewszystkiem i tylko... malarzem: w przyrodzie, w całej naturze, pociąga głównie malowniczość, czy ra-

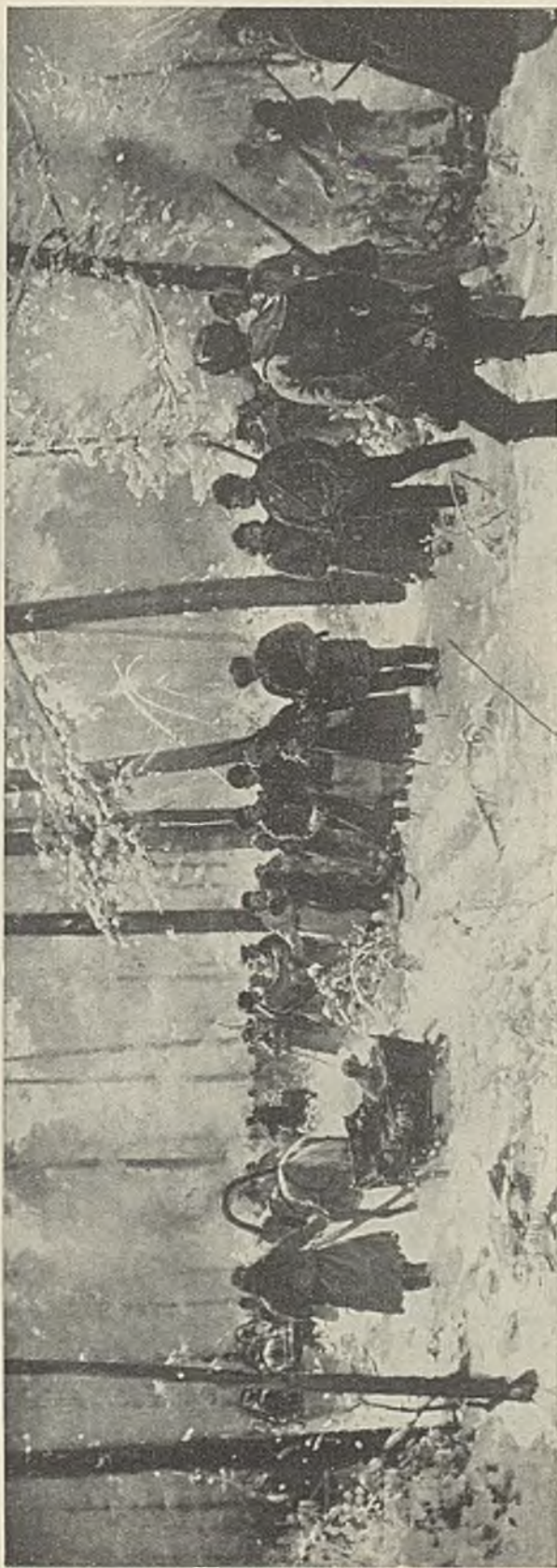


Fig. 152. Polowanie w Nieświeżu (obraz olejny z r. 1891). Warszawa. Ze zbiorów Towarzystwa Zachoty Siatk Piękayehi.



Fig. 453. Juljan Pałat. Polowanie w Nieświeżu (akwarela z r. 1910). Własność artysty.



Fig. 454. Juljan Pałat. Polowanie na losia (akwarela). Warszawa. Własność p. Niemcewskiej.



Fig. 455. Julian Fałat. Łoś (obraz olejny).

czej malarskość motywu, problem koloru, ale nie w oderwaniu od rzeczy, tylko w ścisłym związku z niemi, z ich życiem, z życia tego charakterem“...¹

U Fałata uderza widza intensywność barw. Takiej, jak on, intensywności z akwareli nie wydobyl może nikt.

Przy całym realizmie i zamiłowaniu do prawdy z dzieł tego artysty wieje szczerą, zdrową a subtelną, pełną prawdy poezją.

Dzieła jego świeże podbiły znawców. Kupowali je Anglicy szczególnie i Niemcy. Jego obraz: „Przed polowaniem na niedźwiedzie“ zakupiono do Narodowej Galerji w Berlinie.

Rzuciwszy Kraków osiadł Fałat w Bystrej wśród śląskiego ludu, tak przed wojną zagrożonego. Maluje góry, lasy i niebo śląskiej ziemi. Zagląda do Kalwarji,

¹ Treter, j. w., str. 316.



Fig. 456. Julian Fałat. Lasek sosnowy (1887). Kraków. Własność p. L. Kohnowej.



Fig. 457. Julian Fałat. Nad jeziorem Świteznią (akwarela z r. 1888).
Warszawa. Własność p. J. Hermana.

maluje lud idący z wiarą na odpust i wynurzający się z lasu. Mimo późnego wieku zachował jako artysta bystre oko, wrażliwość i temperament znamionujący całą jego twórczość (fig. 465).

Właśnie począł się podówczas we Francji impresjonizm, a świetnym jego przedstawicielem był Edward Manet. Na naturę patrzył ten artysta jako na zbiór różnych tonów, obok siebie położonych, które rozjaśniając światłem atmosfery starał się w obrazach ujawnić.¹ Celem jego było uchwycenie wrażenia, które przyroda

¹ Piątkowski: Polskie Malarstwo współczesne, str 85.

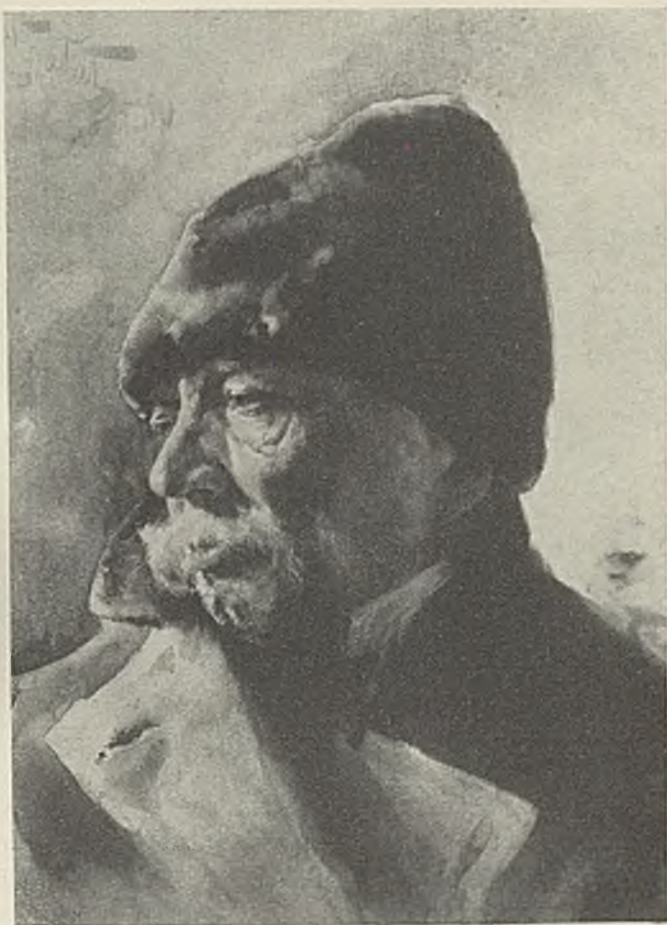


Fig. 458. Julian Fałat. Studjum (akwarela z r. 1890).
Kraków. Własność prof. dr. K. Kostaneckiego.

oblana światłem sprawia na człowieku w pierwszej chwili, to jest zanim zdoła on przedmioty widziane zanalizować. Stąd też w obrazach takich niemal brak opracowania szczegółów, a natomiast widzimy zbiór plam odpowiadających rzeczywistości pod chwilowym wrażeniem, plam delikatnych, które na pewną odległość nadają obrazowi nadzwyczajną wypukłość. Oko artysty widzi „jasno i w wielkich masach”. Napozór obrazom takim można zarzucić brak rysunku, ale jest to tylko w doskonałych obrazach brak pozorny, gdyż rysunek redukuje się jedynie do szkieletu kompozycji, i jest mimo to podstawą obrazu.

Część artystów tej szkoły zaczęła studjować na otwartej przestrzeni pod gołym niebem (*plein air*) nie porzucając jednak formy. Doszli oni do szczegółowych wyników w zakresie kolorytu, wprowadzili efekty refleksów i ustosunkowania tonów. Inni zaś odrzucili zupełnie formę i dbali tylko o wrażenie barwne, tworząc raczej notatki wrażeń chwilowych a nie studja przyrody.¹

¹ Tamże, str. 87.

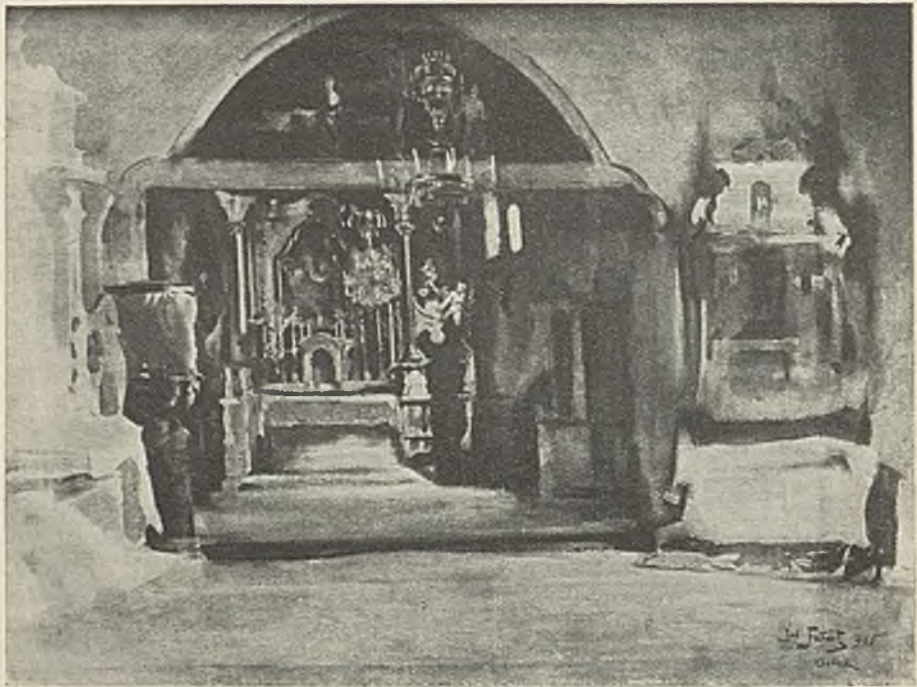


Fig. 459. Julian Fałat. Wnętrze kościoła w Osieku (akwarelu z r. 1905).

Złudzenie słońcem oblanej przyrody, i to złudzenie pierwszej chwili, pierwsze wrażenie, oto cel impresjonizmu. Manet przedstawiając portret afrykańskiego myśliwca z zabitym lwem u stóp, nadał obrazowi fioletowy kolor i przeprowadził go po całym obrazie tak, że strzelec i lew nawet mieli barwę fioletową, również jak ich cienie. Artysta przedstawić pragnął wrażenie olśniewającego promieniowania słońca, i pustyni, wrażenie bowiem fioletu powstało w oku przez kontrast niebieskiego nieba i żółtego piasku. To wrażenie artysta wydobył i dla tego potężnego efektu poświęcił prawdę w szczegółach.¹ Ponieważ wrażliwość artystów i ich indywidualność jest różna, zatem ten rodzaj subiektywnego poglądu na świat jest nadwyzczaj różnorodny; to też impresjonizm zaznaczył się najodmienniej.

U nas działalność Witolda Pruszkowskiego, którego uważa się za pierwszego polskiego impresjonistę, jest jednak zupełnie inna jak n. p. Maneta. Ale grupa malarzy polskich bawiących w Paryżu zaczęła tworzyć pod wpływem francuskiego impresjonizmu, nie tracąc jednak swej indywidualności i tworząc oryginalne dzieła.

Impresjonistą nawskróś samodzielnym jest Leon Wyczółkowski.

Leon Wyczółkowski² urodził się r. 1852 w Warszawie, kształcił się w warszawskiej Szkole rysunkowej, potem w Akademji Sztuk Pięknych u prof. A. Wagnera w Monachjum, wreszcie r. 1876 w Krakowie u Matejki. Przebywał następnie w Warszawie, a potem prawie przez lat dziesięć bawił na Ukrainie; r. 1895 został profesorem Szkoły a następnie Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, na którym to stanowisku do niedawna przebywał.

¹ Piątkowski: str. 88. — ² Tamże, str. 184.



Julian Fałat: Kościół drewniany w Osieku
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 460. Julian Fałat. Przed kościołem (akwarela z r. 1914).

Zaczął i on także od obrazów historycznych, malował „Uciezkę Maryny Mniszchówny“, potem fantastyczny obraz „Śmierć Aliny“, dalej pod wpływem mistycyzmu malarskiego „Chrystusa w grobie“. W tem ostatniem dziele opanował przedmiot, wyzyskał najdrobniejsze szczegóły i włożył w nie wiele twórczej pracy na podstawie samodzielnych pojęć i studjów. Osiągnął przytem nastrój mistycznego spokoju, powagę i smutek, liczący z zadaniem, które sobie zakreślił.



Fig. 461. Julian Fałat. Cerkiew na Pokuciu (obraz olejny). Kraków, Muzeum Narodowe.

Malował dalej obrazy z życia potocznego i buduarowe, wyzyskując studia wewnątrz, często o romantycznym wątku, jak: „Obraz jakich wiele“, „Wspomnienie“. W tym

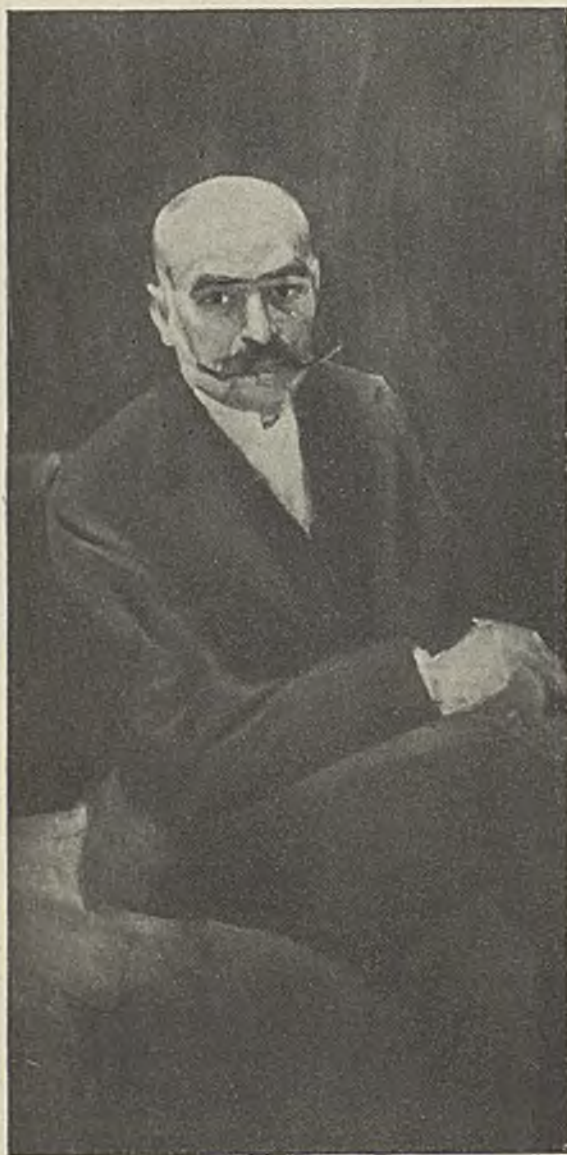


Fig. 462. Julian Fałat. Portret dra Maks. Kohna (akwarela).
Kraków. Własność L. Kohnowej.

ostatnim obrazie przedstawił młodego człowieka z ruchem pełnym rozpaczy, całującego welon ślubny i kwiaty, pamiątki po ukochanej.

Już w tych obrazach, a także w obrazie „Wesołe pacholęta“, widać wielki pociąg artysty do kolorystycznych zadań, n. p. w trudnym, zagadkowym oświetleniu, we wprowadzeniu wspaniałych materyj i jaskrawych barw. Ale drogę tę rzucił i z zapalem oddał się studjowaniu natury i głównie jej barwnych powabów. Wystąpił z całym szeregiem niewielkich obrazów, przedstawiających motywy z życia rybaków na tle krajobrazu. Ujmował naturę z nadzwyczajnym realizmem i poczuciem prawdy i umiał świetnie odtworzyć w plastycznych formach wrażenia z natury. Tu właśnie należą „Rybacy“, „Dziad“, obraz malowany pastelami, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 466), „Łowienie raków“ (tabl. 84), oraz „Kopanie buraków“ (fig. 467). Temat ostatni malował dwa razy, jeden z obrazów znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym, drugi w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Podziwiać można w tych dziełach mistrzostwo w oddawaniu formy i jej stosunku do słońca. Dziesięcioletni blisko pobyt artysty na Ukrainie miał na niego wielki wpływ. Artysta przedstawiał stosunek słońca do ziemi, do kształtów ludzkich i zwierzęcych, które ta ziemia żywi.

Niezależnie bowiem od francuskich malarzy, pod wpływem studjowania natury i światła wszedł Wyczółkowski na drogę pleneru. Zajmowała go zwłaszcza barwność przyrody w oświetleniu zachodzącego słońca. Dlatego to miał dla niego taki pociąg rybak w czerwonym blasku zachodu na tle sinej, cichej wody albo seledynowego, nasyczonego złotem nieba. Niebieskie, sine, liljowe refleksy od strony cienia cudownie dopełniają śmiałą czerwień

świateł i zamieniają malowidło poprostu w życie samo, ociekające gorącą purpurą zachodu.¹ Prócz natury mogły oddziaływać na artystę wpływy współczesnej ruskiej sztuki, jej barwność, a głównie obrazy widywane w Kijowie, odznaczające się realizmem i przeniknięte często wpływami zachodu. Jeśli tak było, to jednak wrażenia tak przetrwał w sobie, że dzieła jego są wynikiem subiektywnego zapatrywania na przyrodę.² Prace Wyczółkowskiego w stosunku do obrazów Pankiewicza i Podkowińskiego i ich impresjonizmu przedstawiają się odmiennie co do celów i metody. Wyczółkowski jest kolorystą i świat dla niego jest przede wszystkim barwny, wybiera jednak motywy takie, gdzie światło osiada jaskrawo, ale nie unika tonów ciemnych i gorących, stąd też barwy modelują i uplastyczniają u niego bryły, a w następstwie tego typowo impresjonistyczne obrazy wydają się przy obrazach Wyczółkowskiego płaskie i niekolorowe.³

Świetnym także przykładem twórczości Wyczółkowskiego jest ogólnie znany obraz „Woły“, w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 468). Artysta przedstawił pastelowymi farbami ukraińską ściernistą równinę, ginącą na widnokręgu, którą krają dwa pługi, wydobywając żyzną, czarną glebę. Każdy pług ciągną cztery pary siwych wołów podolskich. Ludzie

i zwierzęta bardzo często w obrazach Wyczółkowskiego, zarówno jak ziemia, oblane są słońcem, które je barwi po swojemu, odpowiednio do kolorów lokalnych i kształtów. Czujemy nieledwie, że barwa zmienia się przy układzie i ruchu.

Wyczółkowskiego pociągała stara sztuka. Budził ją nieśmiertelnem światłem, kazał jej żyć własnem życiem i przykuwać do siebie ludzi. Żadna technika nie jest mu obcą, jak nie była obcą wybitnym artystom, którzy wszystkich środków używali, aby dojść do artystycznego wyniku. „Sarkofagi“ (tabl. 85), w wielkopolskiem



Fig. 463. Julian Pałat. Portret własny (obraz ol. z r. 1896). Własność artysty.

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 204.

² Piątkowski, j. w., str. 191.

Tamże, str. 192.

Muzeum w Poznaniu i „Krucyfiks Jadwigi“ (fig. 469), w krakowskim Muzeum Narodowym, najlepiej przedstawiają ten dział twórczości Wyczółkowskiego. Odtworzył w tym ostatnim dziele rzeźbę znajdującą się w katedrze na Wawelu z XIV w. lub początku XV w. w ten sposób, że wywołuje głęboki nastrój u widza, podobnie jak wywołuje go oryginalną, a jest mistrzowskim dziełem malarzkiej techniki. Odmalował rzeźbę z jej tłem srebrzystym i czarnym welonem świetnie i umiał wydobyć majestat i grozę cierpienia rozpiętego Chrystusa, otaczanego od stuleci kultem w katedrze i królewskim kościele. Trzeba kochać gorąco starą sztukę i czuć jej wartość, aby tak odtworzyć zabytek i przedmiot kultu zarazem.



Fig. 464. Juljan Fałat. Portret własny (akwarela).
Warszawa. Własność rodziny artysty.

Ale także nęci go starożytny przemysł artystyczny, a więc barokowa trumna św. Stanisława, kapy, ornaty barwne z ornamentacją figuralną albo też kwiecistą, krzyże, kielichy, emalje, cały skarbiec wawelski i maluje go pastelami odtwarzając formy, barwność i przepych ich w sposób mistrzowski i wprost niezrównany. Maluje je olejno, pastelami, odtwarza w litografji. Także gobeliny rozwieszane na ścianach krakowskiej katedry pociągają go barwnością (fig. 470).

Krajobrazy Wyczółkowskiego mają ten sam charakter, umie on odczuć i zaakcentować piękno przyrody a zarazem jej nastrój. Ciągnęły go Tatry (tabl. 86), Morskie Oko, Czarny Staw, a także efektowne motywy z Hiszpanji (fig. 471). Widoki Warszawy, Krakowa, Sandomierza (fig. 472) i Lublina znalazły w nim świetnego znawcę i mistrza. Umie zabytkom dać piękno minionej epoki i zaznaczyć omszałość wieków. Lubi je i odtwarza zwłaszcza w słońcu, promienie słońca ślizgają się po starych i zwietrzałych murach i rozpylają się w tęczowe barwy.

Wszystko co barwne, a przede wszystkim kwiaty o swych cudnych kształtach i barwach, znalazły w talencie Wyczółkowskiego i jego kierunku może najznakomitszego na świecie mistrza. Maluje je, rysuje i przedstawia w grafice w sposób niezrównany (fig. 373).

Jako portrecista wykonał Wyczółkowski cały szereg znakomych dzieł. Zrazu w „Portrecie matki“ zaznaczyły się ślady wpływów szkoły monachijskiej i ton jej brunatny. Ale później zmienił swój styl, który stosował we wszystkich technikach (fig. 474—477). Zaczął dbać o efekty artystyczne raczej i symfonię tonów, aniżeli o wyraz psychiczny.

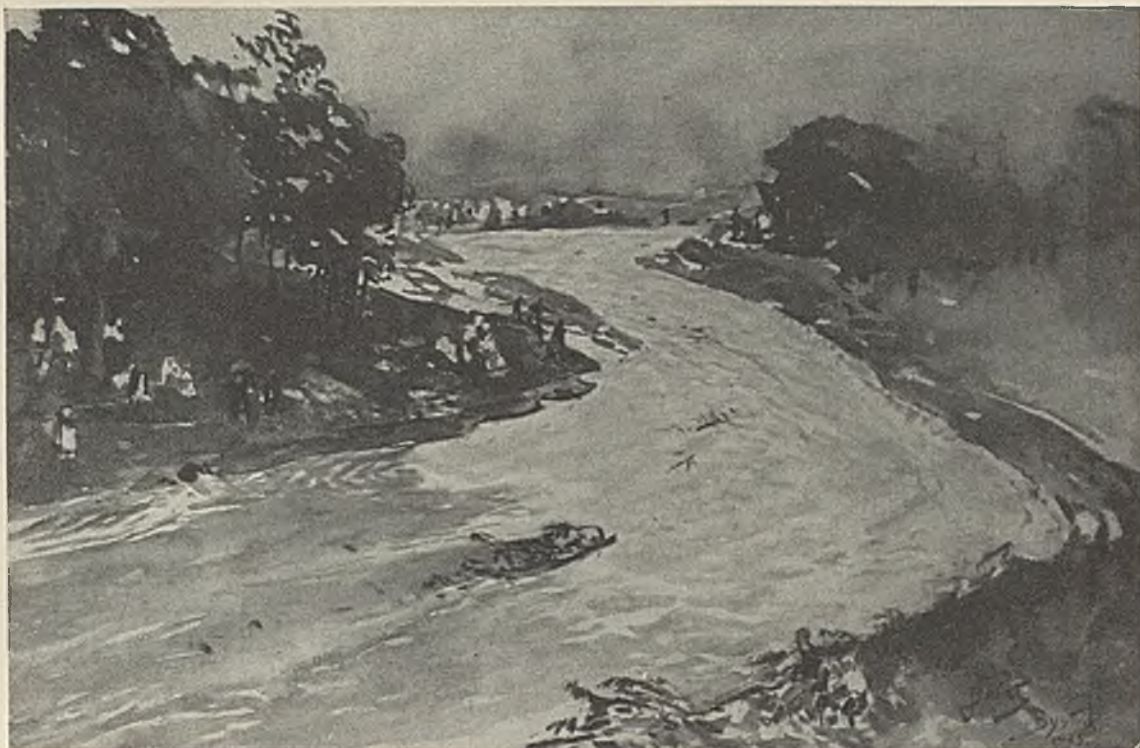


Fig. 465. Julian Fałat. Wylew. Bielsko. Własność prywatna.

Pastel z pośród różnych technik, którymi posługiwał się Wyczółkowski, jest najbardziej ulubionym środkiem tego artysty, dawał mu bowiem możliwość przeniesienia wrażeń koloru jak najrychlej na papier.

Wyczółkowski wogóle żadnej techniki graficznej nie zaniedbał, doświadczając każdej i robiąc próby przeszedł je niemal wszystkie od akwafort do litografji (fig. 478), którą szczególnie wzbogacił świetnymi utworami złączonymi w teki litograficzne jak: „Wawel“, „Stara Warszawa“, „Lublin“ (fig. 479), „Kraków“, „Gdańsk“, „Ukraina“, „Teki legionowa“, „Wrażenia z Białowieży“ (fig. 480), „Kościół Marjacki“.

Ujął także w tekę autolitografji „Wspomnienia z Legionowa“ (fig. 481). Zabytki z ich malowniczością, bory, lasy i drzewa, które studjuje z upodobaniem (fig. 482), to są szczególnie ulubione motywy litografji Wyczółkowskiego ostatnich lat; umie z tych motywów wydobyć poetycki nastrój, czar i niepojęty nieraz efekt.¹

Żył i żyje Wyczółkowski tylko dla sztuki i mimo późnego wieku tworzy dalej, a twórczość jego technie zawsze młodością i świeżością.

Większość dzieł graficznych Wyczółkowskiego należy raczej do malarstwa nie do reprodukcyjnej sztuki, artysta bowiem wykonywał wprawdzie swe prace techniką reprodukcyjną, lecz opracowując niemal każdą odbitkę własnoręcznie, tworzył z niej niejako indywidualne dzieło.

Krajobraz prawie wyłącznie malował Jan Stanisławski. I na niego oddziałał

¹ Treter: Grafika Wyczółkowskiego, Sztuki Piękne, t. I, str. 384.



Fig. 466. Leon Wyczółkowski. Dziad. Kraków, Muzeum Narodowe.

W galerjach podziwiano mimo to ich dzieła pełne prostoty, szczerego natchnienia i miłości natury. Natomiast w modzie był Manet i plener. Kształty i barwy w silnem oświetleniu słonecznem i zabarwieniu przez słońce i warunki atmosferyczne chwilowe były ideałem malarzy. Nie odtwarzać natury w zabarwieniu lokalnem, ale w bogactwie kolorów, które widzi oko subiektywnie, oddawać wrażenia tego oka — impresje — było hasłem, które wprowadzało malarstwo w nowy pełen słońca i blasku, oraz nowych motywów świat — świat impresjonizmu. Z kie-

¹ Mieczysław Sterling: Jan Stanisławski, Monografie artystyczne pod redakcją M. Tretera, t. IX.

impresjonizm, ale podobnie jak Fałatowi piękno rodzinnej ziemi było mu natchnieniem.

Jan Stanisławski¹ urodził się w r. 1860 na Ukrainie, we wsi Olszanie w okolicy Śmiły i Korsunia. Studjował naprzód w Warszawie na wydziale matematycznym tamtejszego uniwersytetu, w Instytucie Technologicznym w Petersburgu, lecz te studja porzucił i oddał się sztuce.

Rozpoczął naukę u Gersona. Od niego nauczył się cenić naturę nadewszystko, a artystyczne poglądy Witkiewicza ten kult pogłębiły jeszcze. Bawił krótki czas w Krakowie i pracował w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Łuszczkiewicza, poczem wyjechał do Paryża.

W Paryżu wstąpił do pracowni portrecisty Carolusa Duranda, ale obok tego rozglądał się po pracowniach innych artystów, studjował muzea, paryskie życie i artystyczne prądy.

Zapał malarza do krajobrazu nie osłabł, ale przeciwnie znacznie się wzmógł.

Krajobraz francuski Corota, Courbeta, Milleta, Troyona, Daubigny i barbizończyków już wyszedł z mody, choć w duchu tych artystów malować nie przestano.



Fig. 467. Leon Wyczółkowski. Kopanie buraków. Kraków, Muzeum Narodowe.

runkiem tym poznał się Stanisławski, ale nie dał się porwać niewolniczo temu prądowi. Uchroniła go od tego znajomość z Chełmońskim, równie jak Stanisławski rozmiłowanym w pięknie i uroku polskiej ziemi.

Ale korzystał z objawów nowej francuskiej sztuki. Krajobrazy Moneta, malowane jakby plamkami barwnymi i czyniące wrażenie rozpylenia pejzażu w barwnej atmosferze, dzieła Pissara, Sisley'a, zaznacza się swym wpływem w jego twórczości. Pokazały mu one w każdym razie siłę słońca w obrazie i otworzyły drogę do wydobycia światła w krajobrazie.¹ Wykazały znaczenie barw dopełniających i fioletowego cienia, dowiodły, że powietrze rozszczepia kolor na tysiące odmian kolorowych, że drzewo, w istocie zielone, widziane po przez powietrze, może grać wszystkimi kolorami tęczy.²

Tu budzi się zapamiętał Stanisławski do „czystych pejzażów“ czyli krajobrazów bez żadnej innej kompozycji, bez żadnego stafażu.³ Co więcej, posuwa się tak daleko odrzucając wszelką tradycję, że przyjmuje z rzeczywistości tylko wrażenia kształtu i wrażenia barwy, oddaje więc w obrazie nie rzecz widzianą, ale tylko własne wrażenie.⁴ „Malując pejzaż, nie daje pewnego obiektu w pejzażu, jako istności oddzielnej, obiekt ten — młyn, stogi, chata — staje się składową częścią

¹ Sterling, op. cit., str. 9.

² Tamże.

³ Mikołaj Nesterow: Wspomnienia przyjaciela. Sztuki Piękne, t. I, str. 113 w artykule Żuka Skarszewskiego p. t. Jan Stanisławski.

⁴ Dr Sterling, op. cit., str. 13.



Fig. 468. Leon Wyczółkowski. Woły. Kraków, Muzeum Narodowe.

nieba i ziemi i kwiatów, wykwittem wzajemnego stosunku ich kształtu i barw, (tabl. 87 i fig. 483).¹ Toż samo, stare mury i stare miasta, to zespół barwnych kształtów wywołujących nie wspomnienia przeszłości albo romantyzmu, ale różnych form drgających w świetle tęczowymi barwami. Takimi są jego widoki z Werony (fig. 484), Wenecji, z Tyńca (fig. 485), takimi są też widoki kijowskich cerkwi i wiejskich cerkiewek (fig. 486). Rzadko kiedy przedstawia człowieka wśród przyrody, a wtedy zajmuje go on jako barwna plama zestrojona z barwami innych mas i kształtów i dostrojona do ogólnego tonu dziennego albo wieczornego oświetlenia (fig. 487).

Nie wyszukuje Stanisławski efektownych motywów, ale umie ten efekt wyczuć z zapomnianych przez artystów zjawisk i form natury. Zajmują go obłoki i to nie tylko ich barwa ta srebrzysta lub złocista, ametystowa czy opalowa i nie tylko ich ciężar ołowiu szarego dnia,² ale także i ich zmienne formy, bada ich ruch i stosunek do nieba i ziemi, przyczem wielki nacisk kładzie na barwę nieba, którą w każdym obrazie niemal inaczej traktuje (fig. 487). Wogóle odczuwa i wydobywa ogromne bogactwo barwy na nieboskłonie (tabl. 88) i uzyskuje krągłość kopuły niebieskiej, która odtworzona jest tak prawdziwie, że obłoki zdają się na niej poruszać i zmieniać

¹ Dr Sterling, op. cit., str. 13.

² E. Niewiadomski, op. cit., str. 249.



Leon Wyczółkowski; Łowienie raków

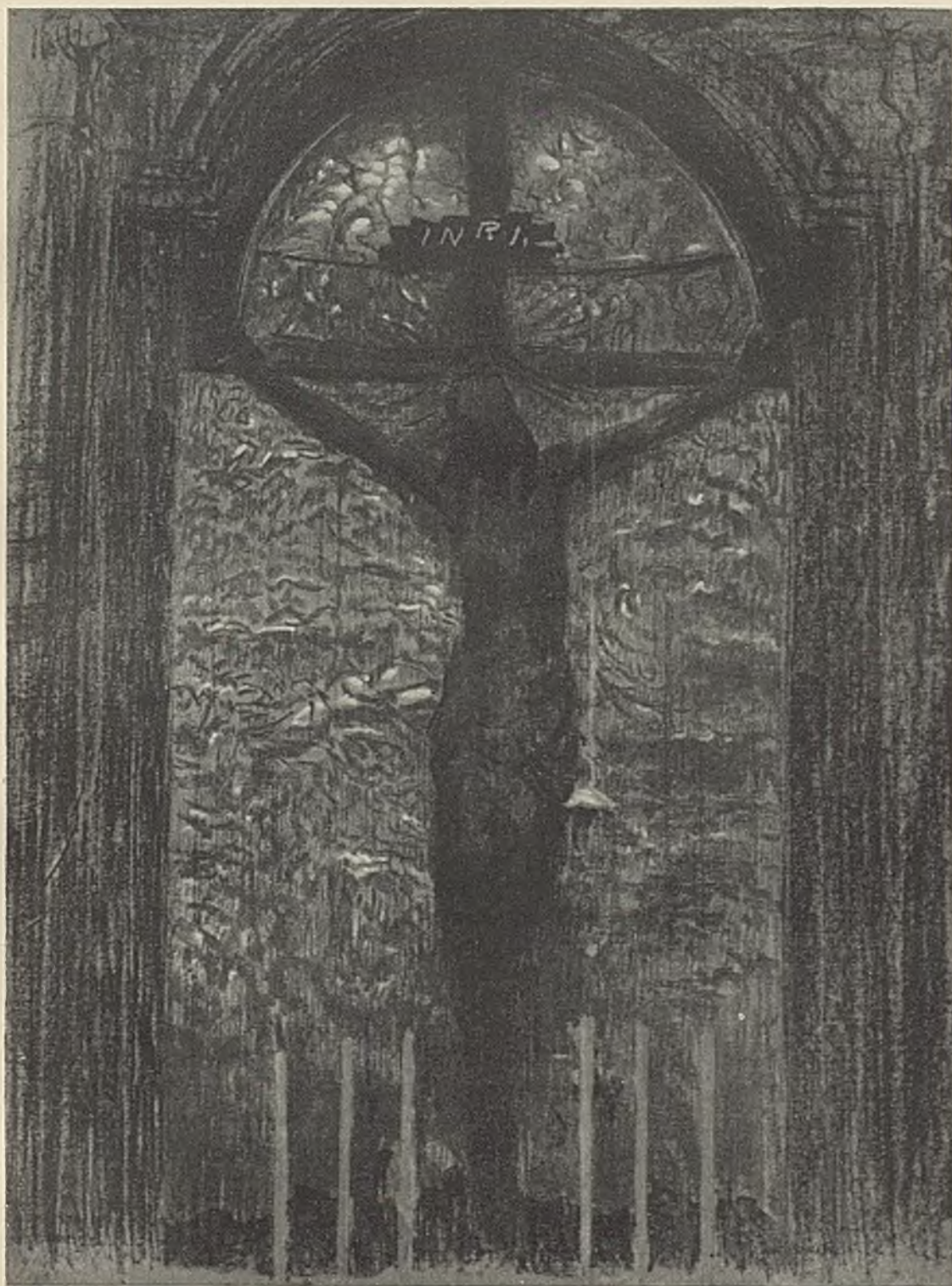


Fig. 469. Leon Wyczółkowski. Krucyfik Jadwigi (litografja). Według obrazu olejnego tegoż artysty w krakowskim Muzeum Narodowym.

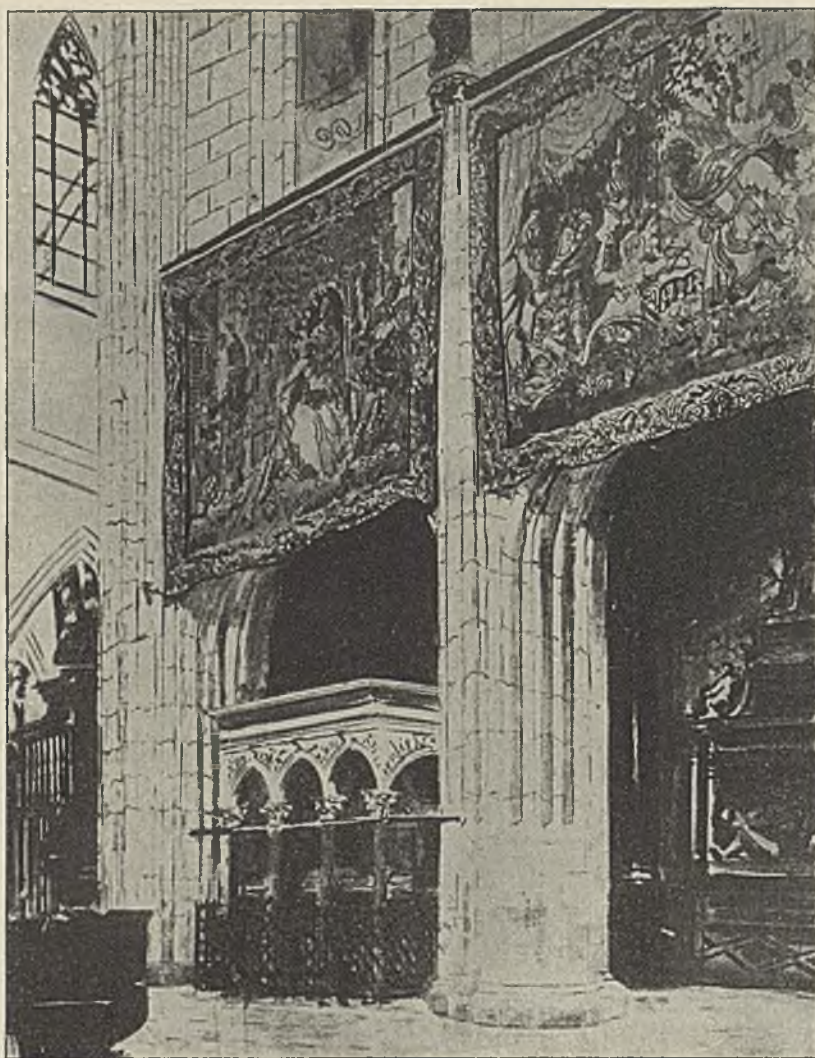


Fig. 470. Leon Wyczółkowski. Wnętrze katedry na Wawelu (autolitografia ręcznie kolorowana).

kształty.¹ Umie samą tonacją obrazu scharakteryzować naturę dnia, porę roku i motyw światła.² Umie wybrać i podkreślić to, co jest dla okolicy najbardziej charakterystyczne tak, że od razu wiemy, czy widz ma obraz przed sobą z okolic Krakowa, czy na Podolu lub Ukrainie.³ Umiał wydobyć grozę Tatr (fig. 489). Zajmują go drzewa kołysane wiatrem (fig. 490), trawa stepu, bodjaki, zwłaszcza osty; wszczęgóły te wlewa życie, odtwarza je z upodobaniem i wciąga na wyżynę sztuki. Lubuje się w kwiatach wśród zieleni pól oblanych słońcem i żywych.

Barwę ceni wysoko i z entuzjazmem. Barwa staje się dla niego raczej środkiem

¹ Jan Kleczyński: Sztuka polska, zeszyt I.

² E. Nie wiadomski, op. cit., str. 249.

³ Tamże.

syntezy, ucieczką od rysunku, drogą realizacji swych odkryć formy.¹ Rysownikiem Stanisławski nie był, zbyt późno zajął się sztuką i nie opanował rysunku, dlatego efektów barwnych szukał przede wszystkim i wyrobił sobie nadzwyczajną wrażli-



Fig. 471. Leon Wyczółkowski. Aleja cyprysów w Grenadzie.
Kraków, Muzeum Narodowe.

wość na barwność w naturze. Zajmuje go także oświetlenie księżycą i fantastyczność kształtów w tem oświetleniu.

Wystarczyły mu do malowania tych impresyj małe rozmiary tektury czy deseczki. Obrazy Stanisławskiego mają bowiem z nielicznymi wyjątkami małe wymiary. Niestety, obrazki te, zwłaszcza malowane na tekturce, częściowo straciły siłę barw, a więc to, co było ich największą zaletą. Najlepiej poznać można Stanisławskiego z dzieł w krakowskim Muzeum Narodowym.

¹ Sterling, op. cit. str. 16.

Przeglądając liczne prace tego artysty spostrzegamy, że najwcześniejsze dzieła wykazują realistyczne odtworzenie natury: artysta wykończy każdą gałąź, liść i kwiatek, później coraz to bardziej dąży do barwnej syntezy kształtu i dochodzi aż do granic podporządkowania rzeczywistości wyrazowi.¹ Nie stworzył Stanisławski żadnego wyjątkowego w swej twórczości dzieła, wszystkie one mają, mimo wspomnianych różnic wywołanych rozwojem talentu, jeden styl...

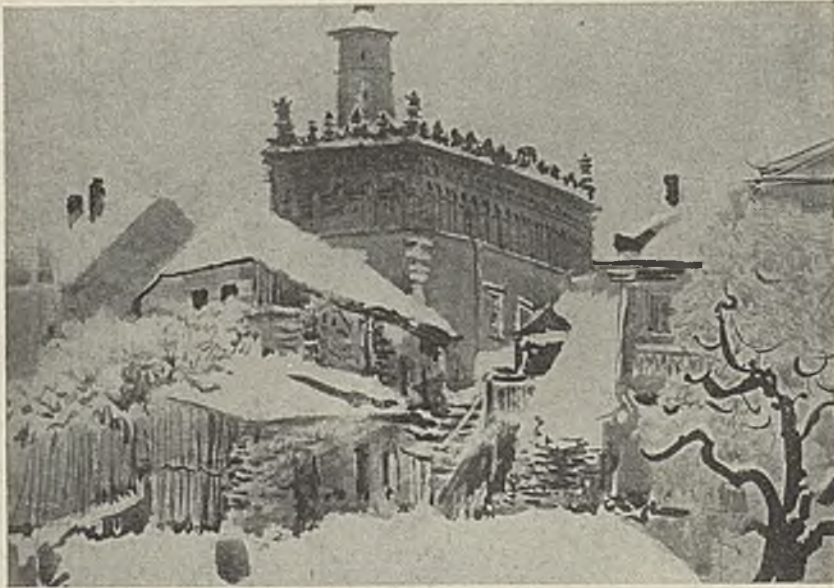


Fig. 472. Leon Wyczółkowski. Ratusz w Sandomierzu (rysunek tuszem).

Roku 1895 wyjechał Stanisławski do Berlina, gdzie malował krajobraz panoramy Berezyny, następnie do Lwowa dla pracy nad panoramą „Golgoty“. Roku 1897 Juljan Fałat, dyrektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, powołał go na profesora malarstwa krajobrazowego w tejże Akademii. Umarł Stanisławski r. 1906.

Inaczej naturę odczuwa i inaczej ją maluje Ferdynand Ruszczyc, ale i on pojmuje ją indywidualnie. I dla niego, jak dla Stanisławskiego, najpospolitszy nawet motyw w naturze może być tematem do obrazu pełnego poezji, barw i siły: nadzwyczajności w naturze nie szukał. Urodzony r. 1870 na Litwie, kształcił się w Petersburgu jako uczeń prof. Kuindży'ego. Po podróży zagranicę osiadł w Wilnie. Dzieło „Ziemia“ zdobyło mu uznanie. Przedstawił pod rozległym niebem, z kłębiącymi się masami potężnych obłoków, w łuk wygięty grzbiet ziemi rodzicielki. „Z za wzgórz wysuwają się sylwety wołów i oracza, owianych wiatrem wiosennym“.² Malował następnie obrazy: „Wieczór wiosenny“, „Kościółek na Litwie“, „Potok wiosenny“, które nie zawierają żadnych w gruncie rzeczy niezwykłych widoków natury, przeciwnie, za to jednak umiał z nich wydobyć wyborny efekt przez zestawienie plam barwnych, które nieraz wyraża nieco wyższym tonem niż w naturze,

¹ Sterling, op. cit., str. 19.

² E. Niewiadomski op. cit., str. 312.



Fig. 473. Leon Wyczółkowski. Kwiaty w kryształ (kamienioryt, 1922 r.).



Fig. 474. Leon Wyczółkowski. Portret Juliusza Kossaka. Kraków, Muzeum Narodowe.

uzyskując tak świetność barw, napięcie ich i spotęgowanie. A że przeprowadza ten eksperyment logicznie, stwarza wrażenie prawdy.¹ Wskazuje tym swoim stylem nowy sposób pojmowania krajobrazu. Pomija on przytem szczegóły, nie wnika w półcienie i refleksy, ale farby kładzie całymi płatami, dbając jedynie o całość, i oddając naturę w danej chwili świetnie. Wyrazistość, siła i świeżość — to zalety jego dzieł i ich kolorytu.

W obrazie „Uchodźcy“ (tabl. 89) przedstawił idący tłum uchodźców przez drogę wiodącą między drzewami, których gałęzie smutnie wiszą na tle zachmurzonego, jesiennego nieba. Romantykem jest Ruszczyc w „Balladzie“. Namalował wśród alei drzew jesiennych, miotanych wichrem mknące w szalonym pędzie konie zaprzężone do karocy. Niebo zalegają olbrzymie, groźne, skłębione zwały chmur.

Przerzuca się wreszcie Ruszczyc do krajobrazu jakby z baśni. — Takim krajobrazem jest „Bajka“. Kompozycja jego natchniona wypadkami wojennymi. „Nec mergitur“ przedstawia wzburzone morze, które pruje fantastyczny okręt płynący pod rozpiętymi żaglami, łopocący purpurową flagą i płonący blaskiem lamp.

¹ Wilhelm Mitarski w Sztuce polskiej, str. 35.

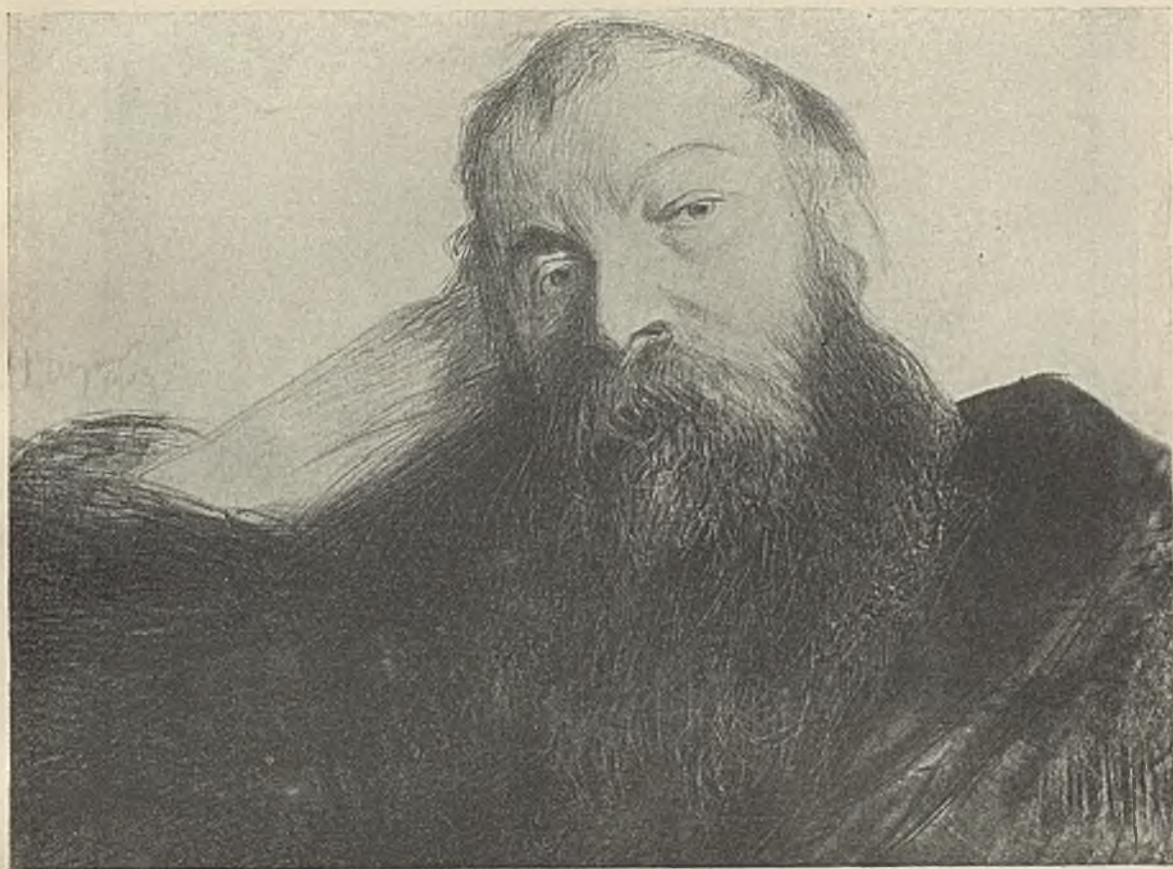


Fig. 475. Leon Wyczółkowski. Portret Chelmońskiego. Autolitografja, podług portretu pastelowego w krakowskim Muzeum Narodowym, wykonanego przez tegoż artystę.

Kazimierz Stabrowski (ur. r. 1867 na Litwie), był uczniem petersburskiej Akademji Sztuk Pięknych. Pierwszem jego dziełem był obraz przedstawiający „Mahometa w pustyni“, do którego to dzieła poczynił studja podróżując po Egipcie i Palestynie. Na tle rozległego krajobrazu pustyni przedstawił stojącego we wspólnie pozie proroka.

Maluje krajobrazy nastrojowe. Kilka takich pejzażów związał w cykl: „Burza“. Jest to szereg wielkich płócien, niby symbolicznych dramatów ziemi polskiej. Wśród nich „Piorun“ przedstawia jako słup ognia, który oświetla zbity tłum czarnych, mogiłnych krzyżów na wzgórzu. Lubuje się też Stabrowski w malowaniu portretów fantastycznie nieraz ukostjumowanych i silnych w kolorze.

Uczeń Stabrowskiego Mikołaj Czurlanis (ur. r. 1875, zm. r. 1912), malował podobnie obrazy nastrojowe z talentem.¹

Wspomnieć tu należy Władysława Galimskiego, urodzonego w Kijowie i tam przebywającego. Wychowanek Akademji petersburskiej wystawiał swe obrazy w Rosji, uważał się jednak zawsze za Polaka. Jego obraz „W sosnowym lesie“

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 327.

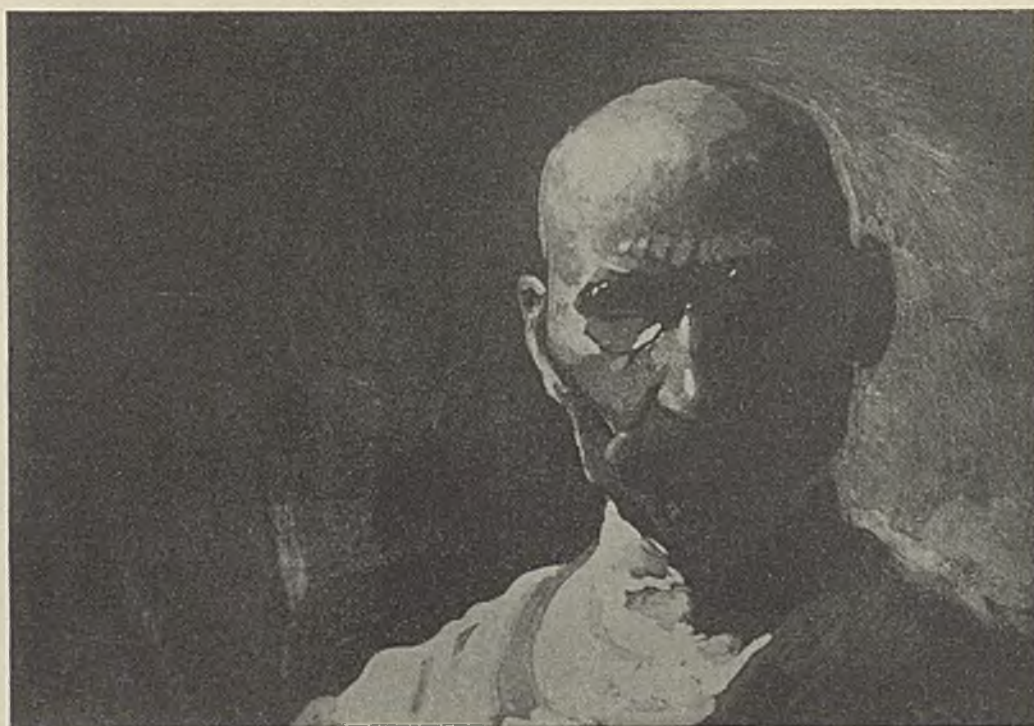


Fig. 476. Leon Wyczółkowski. Portret własny (akwatinta 1900).

nabyło Muzeum Aleksandra III w Petersburgu, „Stary młyn“ znajduje się w charkowskim Muzeum.¹

W Rosji wystawiał swe obrazy Jan Ciągliński (ur. r. 1859, zm. r. 1913). Rodem z Warszawy, rzucił medycynę i zaczął studjować u Gersona malarstwo. Wkrótce przeniósł się do Petersburga. Po ukończeniu studjów podróżował wiele nietylko na Zachodzie, ale także na Wschodzie. Poznał Krym, Kaukaz, Turcję, Maroko, Tunis, Egipt, Palestynę, Indje i wszędzie czynił studja. Mieszkał stale w Petersburgu, ale na wystawach zagranicznych wystawiał w oddziale polskim.²

Był Ciągliński wybitnym kolorystą-impresjonistą i wprowadził do swej sztuki element efektów świetlnych i bardziej swobodną technikę. Krytyka rosyjska uważa go za pierwszego rosyjskiego impresjonistę.³

Wspomnienie należy się także Ambrożemu Sabatowskiemu (ur. w Dubnie r. 1871, zm. r. 1920). Kształcił się malarz ten w Petersburgu, następnie w Moskwie, wreszcie w Kijowie. Jako pejzażysta trzyma się natury, którą stara się barwnie odtworzyć.

Stanisław Żukowski, urodzony r. 1873 w grodzieńszczyźnie, wychowany w Rosji i tam mieszkający dłuższy czas, a wreszcie w Warszawie, odznacza się

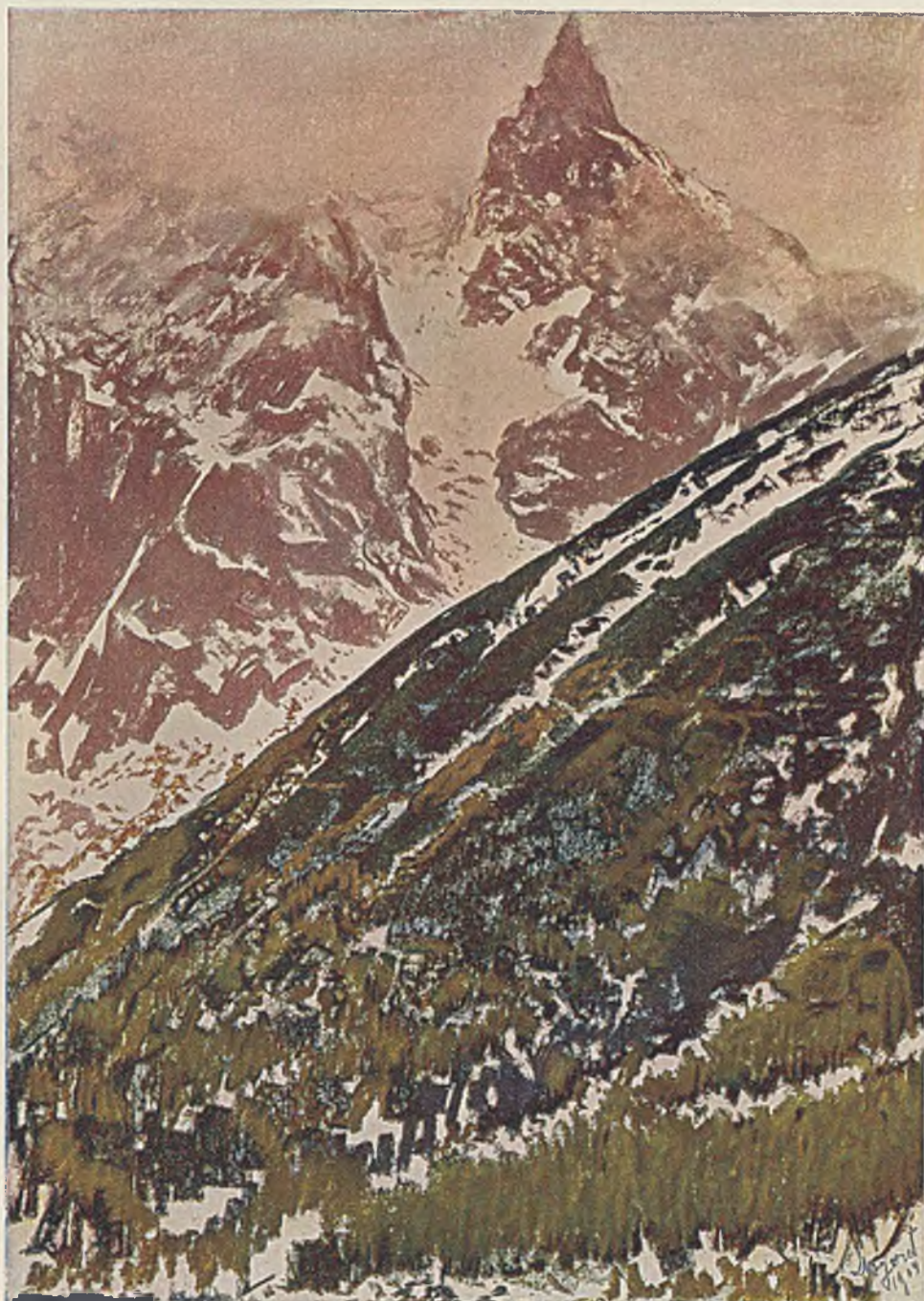
¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 251.

² Tamże, str. 222.

³ Tamże.



Leon Wyczółkowski: Sarkofagi



Leon Wyczółkowski: Motyw z Tatr



Fig. 477. Leon Wyczółkowski. Portret Feliksa Jasińskiego. Kraków, Muzeum Narodowe. (Autolitografia).

doskonałym rysunkiem i kolorytem. Obraz jego „Stogi“ na łące w świetle zorzy ma tony bogate a przedziwnie zharmonizowane w cichej, miękkiej gamie gasnącego dnia¹ i świadczy, że Żukowski jest najsubtelniejszym kolorystą naturalistycznej szkoły.² W warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych znajduje się jego obraz przedstawiający motyw z wnętrza pałacu. Przedstawił malarz efekty światła słonecznego przedostającego się przez zieleń przysłaniającą okna i zielonym refleksem zabarwiającego przedmioty, a zwłaszcza odbijającego się na wiszącym wspaniałym, szklanym świeczniku.

¹ E. Nie wiadomski, op cit. str. 252.

² Tamże.



Fig. 478. Leon Wyczółkowski. Głowa dziewczyny (litografia 1903 r.).

Nie tyle na anegdotę i na etnografię zwraca uwagę Włodzimierz Tetmajer malując lud, ile na efekty barwne i bajeczną kolorowość wsi i chłopskiego życia. Urodzony r. 1862 w Harkłowej, w powiecie nowotarskim, uczęszczał w krakowskim uniwersytecie na filologię klasyczną, oddając się równocześnie malarstwu. Studjował później w Akademji Sztuk Pięknych w Wiedniu, a potem w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, w latach 1886—1889 w Monachjum u Aleksandra Wagnera, poczem udał się do Paryża. Wróciwszy do kraju zapisał się jeszcze do szkoły kompozycyjnej Jana Matejki. Po podróży po Włoszech osiadł w Bronowicach pod Krakowem wśród ludu, gdzie zmarł r. 1923.

Zrazu pracował pod wpływem Aleksandra Gierymskiego, z którym łączyła go przyjaźń, i wtedy powstały obrazy: „Kołysanka“, „Z nad Wisły“, po zetknięciu się zaś z Matejką: „Kołędnicy“, „Noc letnia“ i „Święcone“. Osiadłszy na wsi tworzy obrazy pełne słońca, w którym grają barwy strojów ludowych i wsi. Lubi zwłaszcza



Fig. 479. Leon Wyczółkowski. Z „Teki lubelskiej“ (litogr. 1918—1919).

przedstawiać żniwiarzy wśród zboża, oblatanych gorącymi promieniami słońca. Lud i słońce i ich wzajemny stosunek pod względem barwnym, oto jego sztuka przede wszystkim. Jako zapalony kolorysta umiał odczuć i wydobyć silny koloryt wsi, idący w parze z jej bujnym i pełnym temperamentu życiem. Jego „Święcone“ (tabl. 90) w krakowskim Muzeum Narodowym, najlepiej charakteryzuje nam ten okres działalności artysty. Przedstawił na obszernym, wiejskim placu zgromadzony lud, w barwnych krakowskich strojach, z koszyczkami i wiktuałami, które błogosławi stojący w pośrodku pleban w komży i birecie. Wszystko oświetla silne wiosenne słońce.¹

Tetmajer poświęcał się także malarstwu dekoracyjnemu. Polichromował między

¹ Świeykowski; Pamiętnik, j. w., str. 541.

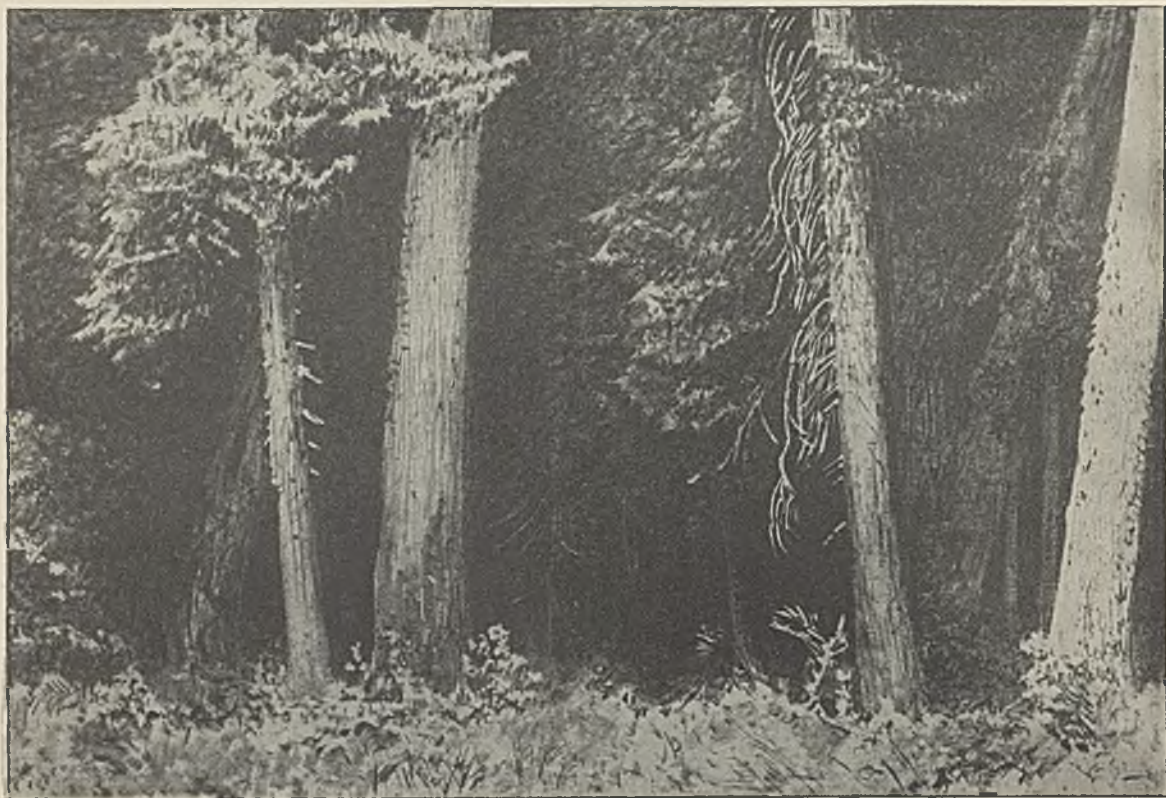


Fig. 480. Leon Wyczółkowski. Z „Teki Białowieskiej (litogr. 1923 r.).

innemi kaplicę królowej Zofji na Wawelu i jedną z kaplic kościoła N. P. Marji w Krakowie. Siła barw i temperamentu zaznaczyły się i w tej dziedzinie jego pracy.

Apolonjusz Kędzierski, ur. r. 1861 w Suchedniowie w kieleckiej ziemi, kształcił się u Brandta i w Warszawie pod kierunkiem Kamińskiego i Gersona, wkońcu w Akademji monachijskiej u profesora Gysisa.

Zaczął od obrazów w stylu Brandta, ale manierę tę porzucił i zwrócił się do ludu i przyrody: zaczął malować pola, lasy ozłoczone jesienią, chojaki okryte grubą warstwą śniegu, zbiory siana, święcone, dziewczęta przy pracy na wsi zalanej światłem słonecznym. I on od ciemnych monachijskich tonów przeszedł do pleneru i żywych efektów barwnych.¹

Coraz to więcej upraszcza tematy i sprowadza je nieraz do głównego wątku, zato coraz to bardziej dba o treść malarską. „Z sylwety, z motywu światła, z pstrych ubrań chłopskich, z piór koguta na płocie — wydobywał coraz to silniejsze wartości dekoracyjne“.² Nęcą go rybacy nad wodą w słońcu (tabl. 91), oblane słońcem ogrody, wśród których pracują ludzie albo też popiersie dziewczyny w słońcu (fig. 491), a od świetnych obrazów, w których plener święci triumfy, przeszedł do delikatnych akwarel, lekkich, stylowych, sprowadzonych do kombinacji płaskich.³

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 219.

² Tamże. — ³ Tamże.



Fig. 481. Leon Wyczółkowski. Z teki p. t. „Wspomnienia z Legjonowa“ (litogr. 1916 r.).

Wyborne są Kędzierskiego krajobrazy słoneczne ostatnich lat, a także doskonały jest jeden z najnowszych obrazów p. t. „Na popasie“ (fig 492).

Pokrewny mu talentem jest Czesław Tański (ur. r. 1863), malujący szkicowo akwarele z życia ulicy, sceny batalistyczne, konie i krajobrazy.¹

Malarskie traktowanie światła przeszło we Francji rozmaite stadja. Impresjonizm zrazu przytłumione oświetlenie chmurnego dnia badał w równomiernej szaryźnie, potem skierował się do odtwarzania jaskrawego światła słonecznego i jego olśniewających refleksów, następnie rzucił się do stopniowania naturalnych barw aż do rażącej pstrokacizny. To też reakcja nastąpić musiała, bo olśnione oko zatęskniło do wydobycia się z powodzi tej światłości i do wypoczynku wśród łagodnych tonów. Jean Charles Cazin (1841—1901) już nie malował krajobrazów w natężonym słońcu południa, lecz w łagodnym zmierzchu tonów wieczoru, kiedy wilgotne opary leżą na łąkach i blade żółte kolory rozciągają się po niebie. Brał on także proste

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 219.



Fig. 482. Leon Wyczółkowski. Studium drzew: Stary suchar (litografia, sposób pendzłowy 1924).

motywy, które pod jego pędzlem stawały się fantazjami sennego marzenia. Ta głęboka poezja Jeana Cazin'a znalazła licznych wielbicieli. Na ich czele stoi René Billotte, który najchętniej maluje otoczenie Paryża.

Władysław Ciesielski (ur. r. 1854, zm. r. 1901), pracuje i wystawia od r. 1879 we Francji. Poznać można działalność tego artysty z obrazu znajdującego się w krakowskim Muzeum Narodowym, zatytułowanego: „Droga samotności w Fontainebleau“ (tabl. 92). Artysta przedstawił dzikie leśne ustronie, przez które wije się droga wśród złomów skał, oświetlona z tyłu słońcem przy niebie częściowo zachmurzonym. Wybitnego tego artysty działalność, niestety, mało jest u nas w kraju znana. A malował on prócz krajobrazów portrety i minjatury. Wiele jego dzieł znajduje się w Muzeum Polskim w Rapperswylu.¹

Impresjonizm rozwinął się także pod względem technicznym i wynalazł pewne formuły w tym kierunku, jak używanie płótna matowego, posługiwanie się kilku zasadniczymi kolorami, a przede wszystkim nie łączeniem kolorów na paletce, ale

¹ Thieme u. Becker: Allgemeines Lexikon, t. VI, str. 574.



Fig. 483. Jan Stanisławski. Ukraińska wioska. Kraków, Muzeum Narodowe.

kładzenie ich w pierwotnej formie. Właśnie te techniczne formuły wprowadzili do polskiego malarstwa Podkowiński i Pankiewicz.¹ Obaj malarze poddali się wpływowi impresjonizmu francuskiego, w odczuciu jego plodów zaczerpnęli materiał do rozwoju owych poglądów na sztukę. Obaj byli malarzami raczej kosmopolitycznymi i obchodzili ich tylko malarskie problemy.

Władysław Podkowiński, urodził się r. 1866 w Warszawie,² kształcił się w szkole rysunkowej Gersona w latach 1882—1884 rysując wiele do pism ilustrowanych. Zaprzyjaźnił się z Pankiewiczem i nawiązał bliższe stosunki z A. Gierymskim, Witkiewiczem i Sygietyńskim. Dla dalszych studjów r. 1886 wyjechał wraz z Pankiewiczem do Akademii petersburskiej. Wróciwszy do Warszawy maluje szereg obrazów. Rysunek jest jego siłą, dla niego przyroda przemawia więcej kształtami niż barwą. Pierwsze prace jego były to sumienne rysunki lub obrazki z natury.

Dziewięćmiesięczny pobyt jego w Paryżu r. 1889 oddziałł na artystę silnie. Impresjonizm francuski ogarnął go, ale mimo to nawet w najskrajniejszych produkcjach rysownikiem być nie przestał. I to właśnie dało Podkowińskiemu oryginalny styl. Wziął on od impresjonistów ich cechy powierzchowne, modną technikę, jak używanie kolorów pryzmatu, w gruncie jednak pozostał sobą. Z Paryża nadesłał do Warszawy obraz p. t. „Jesień“, którego nie przyjęto na wystawę Zachęty.

¹ Piątkowski: j. w., str. 95—96. Sztuka polska: Malarstwo, VIII artykuł Feliksa Jasieńskiego: Władysław Podkowiński.

² Piątkowski: Polskie malarstwo współczesne, str. 103. Tenże. Władysław Podkowiński, Warszawa 1896.

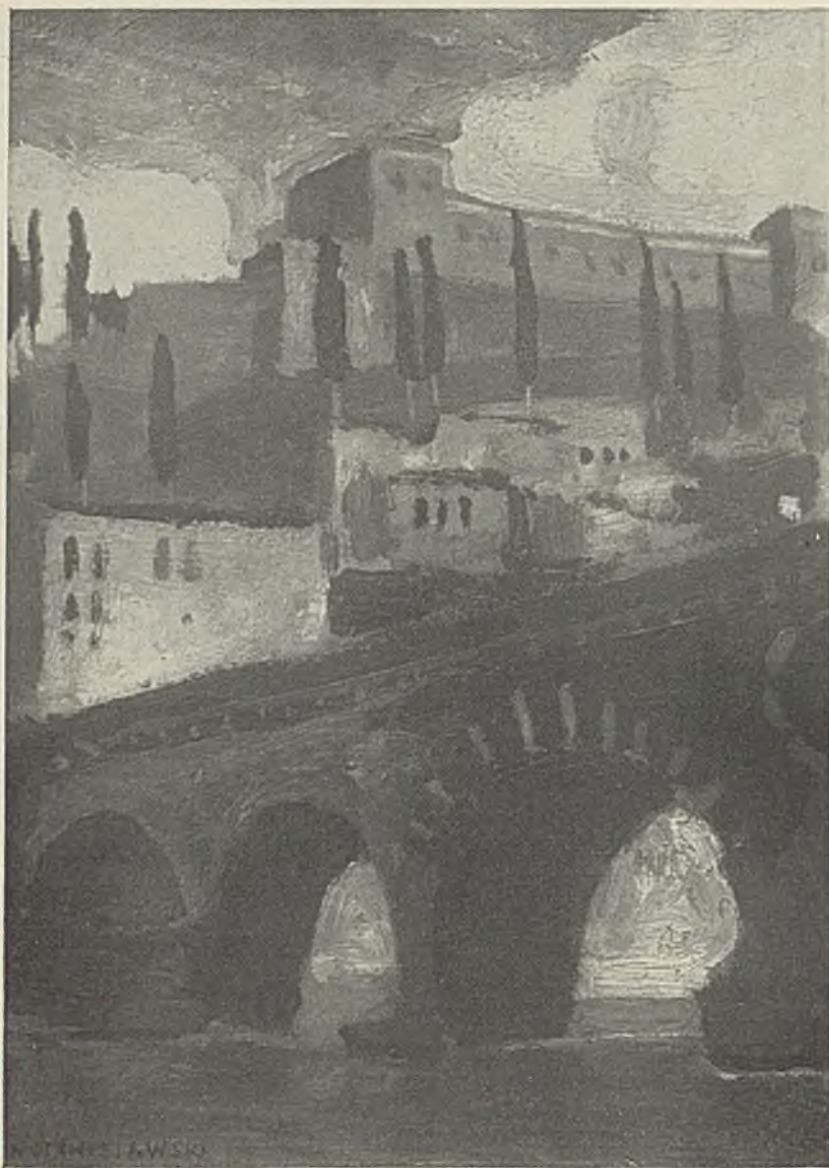


Fig. 484. Jan Stanisławski. S. Pietro w Weronie. Kraków, Muzeum Narodowe.

W obraz ten włożył wiele poezji i dał mu wybitny koloryt i tony subtelizujące materjalną stronę przyrody, impresjonizm był tu zrozumialszy i umiarkowany. Później przekształcił się on w impresjonizm jeszcze więcej umiarkowany i silniej zwracający się ku realistycznemu kierunkowi. Wkońcu przerzucił się w symbolizm. Do pierwszego kierunku prócz „Jesieni“, należy „Latarnik“, „Motyw z Paryża“, „Wnętrze lasu z Fontainebleau“ i parę portretów. W „Latarniku“ zaznaczył się najwięcej wpływ Maneta, barwy w tem dziele są świetlane, przejrzyste, całość utrzymana w bardzo delikatnym tonie. Artysta wlał w dzieło własny temperament,



Jan Stanisławski: Stodoła
Kraków, Muzeum Narodowe

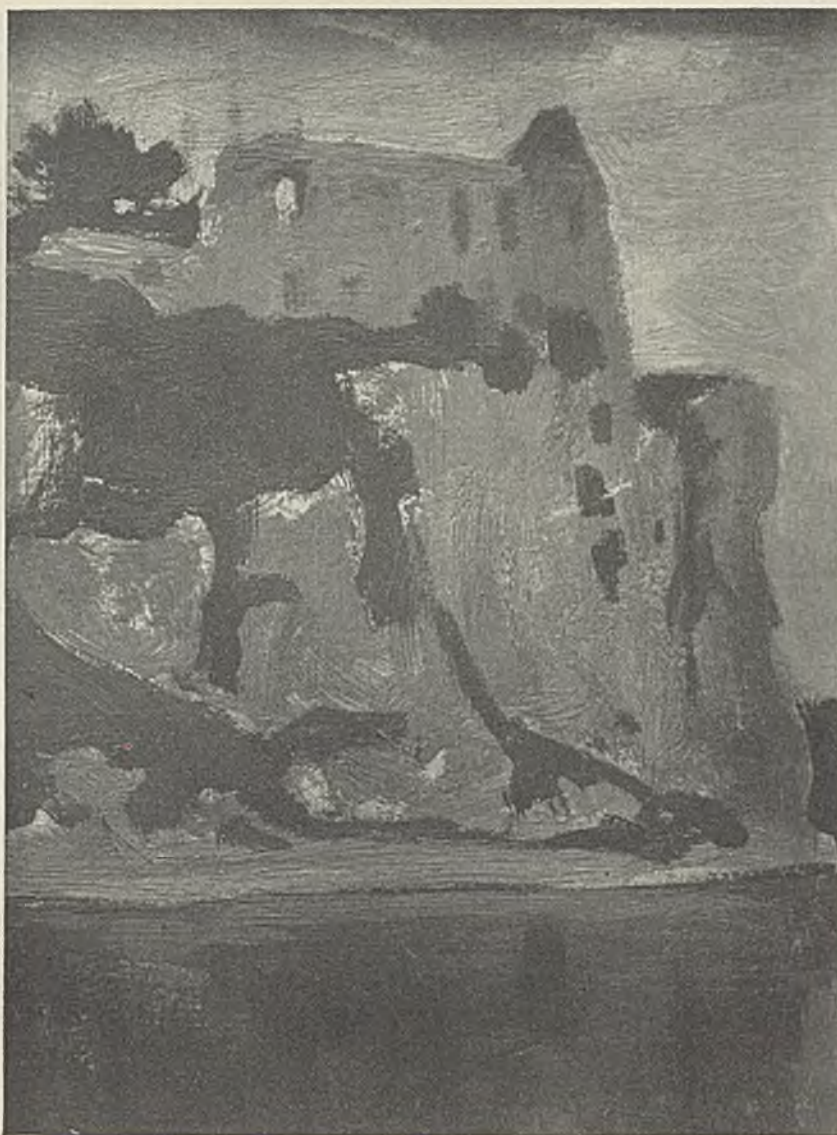


Fig. 485. Jan Stanisławski. Tyniec (r. 1904). Kraków, Muzeum Narodowe.

kładł dobitniej plamy przy plamach, uwzględniał tony lokalne i znaczył formę w każdym szczególe. W pejzażach kolory już są bardziej wyszukane, dowolne, doprowadzone do wymagań szkoły, rysunek jednak brył i szczegółów jest wytworny w swej prostocie.¹ Najbardziej charakterystycznym objawem przywiezionych z Paryża tendencji jest obraz „Damy grające w bilard”. W dziele tem roztoczył Podkowiński wszystko to, co impresjonizmem typowych mistrzów uosabiał w zewnętrznych swych cechach, a uczynił to więcej przez intuicję, niż analizę. Pragnął on wyrazić walkę dwu światła — lampy gazowej i pogrążającego się w mroku dnia.

¹ Piątkowski: Polskie malarstwo str. 107.



Fig. 486. Jan Stanisławski. Sobór michałowski w Kijowie (r. 1903). Kraków, Muzeum Narodowe.

Efekt światłocienia wydobywa się na pierwszy plan, a mimo to góruje zdolność Podkowińskiego do rysunku.

Pod wpływem studjów natury, zwłaszcza w lecie r. 1891 na wsi, dąży do jaśniejszego wyrażania zjawisk w przyrodzie (tabl. 93). Daje całą gamę wrażeń od pełnego blasku południa aż do mroku. Skończonem dziełem jest jego studjum „W agreście“. Na tle grupy drzew, krzewów i roślin ogrodowych, przedstawił na pierwszym planie kobietę z narzuconym na ramiona szalem. Całość składa się z urozmaiconej mozaiki barwnych plam, a jest odczuta i drga życiem. Największem jednak dziełem jest „Spotkanie“, w zbiorach spadkobierców A. Oderfelda w Warszawie. Zgrupował tu malarz kilka postaci kobiecych, w barwnych strojach. Głównym motywem obrazu jest efekt zachodu, którego czerwona łuna nadaje kolor całości i obrysowuje kontury figur przedstawiających się naturalnie, i wdzięcznych w układzie. Malowany r. 1892 obraz p. t. „Konwalja“ (fig. 493) przedstawia na seledynowem tle nagą dziewczynę, której ciało odtworzył malarz uwydatniając jego barwę i pulsujące życie w sposób śmiały i mistrzowski.

W ostatniej fazie rozwoju weszła na widownię jego sztuki fantazja. Cechuje ten okres szereg obrazów: „Taniec szkieletów“, „Ironja“, „Bajka“, „Szał“ (tabl. 94), i „Marsz pogrzebowy“. „Taniec szkieletów“ to raczej romantyczna niż dekadenska kompozycja, w której poplątał artysta ciała kobiece ze szkieletami w szalonym tańcu. Gorączka rozczarowań wewnętrznych, których punktem kulminacyjnym był rok 1892 i 1893, wciągnęła go na drogę pełnych fantazji wizji o symbolicznem znaczeniu. Artystę opanowała gorycz i pożądanie śmierci, mimo wybitnego powo-



Fig. 487. Jan Stanisławski. Wieczera. Kraków, Muzeum Narodowe.

dzenia w pracy i uznania. Inny obraz przedstawia pejzaż pełen uroku, wśród niego widzimy przykutą do skały królową, której pilnują wilki. Na szczycie góry majaczy szkielet ludzki. Całość jest nawskróś fantastyczna.

„Ironja“, jest to zagadkowa wizja, bez określonej przestrzeni, składająca się z symboli, które nasuwała artyście gorączkowa halucynacja. Z końcem r. 1893 i początkiem r. 1894 powstał „Szał“. Fantastyczny koń i kobieta, łączące się w jedną całość, przedstawiają się nie jak żywe istoty, lecz jak symbole-bestje, które miała za chwilę ziemia pochłonać. Siła dramatycznego nastroju jest w tym dziele tak wielka, że nikną wszystkie usterki kompozycji. Pomysłem artysty było odzwierciedlić plastycznie szal. Ostatnią jego pracą jest „Marsz pogrzebowy“. Cierpienie bezgraniczne, bezmierna bolesć uosobiła się w postaci mężczyzny, któremu Podkowiński dał swoje ogólne rysy. W jakiejś fantastycznej okolicy, na tle sylwet drzew, zdaje się on witać podnosząc rękę ku górze, a przed nim jakby w obłoku przesuwają się pochód pogrzebowy i widnieje kobieta zmarła, całunem spowita, w otoczeniu białych aniołów.¹ „Marsz pogrzebowy“ jest dziełem niedokończonym, przerwała je bowiem przedwczesna śmierć.

¹ Piątkowski: Władysław Podkowiński, str. 53.



Fig. 488. Jan Stanisławski. Widok na Osobitę. Kraków, Muzeum Narodowe.

Józef Pankiewicz, rówieśnik, kolega i przyjaciel Podkowińskiego, urodził się r. 1867 i kształcił w Petersburgu, ale oddziałał na niego z początku Aleksander Gieryski. Obrazy jego są obiektywnym odtworzeniem natury i uwzględniają prawdę życiową. Za obraz „Targ za Żelazną bramą“ uzyskał nagrodę na powszechnej wystawie paryskiej. Przetawiał w tym dziele barwność rozrzuconych po ziemi i straganach jarzyn i ludzi pod gołym niebem, trzymając się jeszcze dawnej ciemnej, choć barwnej, ale surowej tonacji.¹

Zaczął zatem Pankiewicz od tego, że był zwolennikiem realistycznego kierunku i szukał własnymi studjami z natury własnej drogi. Tak powstało kilka wybornych jego portretów.

Wyjazd do Paryża z Podkowińskim roku 1889 i kilkumiesięczny pobyt w tem mieście zmienił jego kierunek. Wystąpił wtedy z dziełem „Targ na kwiaty na placu św. Magdaleny“, dziełem w pojęciu i wykonaniu odmiennem. Zasady francuskiego impresjonizmu ukazały się w tym obrazie w całej pełni, a zwłaszcza oczarowała go, podobnie jak Podkowińskiego, maniera posługiwania się czystymi barwami i kładzenia ich obok siebie tak, aby barwy te mieszały się w oku widza.² W ten sposób

¹ E Niewiadomski, op. cit., str. 214.

² Tamże.



Jan Stanisławski: Tęcza
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 489. Jan Stanisławski. Tatry. Kraków, Muzeum Narodowe.

namalował Pankiewicz prócz „Targu na kwiaty“ szereg obrazów. W obrazach tych malował więc przedmioty w tym stanie niewyraźności, w jakim się one przedstawiają oglądane z oddalenia.¹ Wtedy szczegóły znikają zupełnie, a natura jawia się w ogólnych, masą powietrza oddzielonych od widza plamach. Brak obrysowania, brak wyraźnych granic między przedmiotami tłumaczy się właśnie tą okolicznością. Kolor lokalny, t. j. właściwy każdej rzeczy, dla impresjonisty tego co Pankiewicz kierunku nie istnieje, bo kolory lokalne w słońcu zmieniają barwę.²

Ale ze skrajnego kierunku impresjonizmu wnet przeszedł Pankiewicz do kierunku wręcz przeciwnego. W Paryżu zajęły go żywo prace Carrière'a, znakomitego poety światła i mistrza światłocienia. Powstają wtedy monochromje o czarnym tonie, o miękkich roztopiających się kształtach. Do tego okresu zaliczyć należy: „Czarne łabędzie na sadzawce w ogrodzie Saskim“, „Widok warszawskiej ulicy w nocy“ z dorożką stojącą, prawie czarny, w krakowskim Muzeum Narodowym, „Wnętrze kościoła Notre Dame“, w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, „Portret maski“ z r. 1900, studja martwej natury, barwnych makat i waz. Ale przytem umiał jednak

¹ H. Piątkowski: Polskie malarstwo, str. 100.

² Tamże.

stosować także bogatszą skalę barw.¹ Tak powstaje jego piękny „Portret dziewczynki“ w czerwonej sukience, wspartej o krzesło, inny „Portret dziewczynki“ w popiersiu, w krakowskim Muzeum Narodowym, w oddziale Feliksa Jasieńskiego (fig. 494).



Fig. 490. Jan Stanisławski. Topole. Kraków, Muzeum Narodowe.

Wkońcu oddziałał na Pankiewicza Cézanne. Wtedy tworzy obrazy w tonie niebieskawym, malowane z wielką swobodą w upraszczaniu kształtów (fig. 495). Są to przeważnie francuskie krajobrazy o wspaniałych i rozłożystych drzewach, z niewielkimi postaciami osób. Maluje również owoce i kwiaty i inną martwą naturę, oddając wrażenie ich kształtów, a nadewszystko barw (fig. 496–497).

Ale obok tego przedstawia Pankiewicz sceny rodzajowe z dawnym realizmem i zamiłowaniem do barwności z czasów umiarkowanego impresjonizmu, jak o tem świadczy świetny obraz „Wizyta“ z r. 1923 (tabl. 95). Nie poddaje się artysta ten niewolniczo żadnemu kierunkowi wyłącznie, ale umie kierunki te opanować i dowolnie się nimi posługiwać równocześnie.

Jest Pankiewicz również znakomitym rytownikiem. Jego akwaforty odznaczają się lekkością kreski, wykwinnością i wyszukaniem, z jakim wydobywa efekt całości.²

Wogóle biorąc, na sztukę Pankiewicza złożyły się „niepospolite zdolności odtwórcze, inteligencja chłodna i zrównoważona, wykwinny smak sybaryty artystycznego, olbrzymia praca i fanatyczna miłość sztuki. Brak indywidualności zastępuje mu — obok kultury i wysokiej inteligencji — dziwna świeżość i giętkość ducha, która pozwala przerzucać się do coraz to

nowych, ściślej — najnowszych kierunków. Pankiewicz chłonie każdy z nich, eksperymentuje w szeregu obrazów i zaznajamia w ten sposób własny kraj z prądami malarstwa paryskiego“.³

Malarzem związanym z francuską sztuką jest również Władysław Ślewiński (ur. r. 1855, zm. r. 1918). Mając już lat trzydzieści cztery przybył do Paryża i rozpoczął się kształcić w malarstwie. Podał się wpływom malarzy dążą-

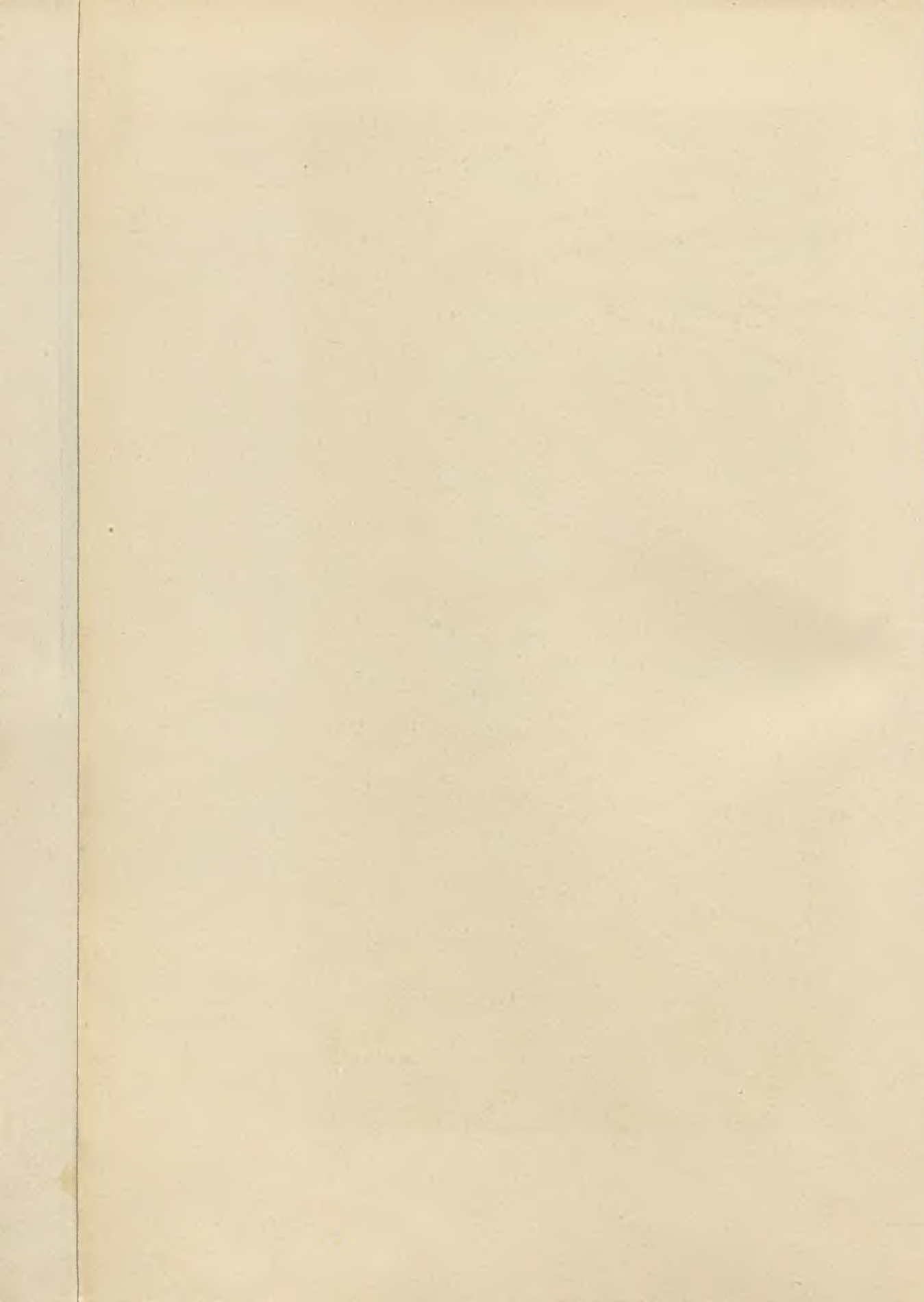
¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 216.

² Tamże.

³ Tamże, str. 214.



F. Ruszczyk: Wychodźcy





Włodzimierz Tetmajer: Święcone
Kraków, Muzeum Narodowe

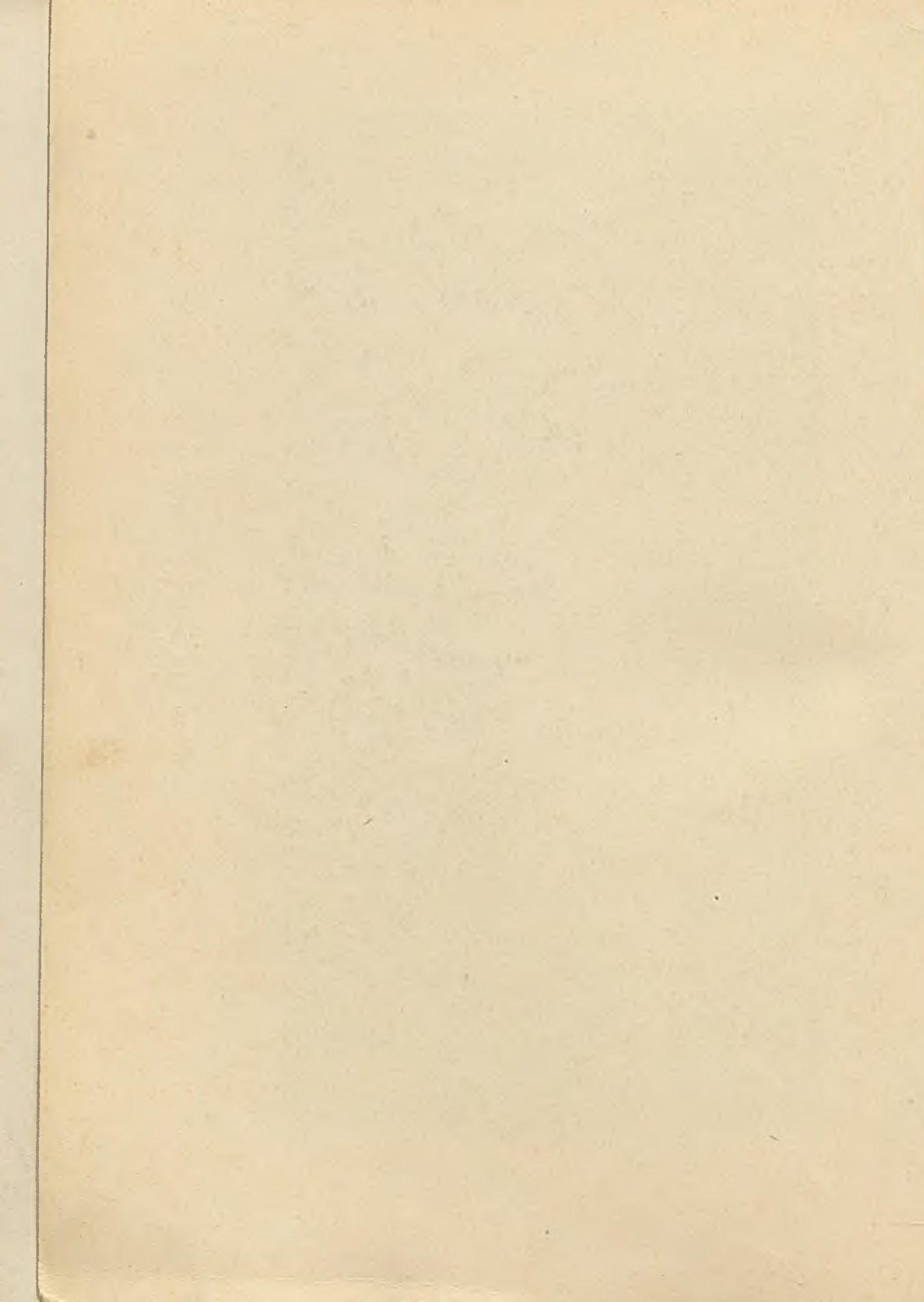




Fig. 491. Apoloniusz Kędzierski. Popiersie dziewczyny.



Fig. 492. Apoloniusz Kędziński. „Na popasie“.

cych do artystycznego efektu drogą największej prostoty i prymitywności. Z twórczości usuwali oni wszelką przypadkowość i dążyli do syntezy. Bretania była dla tak pojmujących sztukę artystów krajem wymarzonym właśnie dla swej prymitywności, dla miejscowej naiwnej sztuki i prostego ludu. Skały, morze, budynki skromne, wszystko to w krajobrazie można było wyrazić wielkimi płaszczyznami i można było wprowadzić najdalej idące uproszczenia kształtów.

W to środowisko wszedł Ślewiński z całym entuzjazmem.

Gauguin był mu zrazu mentorem.¹ Gdy zaś później owionie francuską sztukę reakcja ku klasycyzmowi w kompozycji, miejsce Bretanii zajmie atmosfera śródziemnomorska ze swymi błękitniejącymi w dali wzgórzami, które pociągały Poussin'a, z morzem widniejącem na dalekim horyzoncie, z cyprysami, pinjami i oliwkami, wśród których dochowały się ruiny odwiecznej grecko-rzymskiej kultury,² wtedy na Ślewińskiego oddziaływać będzie Cézanne, malarz o wykwintniejszej niż Gauguin prostocie wykonania, o bogactwie kompozycji rozwiniętego renesansu, a nawet baroka.

Maluje więc Ślewiński widoki z Bretanii oddając ruch i barwę morza w jego istotnych objawach i najprostszych formach (fig. 498). Szło mu, jak i innym francuskim artystom tej grupy, o przenoszenie wrażeń na płótno, a nie o szczegółowe odtwarzanie natury z jej przypadkowymi zjawiskami. Jego morze ujęte w brzegi lądu, najczęściej skalistego, i horyzont przedstawiają się harmonijnie, a szczególnie fala morska rozbryzgująca się i pieniająca była jego ulubionym motywem. Stylizował zaś falę nieco na sposób japoński.³

¹ St. Potocki: Władysław Ślewiński, Sztuki Piękne, t. I str. 250.

² Tamże.

³ Tamże, str. 257.



Apoloniusz Kędzierski: Rybak
Poznań, Muzeum Wielkopolskie



Władysław Ciesielski: Droga samotności w Fontaineblau
Kraków, Muzeum Narodowe



Fig. 493. Podkowiński. Konwalia. Kraków, Muzeum Narodowe.
Oddział F. Jasińskiego.

Akt czeszącej się przed lustrem rudowłosej kobiety (fig. 499), obraz w krakowskim Muzeum Narodowym, odznacza się wydobyciem pięknej linii i efektem kolorystycznym.

Portrety jego przypominają to portrety Gauguin'a, to Cézanne'a. I w nich dążył do prostoty, odrzucając wszystko to, co nie było koniecznym, jedynie pragnął dać wyraz charakterystyczny osoby. W swoim własnym portrecie (fig. 500) scharakteryzował nie tylko swą postać, ale wydobyć się starał swą duchową indywidualność.



Fig. 494. Józef Pankiewicz. Portret dziewczynki. Kraków, Muzeum Narodowe, oddział im. Feliksa Jasińskiego.

Lubował się w malowaniu kwiatów i martwej natury, które odtwarza również w stylu swych ulubionych mistrzów.

Ślewiński bawił w Paryżu i Bretanii. Wrócił do kraju i przebywał w nim w latach 1908—1910. Wtedy począł malować widoki z Polski: „Dunajec w Poroninie“, „Domy w Kazimierzu nad Wisłą“, i lud polski jak: „Modlitwa“, „Róża z Poronina“, „Stary góról“.

Do Pankiewicza i Podkowińskiego najwięcej zbliżał się Ludwik de Laveaux z powodu dążności kolorystycznej, opartej o impresjonizm, użyty jednakże z wielką oględnością.¹

De Laveaux Ludwik (ur. r. 1868 w Jaronowicach w kieleckim, zm. r. 1894), kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, poczem wyjechał do Monachjum, a następnie do Paryża, żyjąc w przyjaźni z Aleksandrem Gierymskim, która to przyjaźń nie była bez wpływu na rozwój talentu De Laveaux'a. Tu rozwinął intensywną działalność wystawiając swe prace w Salonie paryskim. Od czasu do czasu zajeżdżał do kraju i zamieszkiwał w Bronowicach u Włodzimierza Tetmajera. Twórczość jego obejmowała zjawiska pulsującego życia, którego efektu odczuwał z całą wrażliwością, podobnie jak Podkowiński, a więc zajmuje go ruch uliczny, niezwykle efekty oświetlenia w naturze. Maluje krajobraz i ludzi na jego tle, zajętych pracą, lub też nęcą go same motywy przyrody bez człowieka. Pociąga go także morze

¹ Piątkowski: Polskie malarstwo, str. 110.



Fig. 495. Józef Pankiewicz. Szczęśliwe życie.

oświetlone drgającym światłem z topielcem u brzegu. Zajmuje go człowiek i jego stan duszy, wnika w dramat i śledzi silnie wrażenia i reakcję ich na formy ciała i fizjonomję, n. p. maluje Lady Makbeth przerażoną, a efekt tego przestachu podnosi światło świecy, którą trzyma ona w ręku. Na portretach przedstawia osoby wśród zajęć, akcentując przytem wewnętrzne ich życie. A wszystko odtwarza w pełnym powietrzu, w którym grają barwy.¹

Olga Boznańska,² urodzona r. 1865 w Krakowie, odbywała początkowe studia w swem rodzinnem mieście u profesora Siedleckiego w Muzeum im. Baranieckiego i u Antoniego Piotrowskiego. R. 1887 przybyła do Monachjum. Impresjonizm był tam wtedy w rozkwicie. Boznańska wstąpiła do pracowni Karola Kriecheldorfa, ucznia Löffftza, wykształconego znów pod kierunkiem Leibla.³ Po dwu latach nauki u tego mistrza przeniosła się do pracowni Wilhelma Rūde'a, dobrego impresjonisty. Od r. 1892 bawiła w Krakowie do r. 1894, poczem znów wraca do Monachjum

¹ Świeykowski: Pamiętnik, str. 303. Sztuka Lwów 1912, str. 151 i nast. Tygodnik Ilustrowany r. 1894, str. 244.

² Piątkowski: Malarstwo współczesne, str. 109.

³ Samlicki: Olga Boznańska, Sztuki Piękne, t. II, str. 106.



Fig. 496. Józef Pankiewicz. Martwa natura.

i przebywa do r. 1898, w którym to roku przeniosła się do Paryża i tam z małemi przerwami stale zamieszkała.

W Monachjum powstał r. 1895 portret profesora Nauena, nabyty następnie do krakowskiego Muzeum Narodowego, dzieło, za które malarka otrzymała mały złoty medal w Wiedniu (fig. 501). Portret barona Hirschenberga również nagrodzony został złotym medalem w Monachjum. Obrazy te u początku jej artystycznej kariery cechuje realizm.

Są to sumienne studja z natury, poświęcone zupełnie czysto malarskim celom. Typowym jest dla jej talentu obraz: „W cieplarni“. Przedstawiła tu Boznańska dziewczynę stojącą przy biało otynkowanej ścianie, w słomkowym kapeluszu, oblaną światłem nieba, przechodzącym przez tafle szklanego dachu i szyby okien. Unikała ostrych cieniów i ostrych światła wywołując harmonję bladych, niekrzyczących tonów, doskonale z natury podchwyconych, tworząc jakby atmosferę właściwą malowanemu przez artystkę miejscu. Kwiaty zaznaczyła szerokimi pociągnięciami pędzla, ich barwy nie krzyczą, zestosunkowane są z tłem i znajdują się na właściwym dla oka planie. Modelunek jest delikatny i posiada doskonale przez artystę uchwycony półton, który jest skutkiem cienia rzuconego przez kapelusz, silnie ze wszech stron zrefleksowanego.¹

Kiedy oświetlenie słoneczne i jaskrawość doprowadziły we Francji malarstwo

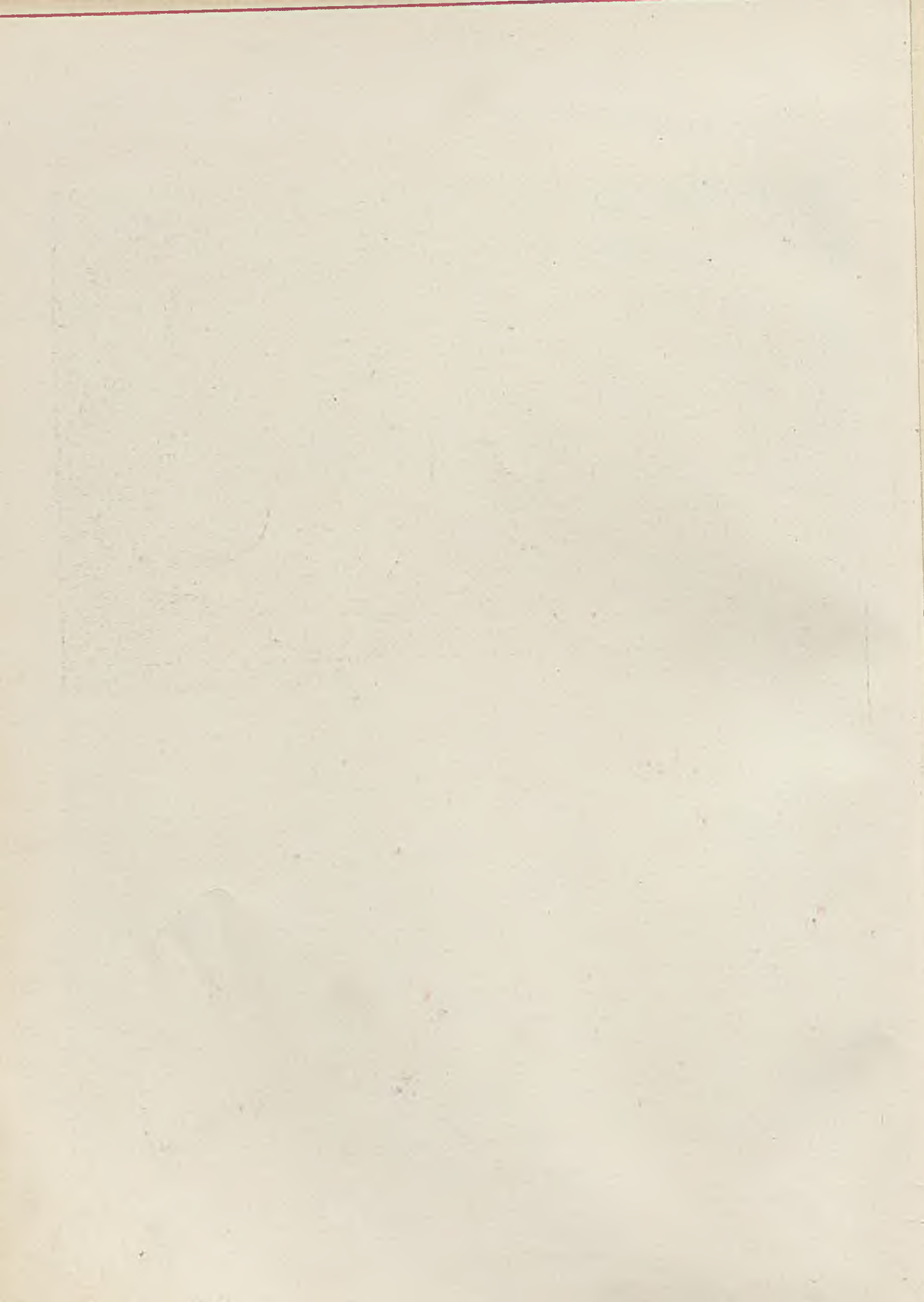
¹ Tamże, str. 189.



Władysław Podkowiński: Szat
Kraków, Muzeum Narodowe (Oddział Im. Feliksa Jąsleńskiego)



Józef Pankiewicz: Wizyta



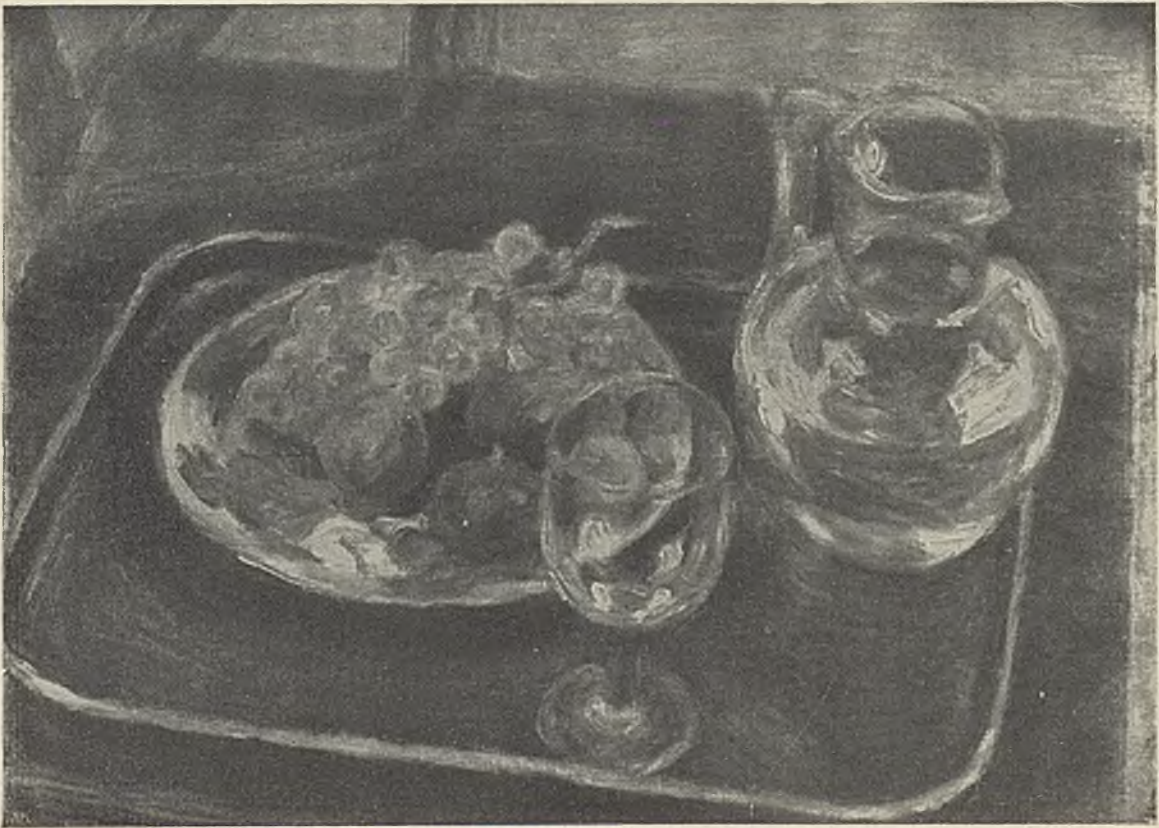


Fig. 407. Józef Pankiewicz. Karafka i owoce.

do przesady, nastąpiła reakcja i dążność do harmonji barw. Najwięcej jednak od jasnych potoków barw i niemieszanych kolorów oddalił się Eugène Carrière (1849—1906), malarz cieniów głębokich i przedpołudniowych miękkich blasków. Z ciemnego obrazu wydobywał duszę tych ludzi, których portretował. Jak przez mgłę zjawiają się ich oblicza i ich blade ręce przed nami. Lekki, zatajony smutek, mistyczne przecucie rozwiania się indywidjów w szablonie rozlewają się po tych obrazach. W przysłoniętem traktowaniu form prawie nie oddziaływają ciałem te postacie. Nawet nie są to odzwierciedlenia ludzi codziennych, lecz przekład ich w tajemniczą sferę, gdzie materja traci swój ziemski ciężar, a między walczącymi potęgami światła i ciemności widoczny jest ostatni wątek ich rzeczywistości. Do tego kierunku niewątpliwie samodzielnie zbliżyła się Boznańska zachowując oryginalność i indywidualność. Malowany r. 1895 portret prof. Nauena już ma zarodki tego stylu; cały nacisk portretu leży w wyrazie twarzy, a głównie oczu i rąk. Portret zaś olejny malowany r. 1909, w temże samem Muzeum, przedstawiający damę w niebieskiej sukni, gdzie widzimy tylko efekt zestrojonych kolorów, jest świetnem dziełem tego kierunku. Tło dostraja się do sukni, a składa się z rozmaitych wibrujących plam, dających w rezultacie ton niebieski. Formy ciała podporządkowane są duchowemu nastrojowi, przede wszystkim wymowie oczu i ręki.

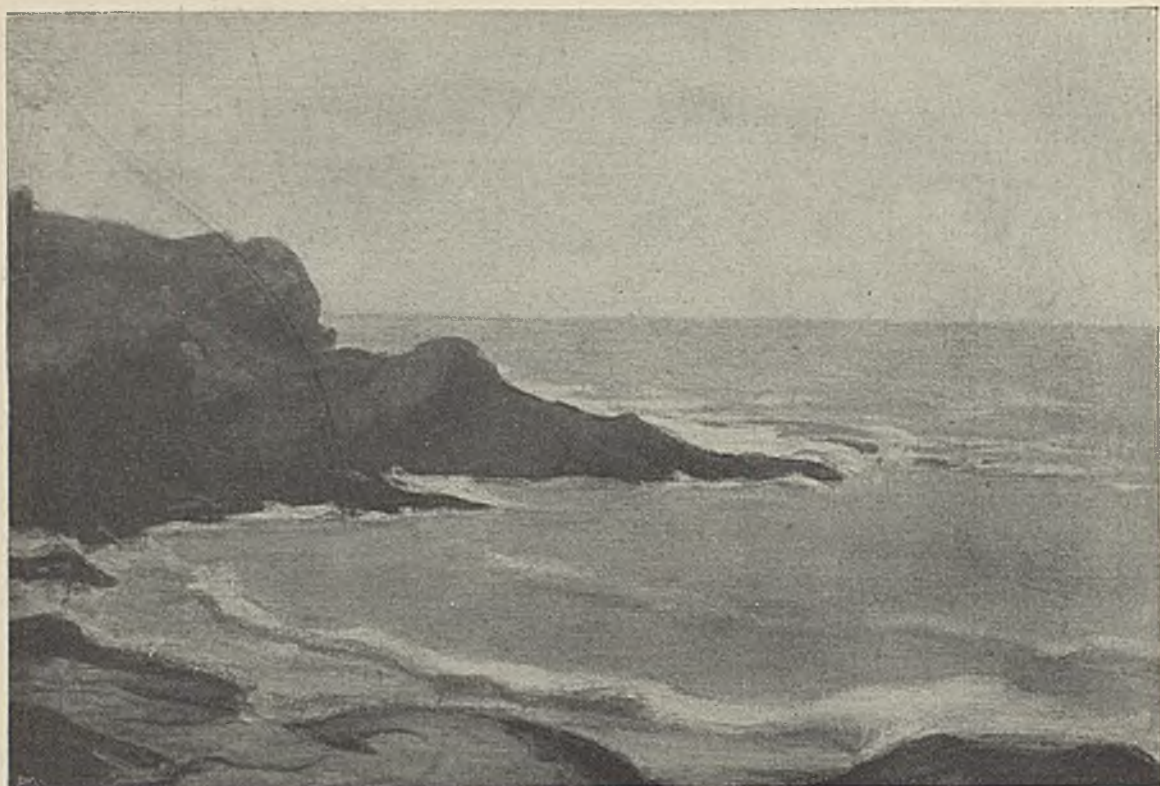


Fig. 498. Władysław Ślewiński. Z Bretanii.

Wszędzie jednak widzimy to charakterystyczne dla artystki łagodne i stopniowe przejście od przytłumionego światła do jasnego cienia.¹ „Ów brak gwałtownych kontrastów, unikanie konturu i wibracyjna technika, wytwarzają atmosferę powietrzną zarówno między widzem a modelem, jak między modelem a tłem“.² Cały szereg portretów wykonała Boznańska w tym stylu, a między nimi portret Henryka Sienkiewicza (fig. 502). W ostatnich czasach zauważyć się daje w dziełach Boznańskiej upodobanie do barwnego ożywienia obrazów i ożywienia ich przytem nowymi kombinacjami światła. Przebija to nietylko w portretach, ale w jej obrazach przedstawiających wnętrza i kwiaty. W malowaniu kwiatów, nadzwyczaj delikatnym i subtelnym, chwyci artystka niejako istotę kształtu i barwy, swym zwyczajem unikając szczegółów, a dając to, co jest najistotniejsze i najsubtelniejsze. Tym wyrazem przemawiają one do nas z obrazu, podobnie jak portrety tej artystki. Najchętniej kwiaty maluje, gdy poczynają więdnąć i gdy tracą intensywne barwność.³

Jedynym rodzajem malarstwa, któremu mało się poświęca Boznańska, jest krajobraz. Przygodnie tylko maluje jakiś widok, albo też, gdy model zawiedzie, wiosenną lub jesienną porą odtwarza z okna sąsiednie podwórze, ozdobione rozsochaczami bezlistnymi drzewami.⁴

¹ Samliński, op. cit, str. 113.

² Tamże. — ³ Tamże, str. 115. — ⁴ Tamże, str. 118.



Fig. 499. Władysław Ślewiński. Czesząca się kobieta.

Melancholja wogóle piętnuje jej dzieła; wesołość jest to pierwiastek obcy w twórczości Boznańskiej. Sztukę jej, nieprzystępną dla szarego tłumu przez subtelne wyrafinowane barwy i formy, cechuje głęboka powaga duszy wrażliwej.¹

Do grupy artystów związanych z francuską sztuką należy także Franciszek Siedlecki (ur. r. 1867). Malował kompozycje fantastyczne, owiane duchem Gustawa Moreau. Pracował wiele w dziedzinie grafiki.² Jego akwaforty ważniejsze: „Miłość“, „Psyche“, „Tęsknota“, „Pejzaże fantastyczne“, „Dama z łasicą“ według obrazu Leonarda da Vinci w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, oraz portrety Krasieńskiego, Cyprjana Norwida, Fryderyka Nietzschego.³

Wspomnieć tu nadto należy Deskura Józefa (ur. r. 1861, zm. r. 1905), raczej dyletanta, ale zdolnego, którego jednoplanowo stylizowane rysunki bezbarwne, prawie konturowe, odznaczają się często niezwykłą fantazją opierającą się o sztukę i literaturę indyjską.⁴

Ze szkoły Wyczółkowskiego wyszedł Wojciech Weiss. Za przykładem

¹ Samlicki, j. w., str. 118.

² E. Niewiadomski, j. w., str. 314.

³ Świeykowski, op. cit., str. 502.

⁴ E. Niewiadomski, op. cit., str. 314.



Fig. 500. Władysław Ślewiński. Portret własny.

mistrza znajduje radość w tworzeniu i tworzy dla sztuki.¹ Zajmuje go przedewszystkiem natura, patrzy na nią okiem impresjonisty i realisty, a zarazem malarza, który uważnie przyglądał się starym mistrzom, przedewszystkiem Tycyanowi i Rubensowi, i klasycyzm ich umiał wciągnąć w swój pogląd na sztukę.

To też Weiss dla koloru nie poświęca formy. Jest równie wyborynym kolorystą, jak znakomitym rysownikiem. Malarz ten ustawicznie szuka nowych dróg w za-

¹ St. Świerż: Wojciech Weiss, Sztuki Piękne, t. II, str. 145.

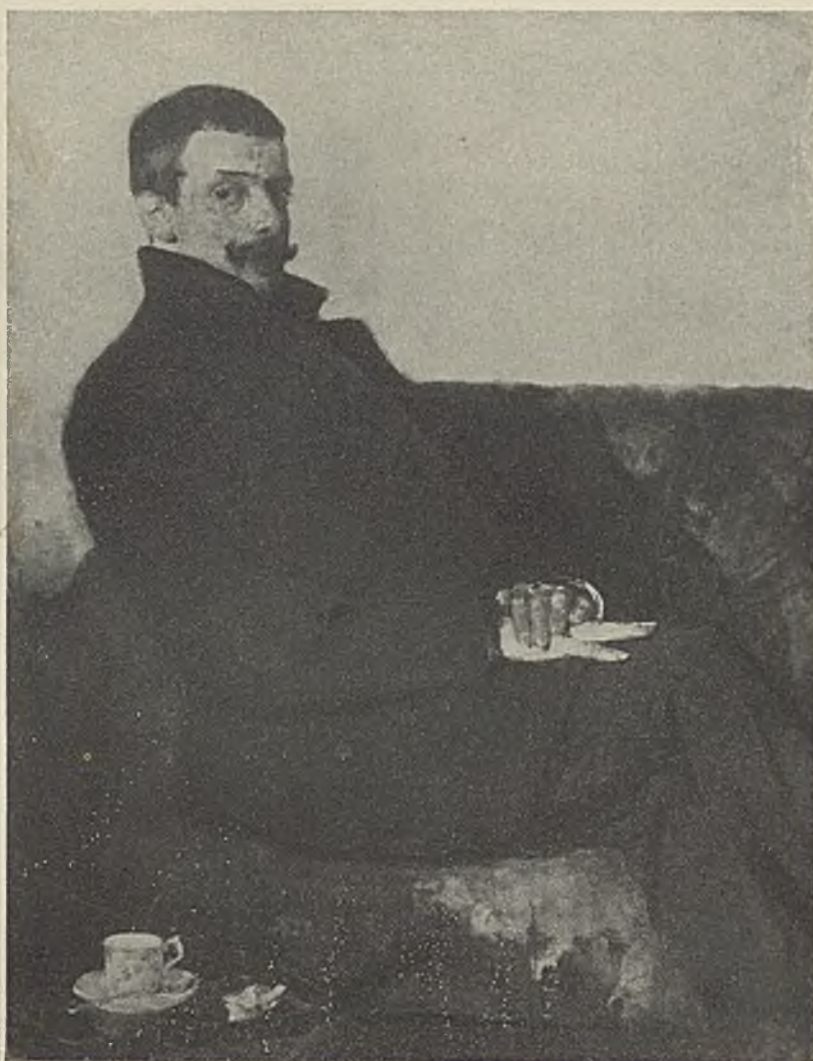


Fig. 501. Olga Boznańska. Portret artysty malarza Pawła Nauena. Kraków, Muzeum Narodowe.

kresie problemów koloru i światła, podporządkowując inne względy czysto malar-skim efektem. Urodzony r. 1875, kształcił się w Krakowie pod kierunkiem Matejki, potem w Paryżu i we Włoszech. Zaczął od doskonale malowanych portretów natu-ralistycznych.¹ Za wyborne dzieło „Portret rodziców“ otrzymał w Paryżu medal. Przedstawił dwoje starych, prostych ludzi, trzymających się za ręce, z jakąś dziwną serdecznością i powagą, ze szczerością holenderskiego mistrza XVII w.,² a przytem pojął te postacie poetycznie. Wogóle portrety Weissa są dziełami pełnymi szczerości (fig. 503 i 504), pod względem psychologicznym często misterne i głębokie, zwłaszcza gdy malował osoby, z którymi łączyły artystę bliższe stosunki. Malował ludzi chętnie

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 318.

² K. Górski: Sztuka polska, str. 16.

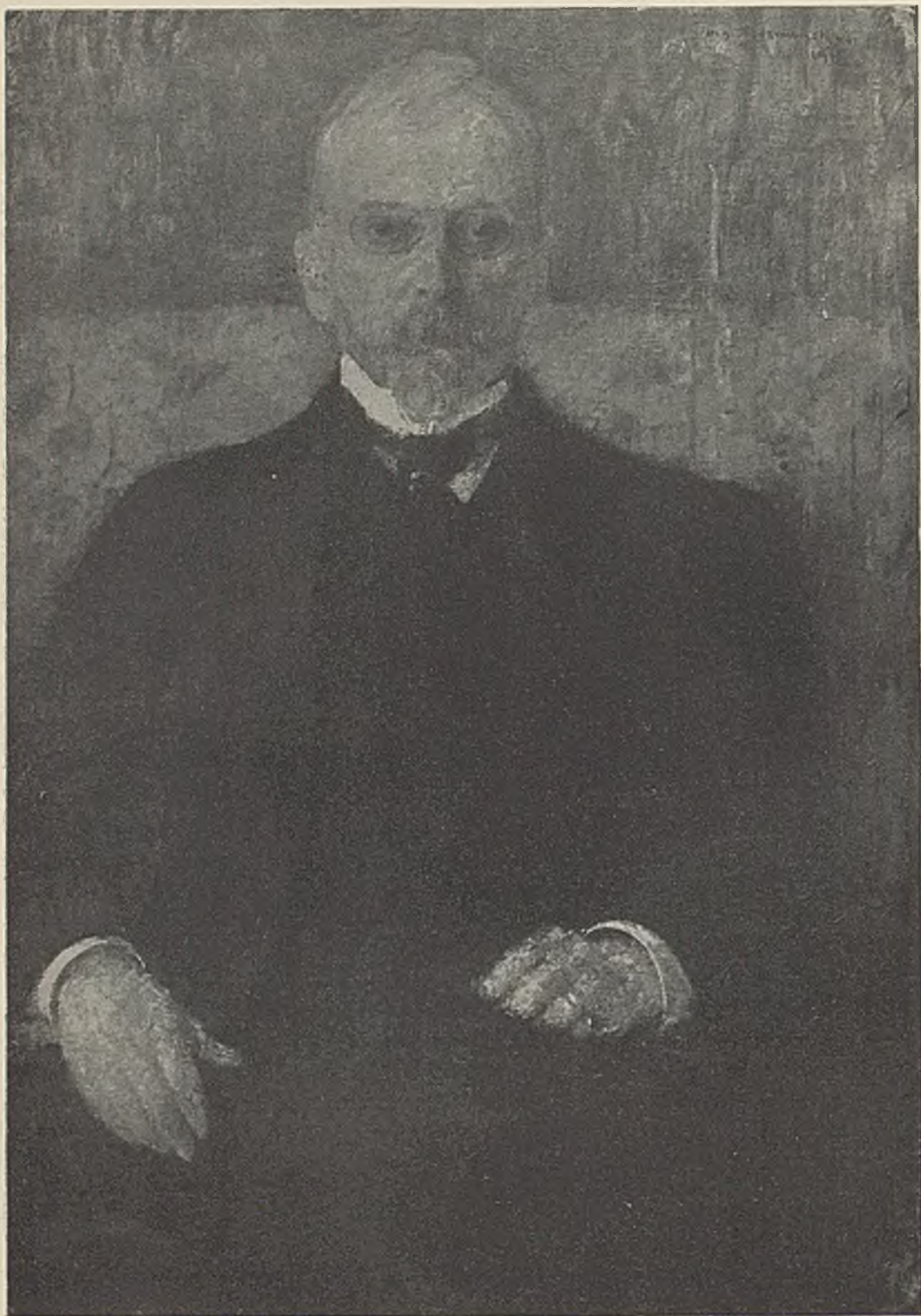


Fig. 502. Olga Boznańska. Portret H. Sienkiewicza. Własność rodziny.



Fig. 503. Wojciech Weiss. Portret rodziców artysty (ol. 1912).

w atmosferze rodzinnej. Dla tych to dzieł nazwano Weissa słusznie wielkim malarzem drobnych egzystencji. Maluje portrety kobiet i umie uchwycić wyraz kobiecości, czyniąc z portretu lub modelu wyborne studja (fig. 505).

Ale oprócz portretów malował krajobrazy, nieraz na sposób starych mistrzów ze sztafażem, odczuwając piękno zwłaszcza bujnej natury, jej siłę i barwność (fig. 506). Wśród różnych motywów wybiera za wzorem holendrów widok jarmarku z całą barwnością tłumu. Przedstawia postać obnażonej kobiety, na tle silnych kolorów, oddziaływających na barwę ciała refleksami (fig. 507 i 508). Studjum aktu (tabl. 96) zajmowało go nieraz. Ton ciała pojmował odmiennie i znajdował nieprzebrane bogactwo artystycznych motywów. Wystawione r. 1917 jego obrazy, zapewne pod wpływem Cézanne'a i innych francuskich malarzy, jak Venery Renoir'a, mają zimny ton i są świetnie i subtelnie malowane.

Z tem samym zamiłowaniem maluje „Pogrzeb“ i „Ulicę Florjańską żałobną“, bo nęci go znów zestawienie czerni karawanu, czarnych chorągwi z szarugą ulicy. Nie szło wcale o wywołanie jakiegoś nastroju; te tendencje Weissowi są obce.¹

¹ Świerż, op. cit., str. 150.



Fig. 504. Wojciech Weiss. Portret własny.

Bierze taki temat jak okno wystawowe magazynu damskiej konfekcji, w którym pełne życia modystki układają barwny towar. Szło mu o życie, naturę i barwę, oraz o pokonanie artystycznych problemów (fig. 509).

Zajmowały go często zagadnienia linijne w kompozycji obrazu. Kłębią się one i płaczą, jak to widzimy w *Bachanaljach*, w *Centaurach* i w *Słoneczniku*.¹

Pociąga go też grafika, podobnie jak Wyczółkowskiego, i czyni w tej dziedzinie artystyczne eksperymenty.

Alfons Karpiński (ur. r. 1875), kształcił się w latach 1891—1896 w krakowskiej Akademji, poczem studjował w Monachjum u Azbé'go i w wiedeńskiej Akademji, gdzie bawił lat cztery. Wkońcu przybył do Paryża roku 1908 i tu studjował pod kierunkiem H. Martini'ego i H. Anglade'go.² Roku 1912 Paryż opuścił i po podróży w Anglii i we Włoszech osiadł w Krakowie.

¹ Świerż, op. cit., str. 155.

² M. Gumowski w *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XIX, str. 570.



Fig. 505. Wojciech Weiss. Śpiąca.

Przedewszystkiem zajął Karpińskiego portret kobiety. Umie on wybornie uchwycić kobiecy rys i podkreślić wdzięk (tabl. 97) tak, że tworzy obok podobizny zajmujący obraz i studjum. Aczkolwiek była to dziedzina Axentowicza, to jednak tak pod względem ujęcia tematu, jakoteż pod względem techniki jest Karpiński od jego obrazów niezależny. Ale także portrety mężczyzn malował Karpiński z wielkiem powodzeniem, jak dowodzi portret prof. Jerzego Mycielskiego (fig. 510).

Piękne są jego wnętrza mieszkań jako studja (fig. 511) oświetlenia; przedewszystkiem odznaczają się barwnością i wytwornością obrazy przedstawiające kwiaty.

Są dzieła Karpińskiego pełnymi harmonji w zestroju barw obrazami, w których przytem wybitną rolę gra rysunek. Kolorystą jest Karpiński także w swoich studjach z życia ludu. Przez kontrast barw i ich zestrój daje silne wrażenie ludzi i przedmiotów oglądanych najczęściej w silnem oświetleniu słonecznem.

Szkoła Stanisławskiego wydała licznych uczniów. Najstarszy z nich to zapewne Bronisław Kowalewski (ur. r. 1870), zdolny malarz, zamieszkały w Warszawie. Mniej śmiały w kolorze od innych uczniów Stanisławskiego, ma wiele poczucia poezji natury.¹

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 263.



Fig. 506. Wojciech Weiss. Ceres.

Wrażenia barwne widoków ulic zapelnionych ludźmi, plaży i t. p. oddaje Tadeusz Cybulski. Silne efekta świetlne stara się wydobyć Małgorzata Maciągowa, malując krajobrazy w słońcu, widoki z plaż morskich, walki byków i t. p.

Ze szkoły Stanisławskiego i Fałata wyszedł cały szereg malarzy, z których najwybitniejsi zachowali w zupełności swą indywidualność.

Do nich należą artyści, którzy głównie poświęcili się malarstwu krajobrazowemu, są to: Stanisław Czajkowski, Henryk Szczygliński, Stanisław Kamocki i Stefan Filipkiewicz.¹

Stanisław Czajkowski (ur. r. 1878 w Warszawie) po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie studjował w Monachjum, a następnie w Paryżu w Akademii Julien'a u prof. Benjamina Constant'a i Jana Paul Laurens'a.² Obrazy jego odznaczają się wybornym kolorytem i zrozumieniem wartości barwnej plamy w kompozycji krajobrazu. Dowodzą tego jego pejzaże krakowskie i holenderskie, które przedstawiają się jako zestrój harmonijny plam barwnych. Nie tyle chodzi mu o oddanie charakteru miejscowości, ile o czerpanie z natury raczej podniety, aniżeli wzoru.³ Odczuwa Czajkowski wybornie malowniczość dawnych miast i zamków (fig. 512).

¹ Kozicki: Stefan Filipkiewicz. Sztuki Piękne, t. III, str. 87.

² Świekowski, op. cit., str. 298.

³ E. Niewiadomski, op. cit., str. 260

Henryk Szczygliński, uczeń prof. Azbégó i Grocholskiego w Monachjum a potem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, (ur. r. 1870), maluje większe obrazy, a wśród nich zimowe pejzaże z ciemną sylwetą samotnego kościółka i cieniami drzew kładącymi się na śniegu,¹ albo też stare dworki widziane poprzez pnie i konary drzew; wogóle lubi on przestrzenie rozległe, w których wichry hula po polu.² Ton obrazów jego jest więcej szarawy. Kompozycje są szlachetne, szeroko pomyślane i szeroko malowane, zdradzają przytem dążenie do nastroju.³



Fig. 507. Wojciech Weiss. Studjum. Kraków, Muzeum Narodowe.

Stanisław Kamocki (ur. r. 1875), uczeń krakowskiej Akademii, kształcił się następnie w Paryżu i we Włoszech. Maluje krajobrazy „Wież“, „Cerkiew“, „Zboże“, „Łan“, „Tynec“ i t. p., a także widoki z Paryża: „Pont-Neuf“, „Wnętrze kościoła św. Seweryna w Paryżu“, „Sekwana“.

Osiadłszy wreszcie w Krakowie jako profesor Akademii Sztuk Pięknych maluje widoki okolic Krakowa i widoki z zachodniej Małopolski. Nęci go malowniczość kościółków drewnianych (fig. 513). Lubi nadawać obrazom swoim ton popielaty, często szuka efektów słonecznych, maluje szeroko i z energią.⁴

Stefan Filipkiewicz (ur. r. 1879), uczeń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ogląda i kształtuje formy przez barwę, chwyta i harmonizuje wszystkie drgania i odcienia światła i barwy.⁵ Ze Stanisławskim łączy Filipkiewicza żywość, intensywność i soczystość barw, oraz umiejętność harmonijnej ich orkiestracji, wreszcie zdolność do stwarzania partii nieba.⁶ Ale gdy u Stanisławskiego nie

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 260.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Świeykowski, op. cit., str. 361. E. Niewiadomski, str. 262.

⁵ Kozicki, op. cit., str. 85.

⁶ Tamże.



Fig. 508. Wojciech Weiss. Gracje.

szło o naturalistyczną iluzję, ale o kolorystyczną wartość obrazu, to u Filipkiewicza w przedstawieniu nieba i chmur na pierwszy plan wybija się obserwacja i świeżość naturalistyczna.¹ Wogóle nie stylizuje on natury, ale trzyma się wierniej przyrody i swych osobistych nastrojów w przyrodę nie wkłada. Maluje szeroko, ale spokojnie i umiarkowanie ze skłonnością ku wytworności w kładzeniu pędzla.²

Jako motywy do prac bierze często stare kaplice, piękne kościółki drewniane otoczone drzewami, śnieg i odwilże, obłoki jesienią, Tatry (fig. 514), rwące strumienie wiosenne, na których wodach migocą promienie słońca i t. p.

Z wielkiem zamiłowaniem maluje kwiaty zestawiając je z uroczystymi i pięknymi

¹ Kozicki op. cit., str. 85.

Tamże, str. 89.



Wojciech Weiss: W pracowni artysty

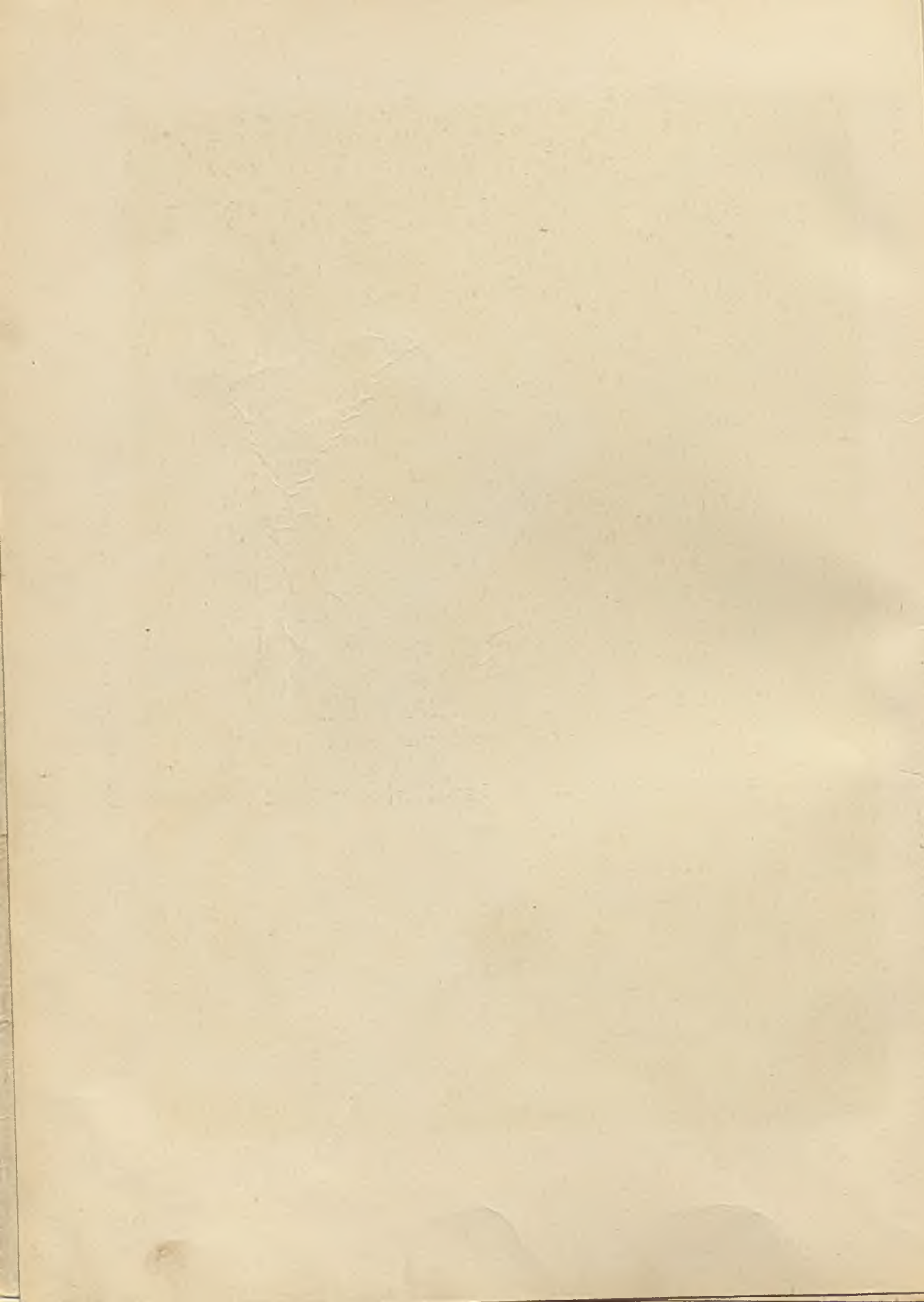




Fig. 509. Wojciech Weiss. Modystki.

tkaninami i porcelaną w zestroju zrównoważonym, zharmonizowanym i wykwiintnym (fig. 514). Używa barw mocnych, czystych, jasnych i soczystych, dyskretnie przytem stonowanych. Unika wszelkiej jaskrawości, ale także niema w jego obrazach monotoni.¹

Maluje w granicach tradycji impresjonistycznych, ale przedewszystkiem idzie drogą rdzennie polskiego malarstwa. Podejmuje też chętnie zadania, które sobie stawiali Stanisławski i Fałat i kierunek ich prowadzi dalej. Podobnie też, jak najwięksi malarze polskiej ziemi i polskiego życia XIX wieku, nie daje się opanować nowym tendencjom w zakresie malarstwa krajobrazowego, ani też nie patrzy na naturę oczyma Cézanne'a i kubistów.² Cechuje go obiektywizm wobec rzeczywistości, a nastrój, o ile w jego dziełach się pojawia, jest nastrojem odtwarzanej przez niego natury.

¹ Kozicki, op. cit. str. 92. — ² Tamże, str. 98.

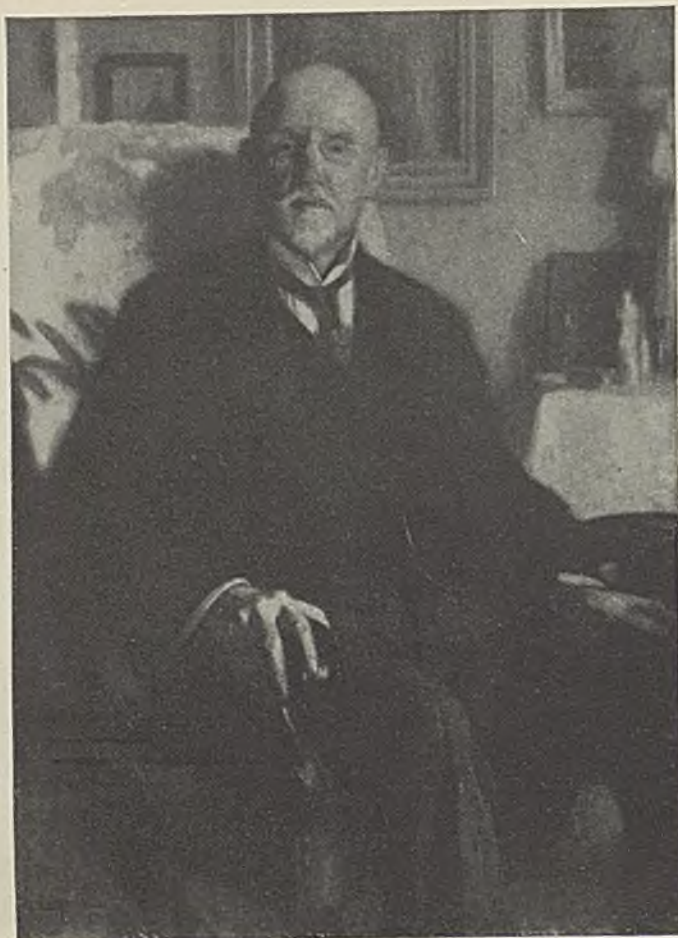


Fig. 510. Alfons Karpiński. Portret prof. hr. Mycielskiego.

Twórczość Filipkiewicza jest jasną i zrównoważoną i naogół pogodną.¹

Wspomnieć tu przynajmniej należy cały szereg malarzy, którzy rozwinęli żywą i różnorodną działalność. Tak Antoni Austen (ur. r. 1865), uczeń warszawskiej szkoły rysunkowej, a następnie francuskich profesorów, malował przeważnie krajobrazy morskie i dostarczał ilustracji do prac literackich; — Eugeniusz Dąbrowa (ur. r. 1870), Stanisław Jarocki (ur. 1871), Jerzy Karszniewicz (ur. 1878), Eugeniusz Kazimirowski (ur. 1873), Leon Kowalski (ur. 1870), Zygmunt Michalski (ur. 1864), Włodzimierz Nałęcz (ur. 1868), Stanisław Pichor (ur. 1875, zm. 1922), Mieczysław Piotrowski (ur. r. 1869), Bronisława Rychter Janowska (ur. 1872), wykonali liczne prace z różnych dziedzin malarstwa, głównie zaś z zakresu krajobrazu.

U schyłku XIX wieku widzimy więc, że w dziejach malarstwa polskiego w tym wieku gra wybitną rolę ciągłość rozwoju, a przytem różnorodność zjawisk. Zjawiska te dowodzą, że poziom malarstwa polskiego w zasadzie nie był zależny od wpływów zagranicznych, ale siłę rozwoju miało to malarstwo w sobie.

¹ Kozicki, op. cit., str. 98.



Fig. 511. Alfons Karpiński. Wnętrze.

Zauważyć mogliśmy, że naogół malarze nie zacieśniają się w granicach wąskich jakiegoś kierunku, ale fantazja ponosi ich w różne dziedziny. Niema u nas nieubłaganego rozdziału na realizm i stylizację,¹ bo tacy realiści jak Brandt i Chełmoński tworzyli wspaniałe dzieła o zakroju romantycznym.

Impresjonizm francuski wpłynął na malarstwo polskie w silnym stopniu, ale go nie opanował i nie zdołał uczynić z malarstwa polskiego swej ekspozytury. Od tego ocalał sztukę indywidualizm narodowy.

Ku końcowi XIX w. pojawia się w sztuce dążenie do walki z racjonalizmem, a jako reakcja przeciw trzeźwej obserwacji natury budzi się ruch zwany ogólnie symbolizmem, i ogarniać poczyną on z wolna sztukę i literaturę. Przypomina się tu walka klasycyzmu z romantyzmem w początkach XIX wieku tembardziej, że symbolizm był w znacznej mierze powrotem do ideałów romantycznych. Realizm Zoli ustępuje częściowo miejsca Maeterlinckowi i Verlaine'owi. Nastrój coraz to więcej bierze górę nad obserwacją, a mglistość zaczęto podnosić do godności cnoty poetyckiej.² Wchodzi w modę mistycyzm i spirytyzm, uczuciowość i marzycielstwo, podobnie jak to było w epoce romantyzmu.

Materjalizm, obiektywność nie wystarczają już ludziom, niemniej jednak trwają

¹ Husarski: Malarstwo nowoczesne, str. 97.

² Tamże, str. 100.



Fig. 512. St. Czajkowski. Z Kazimierza nad Wisłą.

dalej jako silny zrąb. Gonitwa za nowością, elektryzowaniem społeczeństwa, reklamowanie i krzyk tej reklamy, popychają artystów do ekstrawagancji, których żywot często jest efemeryczny.

Przez pewien czas nawet głoszone hasło, że zmaterializowana kultura jest objawem upadku, a dekadentyzm ze swym przerafinowaniem i degeneracją, to znamiona wyższości duchowej. Koniec XIX w. przygotował objawy zupełnego rozprężenia zasad w sztuce i najbardziej wybujałej ekstrawagancji, która znalazła zaraz swoich teoretyków.

Ale i ta reakcja wnet wywołała reakcję. Zaczęło się już u schyłku XIX wieku ukazywać pragnienie prostoty i powrotu do uznawania dawnych mistrzów, a nawet do archaizmu.

Grupa artystów znów dąży do efektu wyrazu, aby nim zastąpić poszukiwanie klasycznego piękna. W ten sposób powstał kierunek, który w XX wieku odegra rolę wybitną: ekspresjonizm.

Ożywiać się zaczęło znakomitemi dziełami sztuki malarstwo ścienne. Puvis de Chavannes u schyłku XIX wieku wprowadził w miejsce naturalizmu i motywów ze współczesnego życia kierunek idealny. Przedstawiać począł swój świat niezależny od czasu, daleki od zwykłego świata, a pełen uroczystego nastroju. Znane freski tego mistrza: sceny z legendy św. Genowefy, żyjącej w swym świecie uczuć i ducha,



Fig. 513. St. Kamocki. Kościółek w Poroninie.

oddziały w wysokim stopniu na rozwój malarstwa ściennego. Nie były bez wpływu i na naszą sztukę jego kreacje bogów jako pięknych ludzi, obnażonych na tle kraj-
obrazu. Umiał on przenieść się w świat Homera, a oddalić od współczesnego świata.

Wśród tych rozmaitych prądów i kierunków pojawia się dążność do odrodzenia sztuki przez zwrot do przemysłu artystycznego i wyrwanie go z obrębu szablonu. Secesja wiedeńska pod tym względem położyła podwaliny pod uszlachetnienie sztuki stosowanej i podniesienie jej do poziomu czystej sztuki. Bliższe poznanie się ze sztuką japońską oddziało na ten kierunek. A także z japońskiej sztuki przejęto kapryśne gięcie linii. Secesja oddziałała wyraźnie na malarstwo przez to, że wymagała powrotu do zadań dekoracyjnych, opartych na silnie zdecydowanej linii i wyraźnej barwnej plamie. Była to zarazem reakcja przeciw mglistości form i zatraceniu konturów. Najlepiej nadawała się do tych wymagań secesji sztuka witraży, tu bowiem linja i zdecydowana barwa miały pole popisu. To też malarstwo witrażowe przede wszystkim podniesiono z działu szablonu i rzemiosła do poziomu czystej sztuki. U nas rozpocznie się rozwój malarstwa witrażowego w XIX wieku, ale do doskonałości dochodzi ono w wieku XX.

W zakresie sztuk graficznych zaznaczył się u schyłku XIX w. ruch wielki. Oprócz dekoracji książki, w którą wprowadzono często formy włoskiego quatro-



Fig. 514. St. Filipkiewicz. Niebieski flakon.

centa modernizując je, rozwija się miedzioryt i osiąga poziom wysokiego artyzmu, za nim idzie drzeworyt, zwłaszcza barwny, a przede wszystkim autolitografia, która zdobywa się na silne efekty barwne. Pierwszorzędni artyści pracują w tej dziedzinie. Rozwój reklamy najnowszych czasów pociągnął za sobą dążność do efektownego, pełnego silnych kolorów afisza, który nieraz bywa dziełem wybitnych malarzy.

Omawiany w następnym rozdziale kierunek malarstwa polskiego na tle tego, cośmy tu powiedzieli, wystąpi wyraźniej i twórczość artystów uwydatni się silniej.

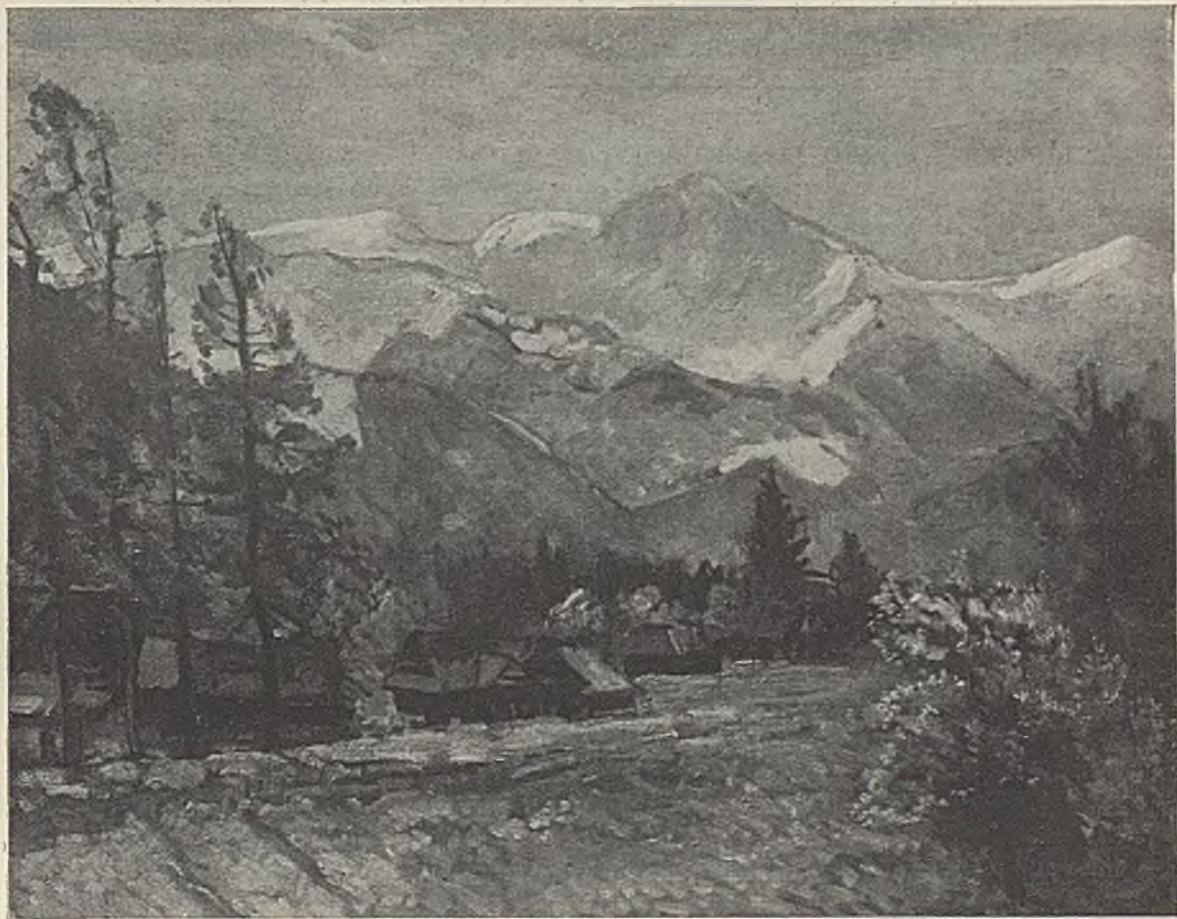


Fig. 515. Stefan Filipkiewicz. Widok na Tatry z Bachledzkiego Wierchu.

R O Z D Z I A Ł XIX.

Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki i inni.

Jak Malczewskiego działalność w zakresie scen syberyjskich przez odczucie cierpień i niedoli polskiego wygnańca, a zarazem przez mistrzostwo rysunku i poezję wiąże się poniekąd z Grottgerem, tak znów działalność Stanisława Wyspiańskiego da się raczej związać z genjuszem Matejki.

Matejko szkoły nie stworzył, miał tylko nieudolnych naśladowców, którzy starali się przejąć jego formę, a wcale nie wniknęli w ducha, z wyjątkiem jednego, który przeciwnie stworzył sobie inny i zupełnie odrębny, a nawet wręcz odmienny styl, ale pod względem głębokości i ducha swoich dzieł był jego uczniem. Był nim właśnie Wyspiański jako twórca kompozycji historycznych. Ale także pod względem dążności do silnego efektu formy oraz jej dekoracyjności Wyspiański jest spadkobiercą Matejki. Pracując pod kierunkiem Matejki nad polichromją kościoła N. P. Marji, mimo ogromnego talentu do dekoracyjnej sztuki i samodzielności odrazu wstąpił na tę drogę, którą Matejko kroczył, bo ta droga odpowiadała jego talentowi. Nadto miłość do starej sztuki, rozumienie jej i dostrojenie się do niej nie bezmyślne i szablonowe, ale twórcze, — wziął od Matejki. Jak ołtarz Marjacki niewątpliwie wpłynął na styl Matejki, tak świątynia ta ożywiona duchem artystycznym mistrza była dla Wyspiańskiego i Mehoffera, jego uczniów, kolebką ich stylu, który rozwinął się i zajaśniał pod wpływem pracy i studjów w Paryżu, ale nic nie stracił ze swej oryginalności.

Stanisław Wyspiański urodził się w Krakowie r. 1869. Po ukończeniu gimnazjum studjował w Uniwersytecie Jagiellońskim literaturę, historję i historję sztuki, uczęszczając równocześnie do Szkoły Sztuk Pięknych.

Teoretyczną wiedzę w dziedzinie dawnej sztuki pogłębiał oglądaniem oryginałów, których Kraków dostarczał mu z różnych epok dość obficie, i studjami czynionymi podczas artystycznych wycieczek po kraju. Wycieczki te odbywał na własną rękę lub też razem z kolegami w towarzystwie znakomitego znawcy profesora Władysława Łuszczkiewicza.¹ Łuszczkiewicz szczególnie zajmował się Wyspiańskim i używał go do pomocy, wysługując się nim przy badaniu zabytków, przyczem młody artysta wiele korzystał.² Rysował wówczas szkice z zabytków, dochowanych w bliższych i dalszych okolicach Krakowa.

„Wogóle od dzieciństwa ukochaniem Wyspiańskiego był stary Kraków. Przyłgnął do niego sercem i wyobraźnią raz na zawsze. Pierwszym widokiem, na który padły jego oczy, był Wawel, wyniosła, monumentalna zagadka, której przeniknienie

¹ T. Sinko: Antyk Wyspiańskiego. Wyd. drugie. Warszawa 1922, str. 37 i 38.

² Jan Dürr: Nieznana karta z życia Wyspiańskiego. Przegląd Warszawski. t. V. (1925) zesz. 50, str. 149.



Alfons Karpiński: Studjum



Fig. 516. St. Wyspiański. Kartony do witrażów „Św. Stanisław i Kazimierz Wielki“.
Kraków, Muzeum Narodowe.

taje się namiętą potrzebą dziecięcej duszy. Powraca tam dzień za dniem i rok za rokiem, ogląda wszystko, rysuje wszystko, wszystko pamięcią ogarnia; pierwsze pojenia dziecięce wiją się koło pomników i grobów królewskich“...¹

Po tych studjach zwiedził Niemcy, Szwajcarię i Francję, wszędzie rysując z natury i głównie zwracając uwagę na dzieła dawnej sztuki, o czym świadczą jego szkice i rysunki, będące w posiadaniu W. Żuławskiego w Krakowie i Galerji miasta Lwowa.

¹ Żuk Skarszewski: Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie. Inst. wyd. „Biblioteka Polska“, str. 37.



Fig. 517. St. Wyspiański. Bł. Salomea
(pastel 1897—1902).

W Paryżu Wyspiański zapisał się r. 1891 do prywatnej szkoły malarskiej Colarosi, gdzie profesorami byli: Blanc, znawca malarskiej techniki, który na ścianach Panteonu wymalował Klodwika, i G. Courtois, plenerzysta o skali barw bogatej i migotliwej.¹ Nie można jednakże wiązać twórczości Wyspiańskiego ani z tą szkołą, ani też z Paulem Laurenssem, z którym nawiązał stosunek, bo Wyspiański przede wszystkim zajął się wydoskonaleniem w technice. W każdym razie bardzo doniosłe znaczenie dla twórczości Wyspiańskiego miała ta okoliczność, że pominął studia w niemieckich pracowniach, a dostał się w środowisko francuskiej sztuki, przejął jej ideałami i zetknął z francuską artystyczną kulturą, aczkolwiek do École des Beaux-Arts dostać się mimo zabiegów nie zdołał. Wyjazd zagranicę był zasługą poniekąd architektury Tadeusza Stryjeńskiego, który zatrudniając Wyspiańskiego w pracy nad polichromją kościoła Marjańskiego, studia artyście we Francji i w Paryżu doradzał. „Wyspiański jest naturą samodzielną i obcym wpływom odporną, by się pod jakibądź sztandar zaciągnąć”.²

Po powrocie z zagranicy osiadł w Krakowie i oddał się literaturze i sztuce.

R. 1901 został profesorem malarstwa dekoracyjnego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Umarł r. 1907.

Wpływ Matejki zaznaczył się w latach 1879—1887 w pierwszych pomysłach historycznych kompozycji. Pomijając już kopjowanie prac Matejki, jak: „Przemysław“, „Utopiona w Bosforze“, oba rysunki ołówkiem, oraz kopje z kartonów do polichromji kościoła Marjańskiego w Krakowie, próbuje według powieści Kraszewskiego „Boleszyce“ odtworzyć postać Bolesława Szczodrego w Niepołomicach i przedstawia zamordowanie Kaspra Coligny'ego.

W latach 1892 i 1893 bawiąc w Paryżu i pracując nad projektem witrażu do katedry lwowskiej: *Śluby Jana Kazimierza*, jeszcze był pod wpływem Matejki i to nie tylko jego idei, ale faktury. Postacie przedstawił bowiem z matejkowskim realizmem, a głowom nadał silny wyraz duchowego napięcia, to też Jan Kazimierz i towarzyszący mu dostojnicy przypominają żywo patos i tragizm historycznych postaci Matejki w obrazie o podobnej treści. Jaki jest stosunek obu kompozycji do siebie, niepodobna nam to wyjaśnić. Projekt Wyspiańskiego zamówiła kapituła lwowska, ale nie chciała go następnie wykonać.

Toż samo stało się z drugim projektem witrażu do tej samej katedry zamówionym:

¹ Żuk Skarszewski, op. cit., str. 43. — ² Tamże, str. 44.



Fig. 518. St. Wyspiański. Studium do dekoracji.

Polonią. Pracował nad nim Wyspiański w latach 1892—1894. Jaka wagę przykładał do tego dzieła, świadczy szereg szkiców i warjantów, znajdujących się w krakowskim Muzeum Narodowym i w prywatnych zbiorach. Artysta bowiem całość i szczegóły projektu niejednokrotnie opracowywał. Przedstawić pragnął w witrażu Polskę omdlewającą z bólu i grupę ludzi ją otaczających (tabl. 98). Uczucia tych ludzi oddał tak w rysach twarzy, jakoteż w całym ruchu postaci pełnych wyrazu. Jeden z tej grupy patrzy niemal z obłędem na bezwładną, drugi jakby struchlał, jakaś dziewczyna ujęła jej rękę i wpatruje się w oblicze, inna niewieścia postać załamując ręce, biegnie ku nieszczęśliwej. Z boku wychyla głowę jakiś długowłosy widz i z ubolewaniem patrzy na cierpienia zbolątej. W głębi postacie z wyciągniętymi ku Madonnie rękami błagają o litość. Madonna z Dzieciątkiem na ręku, z wyrazem współczucia przechyla głowę ku padolowi cierpień. Wyżej Archanioł wydobywa miecz z pochwy.

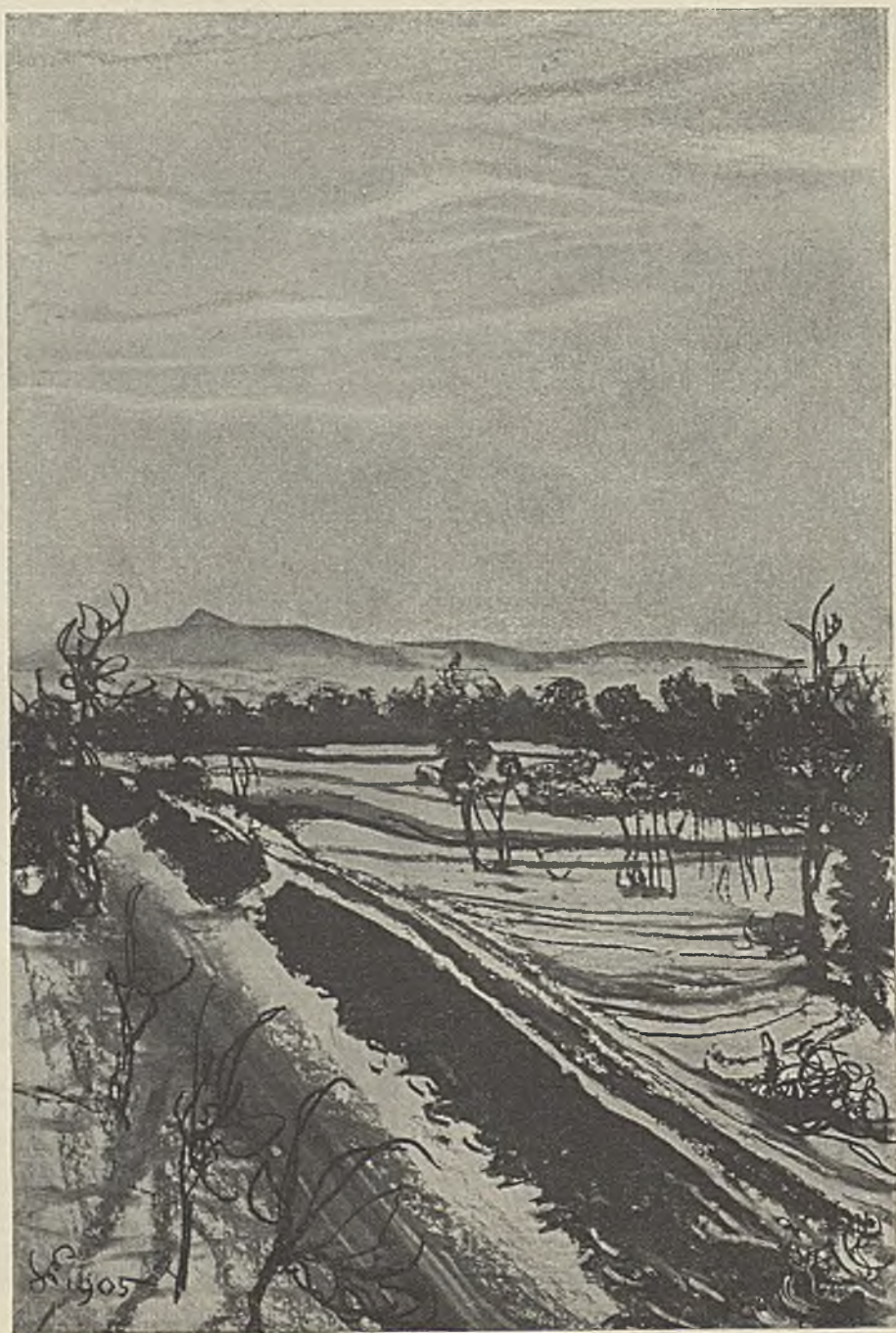


Fig. 519. St. Wyspiański. Widok na kopiec Kościuszki.

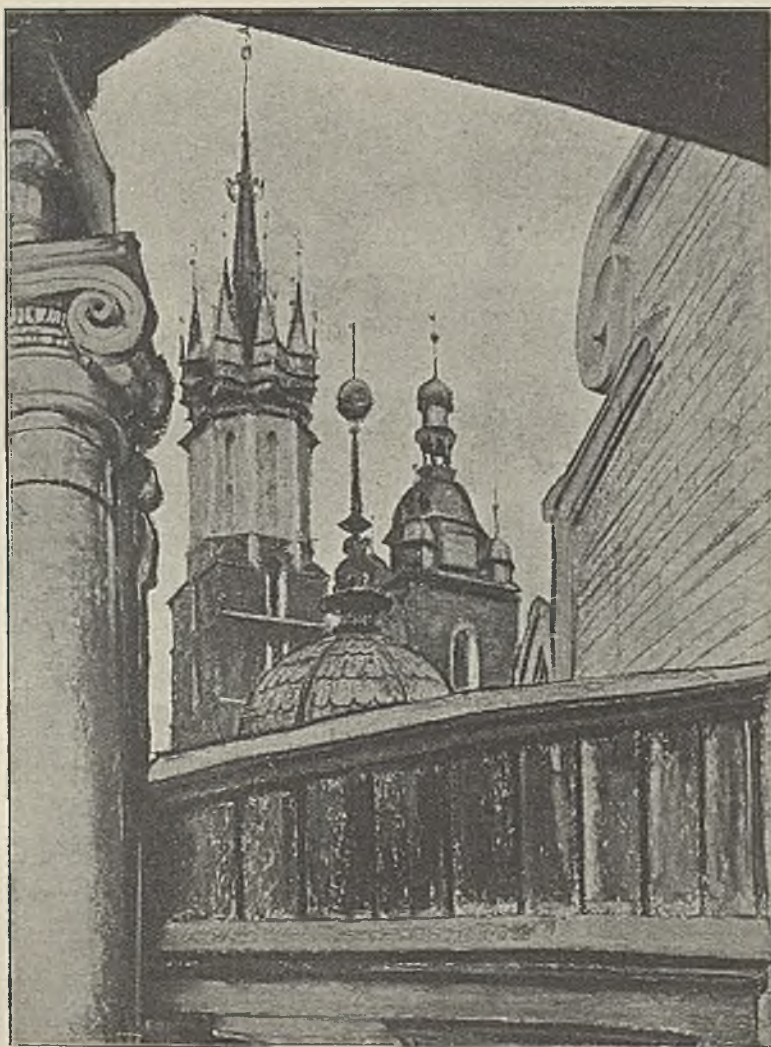


Fig. 520. St. Wyspiański. Widok z loggi Sukiennic na wieżę kościoła NPMarji w Krakowie.

Główny wątek tej pięknej kompozycji — to Polonja w żałobnej sukni, odcinająca się od purpurowego płaszcza podbitego gronostajami. Wyraz cierpienia i omdlenia umiał odtworzyć malarz świetnie. Piękną i dotąd w malarstwie naszym niewidzianą rzeczą jest wspaniałe połączenie tej kompozycji figuralnej z ornamentacją roślinną. Ornamentacja ta wciąga obraz w zakres malarstwa dekoracyjnego i wyznacza mu jako witrażowi stosowne i celowi odpowiadające miejsce. Żałować należy, że piękne dzieło nie zostało wykonane pod okiem artysty jako witraż; wyglądałoby ono w mozaice z barwnych i przezroczystych szkła wspaniale, ukazując się jakby tęczowa wizja pod sklepieniem katedry.

Pomysł „Polonji“, podobnie jak „Śluby Jana Kazimierza“, przypominają dzieło Matejki pod tym samym tytułem, tylko jak daleko już odbiegł Wyspiański od Matejki!



Fig. 521. St. Wyspiański. Portret własny. Wąszawa. Zbiory E. Reichera.

„Polska po r. 1860“ Matejki, wykonana r. 1879, przedstawiona jest w postaci niewiasty zakutej w kajdany. Na twarzy jej widać cierpienie i dumę. Obraz składa się z osób przedstawionych z realizmem. Wyspiańskiego Polonja jest raczej wizją. A jeśli już trzeba ją zestawić z jakim obrazem znanym, to z Giotta Złożeniem Chrystusa do grobu, gdzie w równej mierze z głębokim uczuciem przedstawił malarz ból Skatowanego i ból tych, co na męczarnie Jego patrzeli. Polonja Wyspiańskiego jest jakby ilustracją słów narodowego hymnu: Skarga to straszna, jęk to ostatni!

Pierwiastek wizji wystąpił najsilniej w projektach witraży komponowanych dla

Wawelu, które również nie znalazły uznania i nie zostały wykonane. Projekty te znajdują się dziś w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego. Oczywiście projekty te, chociaż naturalnej wielkości, nie mogą wywierać takiego wrażenia, jakie wywierają witraże.

Projektami witrażów wawelskich zajmował się Wyspiański głównie w latach 1900—1902.¹ Zamierzał przedstawić postacie królów polskich jako wizje pojawiające się widzom w oknach katedry. Jeśli Matejko odtwarzał wizerunki królów polskich starając się wyrazić w ich postaciach syntezę ich czynów, i w formie żywej i realnej scharakteryzować każdego z królów, to Wyspiański w trzech wielkich kompozycjach, ujętych w formę witrażu, powołał na razie do ukazania się zwłoki Kazimierza Wielkiego, św. Stanisława i Henryka Pobożnego i tym przemawiać kazał. Niewątpliwie oddziaływał na Wyspiańskiego szkic zdjęty ze zwłok króla Kazimierza W. podczas otwarcia grobowca tego króla, który to szkic oglądać mógł w zbiorach Gabinetu archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego; nie chodziło jednak malarzowi o nic innego, jak tylko o wywołanie zjawy Króla-Ducha.

„Kazimierz Wielki“ (fig. 516), wykonany w szkle przedstawiałby się w blasku barw daleko potężniej jako wizja potężnego władcy, który spogląda na będący w niewoli karli ród obecnego pokolenia, wśród którego zamierzał malarz wyróżnić Matejkę, Szujskiego i Tarnowskiego, obecnych podczas uroczystości ponownego pogrzebu zwłok króla po odnowieniu grobowca. Taka to wizja miała stać przed oczyma narodu w panteonie jego chwały, w katedrze krakowskiej, i przypominać mu dawną chwałę Polski i króla, z którego pozostał majestatyczny i groźny trup.

Rozmiłowanie się Wyspiańskiego w świetności malarstwa witrażowego z natury rzeczy wciągnęło artystę w zakres sztuki kościelnej. Jeśli w kompozycjach, przeznaczonych dla katedry lwowskiej i dla katedry krakowskiej, pomysły zaczerpnięte z historii współzawodniczą z pomysłami religijnymi, to już w projektach do witraży kościoła Franciszkanów w Krakowie historia prawie zupełnie ustąpiła miejsca wątkowi religijnemu i ornamentacji. Projekty te Wyspiańskiego zostały wykonane i dowodzą, jak wspaniale wyglądałyby witraże w katedrze krakowskiej i lwowskiej, gdyby je wykonano tak, jak je projektował Wyspiański. Najpiękniejsze postacie to św. Franciszek z Assyżu wpośród żywiołów, odbierający stygmaty męki Pańskiej, i błogosławiona Salomea, która pogrążona w religijnej ekstazie upuszcza koronę z rąk (fig. 517). Postacie te umieścił Wyspiański wśród prześlicznej dekoracji, która przeniknęła także do witraży przedstawiających cztery żywioły tak: „iż ogień z kwiatów wybucha płomieniem, co gorejąc kwitnie“.² Wspaniała jest postać Boga Ojca, umieszczona w oknie nad wejściem głównym do kościoła. Czynność stworzenia świata zaznaczył i skupił malarz w głowie Stwórcy i ręce. Niewątpliwie potężny gest tej ręki przypomina ruch ręki Stwórcy Michała Anioła w Sykstynie, ale jakżeż inaczej pojął Wyspiański akt stworzenia!... Stwórca Michała Anioła buduje świat za sobą, Wyspiański z postaci nieuchwytnej i nieokreślonej Boga wydobywa światy: widzimy więc, jak z tej postaci wyłaniają się przez emanację ogień i woda i ciała niebieskie. Trudne zadanie przeprowadzenia form od głowy i ręki do tych żywiołów, które się z postaci wyłaniają, rozwiązał autor znakomicie. Dzieło pod względem kolorystycznym jest

¹ Świerż w cytowanym dziele: Stanisław Wyspiański.

² Żuk Skarszewski, op. cit. str. 56.



Fig. 522. St. Wyspiański. Portret Jana Stanisławskiego. Warszawa. Zbiory E. Reichera.

również świetne. I tu znowu czynił artysta liczne studia tak do poszczególnych pomysłów postaci, jakoteż do mniejszych motywów roślinnych.

Z witrażami u Franciszkanów łączy się dekoracja ścienna kościoła, którą również powierzono Wyspiańskiemu. Pokrewne sobie działy malarstwa dekoracyjnego zespoliły się w jedną wspaniałą całość. „Patronem zakonu jest św. Franciszek z Assyżu, ten mnich natchniony, co wyrzekł się świata dla wizji niebieskich i w te wizje wpatrzony, świat ukochał, co bratem był i ludziom i zwierzętom i roślinom i umiłowanie wszystkiego uczynił treścią swego ascetycznego życia i w równe ekstazy wpadał na widok cudów religji i cudów przyrody“...¹ „Więc przedewszystkiem rzuca na ściany kościoła całe wiązki kwiatów: lilje, róże, bratki, nieśmiertelniki, — kwiaty cudy,

¹ Żuk Skarszewski, op. cit., str. 55.



Stanisław Wyspiański: Polonia
Kraków, własność prof. J. Nowaka

kwiaty szkielety, kwiaty zjawy, kwiaty-dramaty, niektóre wyołbrzymione nadnaturalnie. On te kwiaty od lat badał, rysował je z benedyktyńską dokładnością, doszukując się ich linii istotnych, potem ich symbolikę odnajdował w starych ornamentach gotyckich, aż ich kształty i ducha ujmuje coraz bardziej w styl własny. Wszędzie kwiaty. Rysunek geometryczny podkreśla jeno tu i ówdzie linja gotycka. Wśród kwiatów Madonna polska, wieńczona przez dzieciaki — górą *Caritas* dwoje dziewcząt w uścisku serdecznym¹. Piękna jest grupa strąconych aniołów, do której to grupy wykonał szereg pełnych poezji i sentymentu studjów, w górze przed tą grupą strzelają z łuków aniołowie zwycięscy. „W kościele franciszkańskim Wyspiański nie okazał się kolorystą olśniewającym, lecz okazał, że ma własną gamę barw przyciszoną a harmonijną.² Komentarzem najlepszym są tu słowa Wyspiańskiego w liście do Opieńskiego: „Jest na rue de Seine... papuga niebiesko-zielono-żółto-czerwona. Otóż ona jest wzorowym okazem i modelem polichromji średniowiecznej. Ja chcę inną zaprowadzić modę i jestem stanowczo po stronie sów, np. tonacja płomykówki jaka jest miła, albo tonacja krogulca“.³ Praca nad polichromją i witrażami kościoła Franciszkanów trwała od r. 1897—1902.

Niestety, rozchwiały się plany ozdobienia kościoła w Bieczu i plany dekoracji kościoła św. Krzyża w Krakowie. Nie wykonano więc w szkłe projektu witrażu do kościoła parafjalnego w Bieczu, przedstawiającego Chrystusa na krzyżu, dzieła natchnionego krucyfikсами Stwosza w Marjackim kościele (karton znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym). Natomiast kilka lat później przyozdobił wnętrze Domu lekarskiego w Krakowie witrażami i ornamentacją z kwiatów i liści, malowanych jako fryzy na ścianach i kutych w miedzi na balustradzie schodów (fig. 518). Czuje on nie tylko kształt i barwę, ale wążek i szkielet rośliny.

„Wyspiański nie szuka w naturze swej myśli fantastycznej, ale czerpie ją z niej w połowie, w drugiej zaś połowie z duszy własnej. Dzieło jego jest owocem tych dwu sił, przenikających się wzajem. Przyroda przemawia do oka urokiem swych linii i czarem swych barw, a równocześnie dusza artysty nakazuje oku, by dziś to właśnie w przyrodzie widziało, nie co innego“.⁴

Malował artysta kilka razy jeden i ten sam krajobraz (fig. 519) „dzień po dniu zimą od 6 grudnia 1904 r. z okna pokoju, w którym choroba go więziła. To ciągle ten sam widok, lecz za każdym razem inna artystyczna dusza“.⁵

Odczuwa także głęboko piękno zabytków. Kopjuje stare freski, czyni szkice ze starych rzeźb i dawnej architektury (fig. 520), wnikając wszędzie w istotę piękna.

Malował szereg portretów (fig. 521—523), a malował to, co w twarzach ludzkich wyczytał, zapatrzenie, błysk myśli, obłudę, chytróść, zadumę, czy wdzięk bezwiedny dziecka.⁶ „Wypatruje linje, w których odbija się charakter człowieka i jego dusza. A chwyta je migawkowo, w jakimś ruchu charakterystycznym, lub chwili

¹ Żuk Skarszewski, j. w., str. 56.

² Tamże, str. 53.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, str. 64.



Fig. 523. St. Wyspiański. Portret p. L. St. Kraków, własność prywatna.



Fig. 524. Sl. Wyspiański. Macierzyństwo (r. 1905).

przeżycia duchowego, iż czynią nam wrażenie nie portretów, lecz na gorącym uczynku pochwycionych wyrywków z dramatów, których nie znamy początku i końca“.¹

W studjach Wyspiańskiego dziecko odgrywa wybitną rolę: zazna- czył malarz w niem, gdy je maluje u piersi matki, chęć życia i instykt walki o byt, a ujawniają się one ze szczerą, brutalną i bezwzględną siłą (fig. 524),² albo gdy je przedstawia, jak otwierają się mu oczy na świat. To znów maluje dziewczątka wiejskie anemiczne, blade, tulące się do siebie jako Caritas (fig. 525), lub wpatrujące się w kwiatek zbiedzony w doniczce (fig. 526). Motywami jego są podlotki, zaniepokojone zagadką życia, nieznana a ponętną (fig. 527).

Obok z realizmem pojętej matki z dzieckiem u piersi umie przedstawić tkliwą miłość matki do dziecka, jakby Madonny niespokojnej o los syna, a przedstawia ją na tle lilji z szlachetnym wyrazem mimo pospolitego typu kobiety (fig. 529).

Zajął się Wyspiański zdobnictwem książki. Dostarcza do wydawnictwa „Życie“ rysunków, a nawet komponuje każdą stronicę z osobna. Ilustruje przekład Ilijady Rydla (fig. 530), odtwarzając szereg postaci tej epopeji w chwili dramatycznego napięcia. Uzmysławia postacie swego dramatu „Bolesław Śmiały“ także w rysunku, dając w ten sposób aktorom materiał do charakterystyki.

Kwiaty jego barwne przypominają japońskie drzeworyty, chętnie bowiem obrysowuje kontury i dopiero w granicach konturów kładzie farby.

¹ Żuk Skarszewski, j. w., str. 64.

² Tamże, str. 64.



Fig. 525. St. Wyspiański. Caritas. Warszawa. Własność prywatna.



Fig. 526. St. Wyspiański. Dziewczynka przed kwiatami. Kraków, Muzeum Narodowe.

Józef Mehoffer (ur. r. 1869) kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i paryskiej akademii. W Krakowie pracując nad polichromją kościoła N. P. Marji pod kierunkiem Matejki i on także wszedł na drogę malarstwa dekoracyjnego. Wraz z Wyspiańskim skomponował witraż do kościoła Marjackiego, którego replika znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym. Umieli opanować formy XIV wieku i w duchu tej epoki stworzyć nowe obrazy, stosując się do witrażowej techniki.

O ile wpływ Matejki zaznaczył się u Wyspiańskiego wnikaniem w stan duszy i wypowiedaniem formami myśli, o tyle na Mehoffera oddziałała siła, temperament, barwność a zarazem dekoracyjność dzieł Matejki. Niema w pracach Mehoffera niczego smutnego, chorobliwego, twórczość jego jest czerstwa i radość życia przemawia wszędzie z kształtów i barwy.¹ Wpływ Matejki zaznaczył się najsilniej u Mehoffera we freskach skarbcza katedralnego na Wawelu przedstawiających aniołów.

Pobyt w Paryżu od r. 1890—1896 i studja u profesora Bonnata, oraz kierunek, który podówczas tam panował, doskonale odpowiadały talentowi artysty. Impresjonizm doszedłszy do szczytu rozwoju zaczął ustępować miejsca dekoracyjnemu traktowaniu tematu. Zwrócono się pod wpływem Japończyków do wyzyskania kwiatów i drzew jako dekoracyjnych motywów. Studjowano wzory ornamentyki śred-

¹ M. Samlicki: Józef Mehoffer. Współczesne malarstwo polskie Z. IV. Kraków.



Fig. 527. St. Wyspiański. Portret dziewczyny.
Kraków, własność prywatna.

niowiecznej i wysoko zaczęto je cenić. Mehoffer, podobnie jak Wyspiański, z Krakowa już wynieśli uwielbienie dla średniowiecznej sztuki, które we Francji znalazło w dziełach sztuki francuskiej mnóstwo podnieć. Rezultatem studjów nad ornamentyką i dekoracyjnem malarstwem są świetne kartony Mehoffera do katedry w Fryburgu szwajcarskiem. Jednak nietylko przez lat trzydzieści dostarczał projektów, ale także czuwał nad ich wykonaniem, to też katedra fryburska cała ozdobiona witrażami Mehoffera, daje wyobrażenie o świetności talentu dekoracyjnego artysty i jednolitości jego stylu: są one w całości najbardziej monumentalnem jego dziełem, a zarazem dziełem światowego uznania¹ (tabl. 101). Przedstawił świętych wśród ornamentacyj złożonych z symbolów i wspomnień z ich życia, a także sceny z historii. Wprowadził skomplikowaną kompozycję, wypełnił pola i powikłał formy, nie zatracił jednak rysunku i zyskał bujną, nadzwyczaj efektowną i silną kolorystycznie całość. W tym kierunku powstał cały szereg jego witraży w kraju, z których najwięcej znane są witraże krakowskiej katedry. Szczególnie odznacza się Chrystus frasośliwy z N. P. Marią Bolesciwą; do obu postaci natchnęła artystę sztuka ludowa. Lecz wprowadził nadto ręce miłosierdzia, które odsuwają od obu tych postaci splety roślin krwawiące, pod względem dekoracyjnym świetnie rozwinięte.

Polichromje Mehoffera są wyrazem spokojnej i zrównoważonej twórczości i świa-

¹ Zob. Władysław Kozicki: Sztuki piękne, t. III, str. 194.



Fig. 528. St. Wyspiański. Głowa dziewczynki.



Fig. 529. St. Wyspiański. Caritas. Kraków. Ze zbiorów prof. A. Lepkowskiego.

¹ Samlićki, j. w., str. 15.

² Tamże.

domej swego talentu wiedzy. Prócz dekoracji skarbcza katedralnego na Wawelu wymieniamy polichromję Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie z obrazem przedstawiającym geniusza ujarzmiającego żywioły (fig. 531).

Dekoratora znać przede wszystkim w sztalugowych obrazach. Albo rozwija harmonję wielu barw, albo stara się utrzymać w symfonji jednego koloru.¹

Jednym z wczesnych jego dzieł w tym kierunku jest portret kobiecy „Śpiewaczka“, na tle kotary i wnętrza pokoju (znajdujący się w galerji miasta Lwowa). Maluje on portrety najczęściej na tle silnie oświetlonej bujnej natury. Jako portrecista bowiem dąży Mehoffer do barwnego ujęcia portretu i rozwija go na tle dekoracji lub krajobrazu (fig. 532). Jego portrety żony są tak pojętymi przepysznyemi dziełami. Lubuje się w zestawieniu pięknych i barwnych form w zagadkową, ale pociągającą swą harmonją całość. Takim obrazem jest „Dziwny ogród“, symfonia kolorów, gdzie wątek posłużył malarzowi do roztoczenia powabu form i pięknej dekoracji. Przedstawił w owocowej aleji kobietę, wspartą o gałąź obrodzoną jabłkami, nad którą unosi się olbrzymia ważka. Za przewodnika po czarownym ogrodzie służy małe dziecię, trzymające kwitnące malwy.² Innym jego obrazem w tym rodzaju jest „Różowy pokój“, dający zespół wnętrza kobiecego buduaru, drzewka z owocami w nim umieszczonego i nagiej kobiety.

Krajobrazy Mehoffera odznaczają się sumiennością studjum natury i silnym, ale nie przesadnym, wybornie zharmonizowanym kolorytem. Maluje pejzaż w połączeniu z motywem architektonicznym (fig. 533), lub też ludźmi, tworząc wspaniałe zespół.

I on także świetnie odczuwa starą architekturę, nie cofa się przed trudem szczegółowego opracowania gmachów i partji całych budynków i rysuje je bardzo starannie, wyzyskując wszelkie efekty formy i światła. Odnosi się to zwłaszcza do jego studjów rysunkowych z Włoch.



Józef Mehoffer: Witraż z katedry we Fryburgu w Szwajcarii

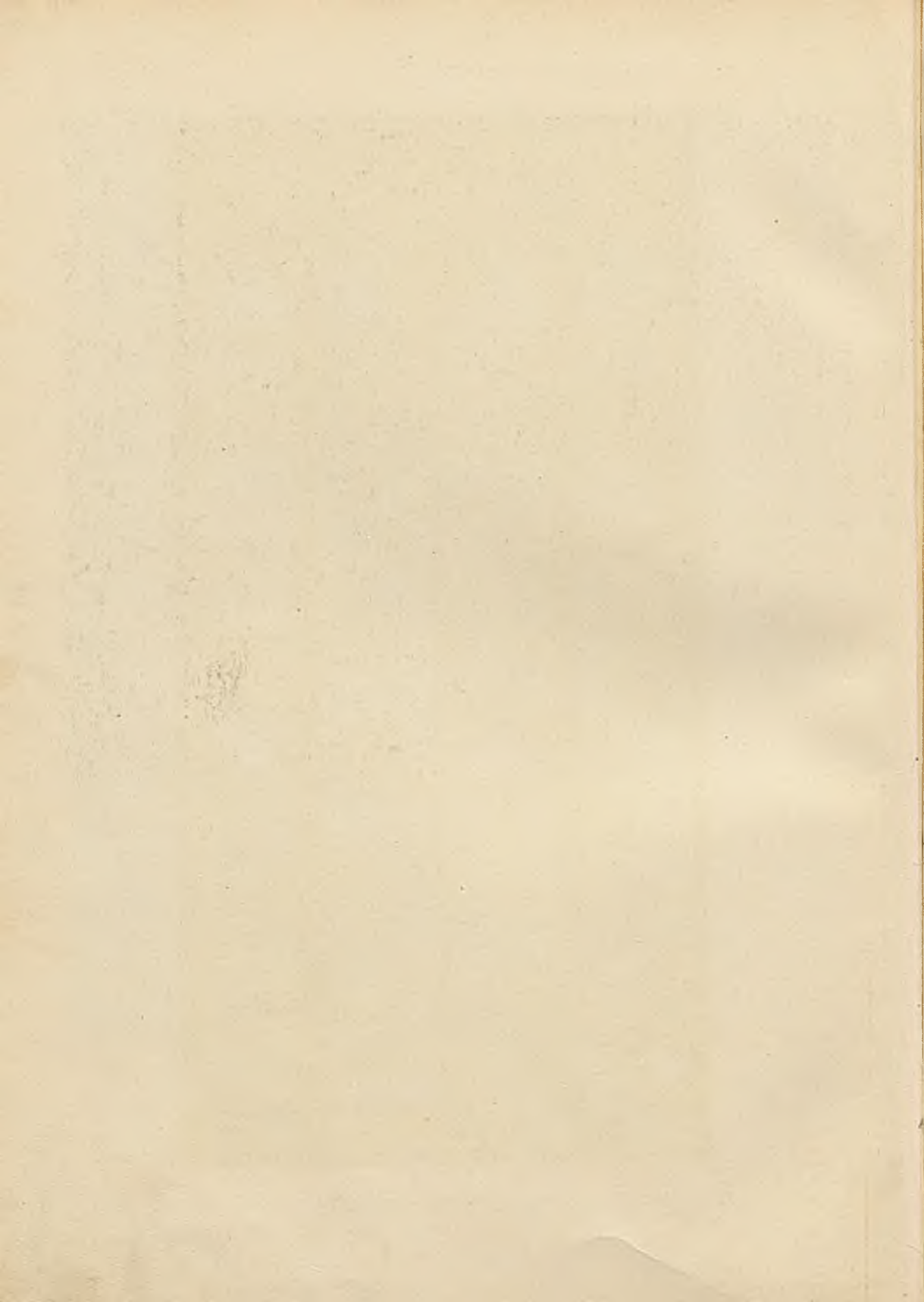




Fig. 530. St. Wyspiański. Apollo razi grolani pomoru. Kraków, własność prywatna.

Jest wogóle Mehoffer świetnym rysownikiem (fig. 534) i kolorystą, a zarazem pierwszorzędnym dekoratorem.

Stanisław Dębicki (ur. 1866 r., zm. 1924), pochodził z Małopolski wschodniej. Tam spędził młode lata uczęszczając do szkół w Kołomyji, poczem kształcił się w Krakowie, Wiedniu, Monachjum i Paryżu, gdzie mógł studjować impresjonizm. Maluje więc obraz z życia Paryża, przedstawiając wnętrze kawiarni i ludzi wybornie podpatrzonych i wystudjowanych (fig. 535).

Osiadł wreszcie we Lwowie i oddał się zupełnie sztuce.

Był przede wszystkim znakomitym rysownikiem, co nie przeszkadzało mu w niektórych pracach być impresjonistą i operować głównie nie linją, lecz plamą, świetlną i barwną.¹

Był Dębicki artystą, którego zajmowały wszystkie techniki malarstwa, grafiki, a nawet rzeźba. Ciągłe czynił doświadczenia i badał. Studjował świat roślinny

¹ Treter: Stanisław Dębicki Sztuki Piękne t. I, str. 23.



Fig. 531. Józef Mehoffer. Poskromienie żywiołów. Obraz dekoracyjny w sali posiedzeń Izby Handlowo-Przem. w Krakowie.



Fig. 532. Józef Mehoffer. Fantazja ornamentalna.

ze względu na ornament, zbierał kwiaty i liście w zielnik, z którego mógł czerpać materiał do studjów. Gromadził drzeworyty japońskie, aby śledzić, w jaki sposób artyści japońscy doszli do artystycznych efektów. Filozofował Dębicki nieustannie.

Wśród dzieł jego znajdują się portrety, a między nimi świetnie wystudjowane portrety własne (tabl. 100), krajobrazy, sceny rodzajowe, ilustracje, rysunki zdobnicze w zastosowaniu do grafiki drukarskiej (okładki, inicjały, afisze reklamowe i kupieckie etykiety i t. p). Poświęcał się również dekoracyjnemu malarstwu ściennemu, malując sceny dramatów polskich w foyer lwowskiego teatru, oraz ozdabiając kaplicę lwowskiej katedry kompozycjami religijnymi i dekoracją.¹

¹ Treter: Stanisław Dębicki, Sztuki Piękne, t. I, str. 23.

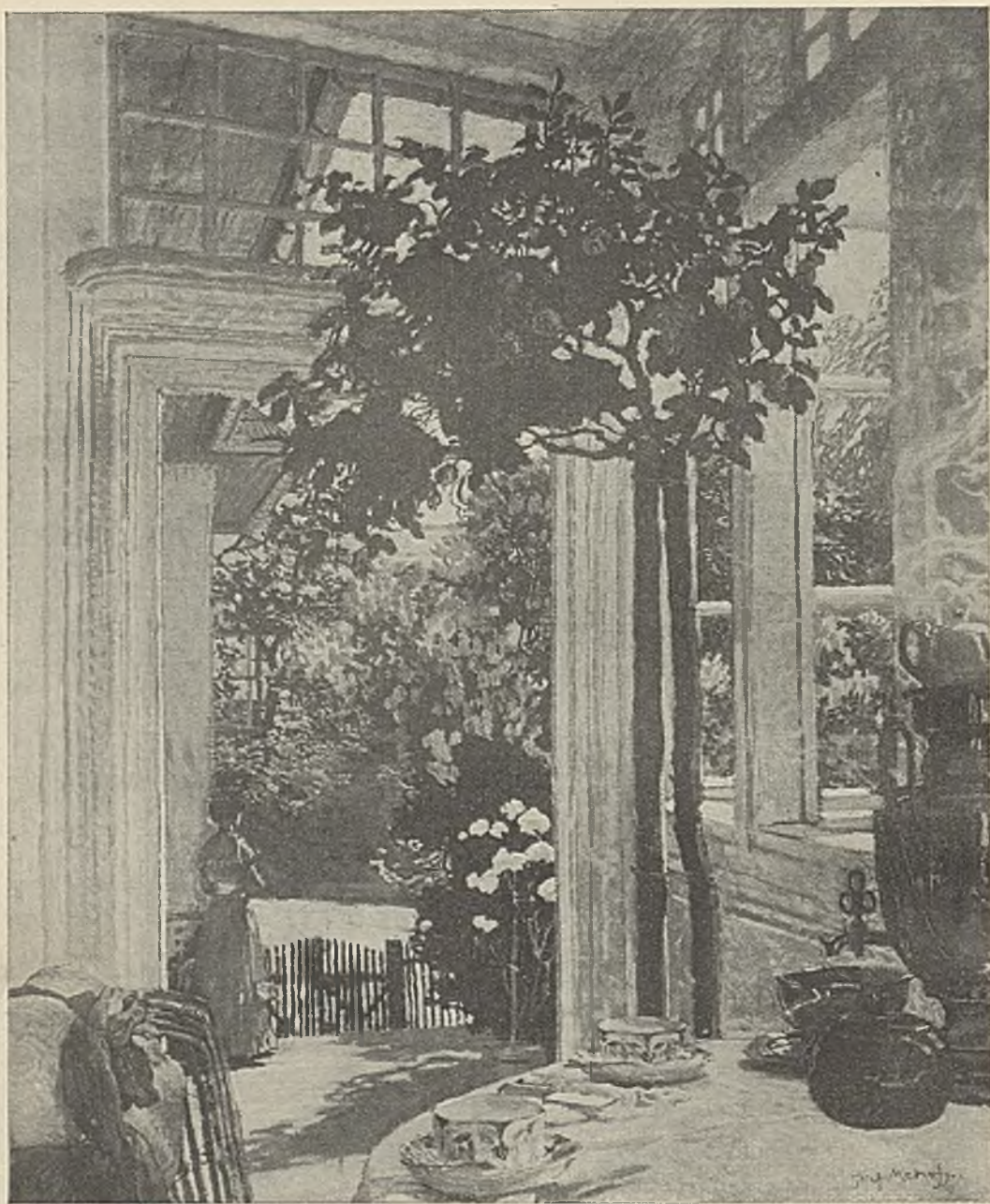


Fig. 533. Józef Mehoffer. Majowe słońce. Warszawa. Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych.

Nie chodziło Dębickiemu wyłącznie o zagadnienie formy wzięte samo dla siebie, ale o malarskie opracowanie danego wątku czy tematu.¹ Wierzył, „że sztuka jest widzeniem duszy rzeczy“. Obok malowniczych pokuckich pejzaży, obok barwnych scen z życia huculskiej, lubował się Dębicki w oddawaniu życia małych miasteczek.

¹ Treter: Stanisław Dębicki. Sztuki Piękne, t. I, str. 23.



Fig. 534. Józef Mehoffer. Rysunek węgłem.

steczek i przedmieść (fig. 536), gdyż w subtelny sposób wyczuwał ich duszę. Zależnie od tematu i nastroju zmieniał koloryt, nasycenie światła i barwy, nawet sposób prowadzenia pędzla po płótnie czy papierze.

Umiał być pogodnym i jasnym w tych pejzażach i scenach z potocznego życia, w których świetlany impresjonistyczny koloryt harmonizował z barwą uczuciowego nastroju. Potrafił być jednak smutnym i ponurym, jednostajnym i szarym w kolorze, poważnym i surowym w linii, gdy szło o smutek i nędzę przedmiejskich domków i chałup, dawnych kołomyjskich niezgrabnych lepianek, o przejmujące widoki huculskich czy żydowskich pogrzebów.¹

Typy żydów (tabl. 99) i sceny z ich życia zajmują go nie tylko ze względu na malowniczą formę, ale także ze względu na zaciekawiającą treść (fig. 537). „Mały Rabin“ i „Pogrzeb żydowski w małym miasteczku“ należą do najlepszych dzieł tego wybitnego artysty.

¹ Treter, j. w.



Fig. 535. St. Dębicki. Kawiarnia paryska.

Lubił malować dzieci, umiał odczuwać ich duszę, rozumieć odrębny świat ich zainteresowań. Jego ilustracje do bajek Rydla, Kasprowicza i Konopnickiej są świetne. Prócz bajek ilustrował „Legendę” A. Niemojewskiego oraz dostarczał pomysłów zdobniczych do „Chimery”.

Od r. 1909 objąwszy po Wyspiańskim dział malarstwa dekoracyjnego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych poświęcił się już niemal wyłącznie pracy pedagogicznej.

Polichromją zajmował się cały szereg artystów. Wśród nich wybitne miejsce zajął Edward Trojanowski. Dziełem jego jest polichromja kaplicy w Gostyninie i kościoła w Małkini i urządzenie w nim wnętrza. Umiał on wyczuć i wybrać z ornamentu ludowego to, co dało się zużytkować jako impuls do stworzenia dekoracji pełnej prostoty i świeżości, a zarazem wdzięku. Malował także krajobrazy nadwiślańskie, szare w tonie.¹

Żywo zajmował się dekoracją teatralną i przemysłem artystycznym Karol Tichy (ur. 1871 r.). Po krótkim pobycie w Monachjum przybył do Paryża, gdzie

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 305.



St. Dębicki: Żyd
Kraków, Muzeum Narodowe. Zbiory F. Jasińskiego



Fig. 536. St. Dębicki. Kapłel w Prucio.

studjował w *École des Beaux-Arts* u Bonnata. Malował mało, najlepszą jego i główną pracą jest obraz „Elegja“, przedstawiający idącego przed szeregiem zakonnicy z płonącymi świecami karawaniarza z dzieckiem w trumience. Następnie wystawiał rysunki, najczęściej głowy, rysowane subtelnie i lekko, czysto światłocieniowe, mające jak duchy, mglisto — jakby przez gazetę — widziane.¹ Także dostarczał projektów do kilimów szeroko i oryginalnie komponowanych.

Józef Czajkowski należy także do tego grona (ur. 1872 r.). Kształcił się w akademii monachijskiej, w Paryżu, wreszcie w Wiedniu. Wykonywał rysunki do wyrobów przemysłu artystycznego. Jako malarz występował z szeregiem krajobrazów polskich, które zwracały uwagę pewnością w oddaniu kształtów i oryginalnym poczuciem barwy.²

Jan Bukowski (ur. 1873 r.) oddał się studjom głównie malarstwa dekoracyjnego. Skończywszy Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie, kształcił się w Monachjum.

Jest on autorem bardzo okazałych i wytwornych polichromij kościołów i kaplic. Wymienić należy polichromję kaplicy kościoła klasztornej w Kętach, kościoła w Bolesławiu kaliskim, kaplicy szkolnej w Nowym Sączu, kościoła cystersów w Mogile, a także szczególnie zestrojoną z wnętrzem polichromję drewnianego kościółka w Skrzyszowie pod Tarnowem.

Położył Bukowski wielkie zasługi w dziedzinie zdobnictwa książki, nad którem pracował ze szczególniejszym upodobaniem.

Jako malarz wykonywał portrety z tą samą starannością i wykwinnością, jakie cechują całą jego twórczość.

Karol Maszkowski (ur. 1872 r.) oddawał się również polichromji kościołów.

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 307).

² Tamże, str. 308.

Wybornem jego dziełem jest polichromja fary w Pilźnie w Małopolsce. Malował krajobrazy, zwracając uwagę na subtelne odcienie barw.

Świetny talent w dekorowaniu kościołów, wnętrz i scen teatralnych okazał Karol Frycz (ur. 1876 r.). Cechuje jego dzieła fantazja, oryginalna pomysłowość i wytwórność.

Polichromją zajmują się Franciszek Bruzdowski (zm. 1912 r.), zdolny dekorator, dalej Tadeusz Noskowski (ur. 1876 r.) i Michał Kowal (ur. r. 1882), uczeń krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych; polichromował on kościoły między innymi: Marjański w Katowicach, w Tarnowskich Górach, w Dąbrowie Górniczej i Dłużcach.



Fig. 537. St. Dębicki. Do chajderu. Lwów. Ze zbiorów dr. K. Jakubowskiego.



Stanisław Dębicki: Portret własny



Stanisław Dębicki: Ilustracja z książki dla dzieci

R O Z D Z I A Ł XX.

Malarstwo XX w.: Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Antoni Gawiński, Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki, Ignacy Pieńkowski, Vlastimil Hofmann, Jan Gumowski, Zofia Stryjeńska i inni. Formiści. Zakończenie.

W XX wieku, jak dotąd, nie ukazał się żaden genialny malarz, natomiast wystąpiło kilku zdolnych artystów, pracując dalej w kierunku wskazanym im przez poprzedników, których przeważnie byli uczniami, albo też ulegając wpływowi zachodnim, przede wszystkim Cézanne'a, Gauguin'a i van Gogha. Jako najnowszy kierunek pojawiły się w naszej sztuce prądy będące odbiciem kubizmu i futuryzmu, czyli formistów i zwalczające naturalizm.¹

Nie brakło mimo to malarzy, którzy wykazali wybitną indywidualność, własny oryginalny pogląd na świat i własną formę malarską.

Takim malarzem w pierwszym rzędzie jest Witold Wojtkiewicz (ur. 1880 r. zm. 1909). Wyszedł on z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale nie poddał się wyraźnie wpływowi jej profesorów.² Sam sobie wytknął drogę. Wybitną cechą jego indywidualną jest fantazja obracająca się dokoła zwyrodniałej natury, wątlej i suchotniczej. W tym świecie obracają się symboliczne postacie, niby marjonetki lub automatycznie poruszające się lalki, z piętnem tragicznego humoru. „Jedna lalka ciągnie za sobą drugą, ta druga ma ręce związane i toczy się na kółkach. Gdzieś indziej. Ona z dzieckiem odchodzi w jedną, On na koniku w drugą stronę... „Rozstanie“ i t. d. istny teatr marionetek w smutnym i pustym ogrodzie życia“.³

W „Wyzwoleniu“ — przy trumnie zmarłego zasiadł śmieszny, uroczyste smętny orszak młodych osób w papierowych — z piórami — kapeluszech, z pod których patrzą tragiczne, tępe oczy. W głębi u stóp trumny stoją drobne lalki i ciekawie przypatrują się tym uroczystem strażnikom.⁴ Przeczucie rychłej śmierci zaznaczyło się w jego „Dniu Zadusznym“, w którym rysuje dzwony, huczące w ciemnych przestworzach.

Dzieci, które Wojtkiewicz chętnie maluje, mają piętno zwyrodnienia, wielkie czaszki, przestraszone oczy, pełne lęku.⁵

Wszystkie te fantazje gorączkowej wyobraźni traktuje lekko i szkicowo, wprowadza formy zatarte, nieomówione, używa barw jasnych harmonijnych, ale skala ich jest dziwnie bezkrwista i umierająca.⁶

¹ Michał Sobieski: Malarstwo doby ostatniej. Poznań, 1926.

² E. Niewiadomski, op. cit., str. 315.

³ Tamże, str. 315—316.

⁴ Tamże, str. 316—317.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. r. 317.



Fig. 538. K. Sichulski. Huculi.

Być może, że oddziaływało na tę twórczość artysty środowisko, w które wszedł, środowisko malarzy grupujących się w Krakowie w kabarecie „Zielonego balonika“, może być, że świat marionetek jest odbiciem lalek „Szopki krakowskiej“, a dziwaczne malowidła i karykatury, rzucone na ściany „Jamy“ Michalikowej, natchnęły go do dzieł. Wojtkiewicz w kabaretowym życiu krakowskiej cyganerii żywy brał udział.¹

Pod wpływem Wyspiańskiego rozwinęła się działalność Jana Rembowskiego (ur. 1879, zm. 1923), ucznia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był malarz ten dobrym rysownikiem, widać to w jego portretach. Wykonał cały szereg rysunków wybitnych osobistości, odgrywających rolę w wojsku polskim, a zwłaszcza w legjonach w czasie wojny światowej. Kolekcja tych jego prac znajduje się w krakow-

¹ F. Klein: Sztuki Piękne, t. II, str. 58.



Fig. 539. K. Sichulski. Wiosna. Karton do witrażu.

skiem Muzeum Narodowym. Piękne są też jego projekty do witrażów, a także ilustracje książek, zwłaszcza dla dzieci.

Antoni Gawiński (ur. 1876 r.), uczeń Gersona, odznacza się zmysłem dekoracyjnym i poczuciem barwy. Wątkiem jego obrazów są: „fantastyczne krajobrazy, bohaterowie Fausta, królowie polscy, ogrody anielskie, samotne groby, źródła miłości“ i t. p.¹ Wątek ten daje artyście pretekst „do ustawiania w pewnym dekoracyjnym porządku drzew, budynków, kwiatów, aniołów etc. traktowanych energiczną, dźwięczną plamą barwną“.² „Formę stylizuje zdecydowanie w oryginalny, właściwy mu sposób“.³

Kazimierz Sichulski (ur. we Lwowie 1879), uczeń Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, maluje szeroko sceny z życia hucułów (fig. 538), podejmując ten temat po Axentowiczu, przedstawia jednak chłopów naturalistycznie i bardzo kolorowo. Wyborne są jego projekty witrażowe (fig. 539), w których umie dostosować się do techniki. Wprowadzone tu wielofigurowe kompozycje są doskonale rysowane i z efektem dekoracyjnym.⁴ Jest Sichulski znakomitym karykaturzystą, umie on po mistrzowsku w niewielu rysach scharakteryzować osobistości z poczuciem groteski, z zupełnym jednak opanowaniem rysunku i oryginalną kolorystyką.⁵

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 319.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże, str. 320.

⁵ W. Husarski: Karykatura w Polsce. Monografie artystyczne t. VIII, str. 21.



Fig. 540. Fryderyk Pautsch. Świącenie ziół i owoców.

Fryderyk Pautsch¹ urodził się r. 1877 we wschodniej Małopolsce i tam przeżył swe najwcześniejsze lata. Rzuciwszy studia uniwersyteckie zapisał się do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i uczył się głównie u prof. Wyczółkowskiego. Na dokończenie wykształcenia wyjechał do Paryża i tu w szkole Juliena pracując przyglądał się współczesnemu francuskiemu malarstwu i poznał zasady impresjonizmu i neoimpresjonizmu.

Wróciwszy do kraju szukać począł dla sztuki swej przejawów żywiołowej potęgi i mocy, odpowiadających jego temperamentowi. Tworzy dzieła w tym kierunku, nie lękając się surowego i ostrego w wyrazie charakteru. Szuka barw czystych i jasnych nateżonego do ostatecznych granic kolorytu.²

To też doskonale nadawał się do jego rodzaju talentu krajobraz rodzinnych stron, nadzwyczaj malowniczy, choć surowy w swym mroku i groźny, i lud nawpół niemal dziki, barwny i strojny³ i jego typy. Powstają ponadto liczne dzieła: „Pogrzeb wiejski w zimie“, „Dziady“, oba malowane w r. 1907. „Pogrzeb“ jest dziełem

¹ Treter: Fryderyk Pautsch. Poznań, 1923.

² Tamże, str. 5.

³ Tamże.

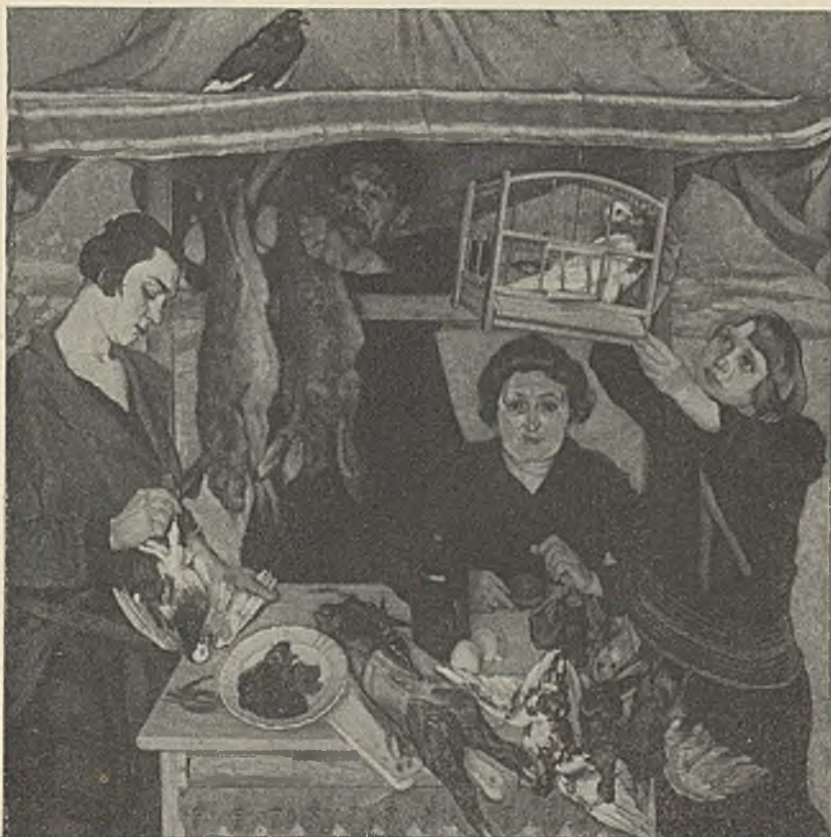


Fig. 541. Fryderyk Pautsch. Stragan.

opartem na umiejętnym rozwiązaniu szeregu zagadnień formy i kolorytu. „Dziady“ przedstawiają żebraków odpustowych pod katedrą św. Jura we Lwowie. Nagromadził w tym obrazie Pautsch wiele wyrazu i siły niezwykle dosadnej charakterystyki, używając szczyt grozy i napięcia.¹ Podejmuje artysta często temat przez Axentowicza powtarzany: „Święcenie wody“ lub też „Święto Jordanu“ i maluje go w latach 1909—1910. W miejsce powagi pojawiają się tu wesoło trzepocące barwne chorągwie kościelne i krąg jaskrawo odzianych huculskich kobiet i parobków oraz ksiądz w liturgicznych szatach. Obrazy odznaczają się bogactwem kształtów z zestrojonych barw.²

Roku 1912 powołano Pautscha na profesora do świeżo zreorganizowanej akademii wrocławskiej, w której uczył do r. 1914, gdy wojna zmusiła go do opuszczenia tego stanowiska. Grozę skutków wojny wyraził w obrazie „Internowani“, dając obok pełnych efektów kolorystycznych ponury nastrój nękanej przez wojnę cywilnej ludności. Po wojnie osiadłszy w Poznaniu objął stanowisko dyrektora Państwowej Szkoły Zdobnictwa, następnie zaś został profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

¹ Treter, op. cit., str. 7.

² Tamże, str. 9.



Fig. 542. Fryderyk Pautsch. Portret własny.

Roku 1922 namalował wielką kompozycję: „Święcenie ziół i owoców“ (fig. 540). „Nateżenie barw poszczególnych jaskrawych plam, po mistrzowsku na olbrzymim płótnie rozłożonych i harmonijnie z sobą powiązanych, dochodzi tu do zenitu... Kolory: czerwony i żółty, niebieski i zielony tak są rozmieszczone, że wzajem się wspomagają, uzasadniają się wzajemnie i dają jeden rozgłośnie brzmiący kolorystyczny akord. Sposób operowania kolorem doprowadził Pautsch do mistrzostwa w ostatnich swych portretach i martwych naturach, zwłaszcza w portrecie swej małżonki na tle pejzażu, i w „Straganie z rybami“.¹ Umie kłaść obok siebie wszelkie kolory bez wyjątku, nie gwałcąc harmonji.² W „Topielcu“ chłop i chłopki płaczą u krzyża, płaczą nad topielcem, a widzowi udziela się wrażenie zdjęcia z krzyża: prostą scenę z życia ludu podnieść umiał malarz do ogólnoludzkiego znaczenia. Naturalizm jed-

¹ Treter, op. cit., str. 15.

² Tamże.

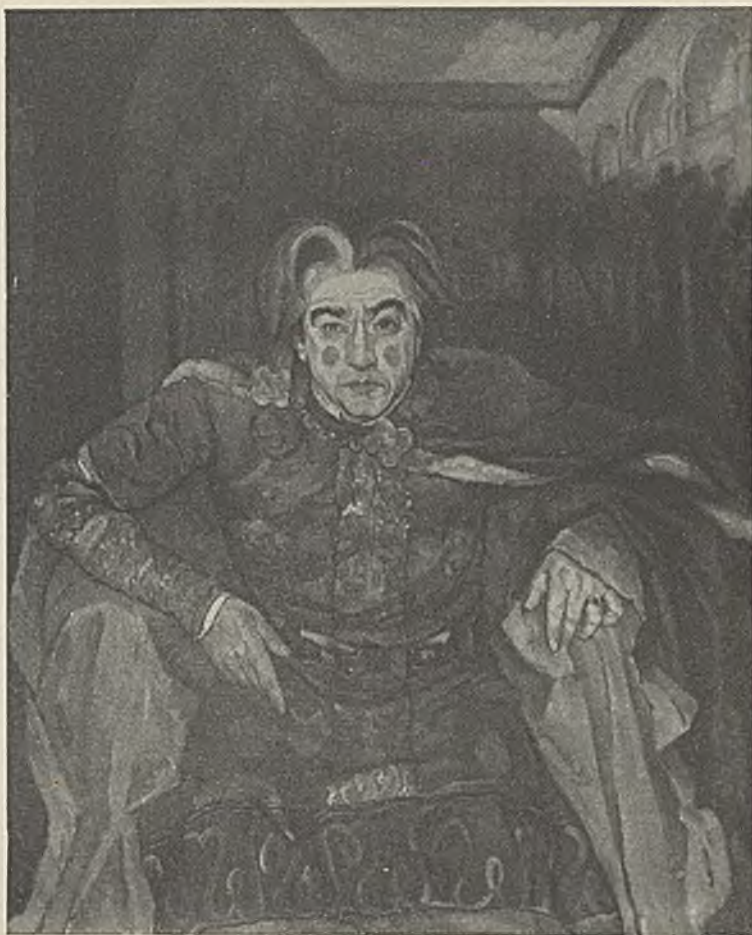


Fig. 543. Fryderyk Pautsch. Portret W. Brydzińskiego w roli Henryka IV (Pirandello).

nak impresjonistyczny Pautscha, to tylko grunt, na którym się oparł, a nie cel, do jakiego zdąża¹ (fig. 541). Jako portrecista ma Pautsch niezwykły dar charakterystyki głębszej, portrety swe komponuje, tworząc z nich wartościowe obrazy, a nie tylko podobizny² (fig. 542 i 543).

Władysław Jarocki, ur. 1879 we wschodniej Małopolsce, kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, poczem r. 1909 studjował w Akademii Juliena w Paryżu.³ Osiadł naprzód we Lwowie, potem w Krakowie powołany na stanowisko profesora Akademii Sztuk Pięknych.

Bierze wątek do swych obrazów przeważnie z życia ludu huculskiego (fig. 544). Umie wykorzystywać jaskrawą barwność stroju tego ludu do śmiałych, kolorystycznych zalet swych obrazów. Przedstawia huculów na tle krajobrazu z głębokim poczuciem natury, wprowadzając często ośnieżone wzgórza, przez co jasnym obrazom

¹ Treter, op. cit., str. 18.

² Tamże.

³ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XVIII t., str. 432.



Fig. 544. Wł. Jarocki. Huculki.

nadaje jeszcze więcej blasku. O jego talencie świadczy obraz w krakowskim Muzeum Narodowym „Młoda hucułka“ (fig. 545). Maluje szeroko i płaszczyznami.

Obok tych malarzy, którzy trzymają się motywów rodzimych, pracują inni, których sztuka ma charakter kosmopolityczny.

Wśród tych artystów wybitne miejsce zajmuje Ignacy Pieńkowski (ur. 1877 r.). Maluje on portrety przeważnie dekoracyjne w układzie, dając im często za tło akcesoria, bogatą martwą naturę i w ten sposób komponuje je jak obraz (fig. 546). Po dłuższym pobycie w Paryżu został powołany na profesora do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a w parę lat później do Akademii krakowskiej. Zaczął malować wtedy także obrazy rodzajowe, jak np. „Przędki“, przedstawiając w izbie kobiety zajęte przędzeniem i dwie dziewczynki, z których młodsza trzyma się matki, starsza czyta. Obraz malowany szkicowo z uwzględnieniem światła wpadającego przez okienko izby. Podobne efekty przeprowadził w obrazie „Panna młoda“ (fig. 547).

Zabytki zajmowały Bronisława Kopczyńskiego (ur. 1882 r.), ucznia



Fig. 545. Wł. Jarocki. Huculka.

krakowskiej Akademji, zdolnego malarza, który w najlepszych swych pracach (zwłaszcza wnętrzach) zdobywa się na niezwykłą subtelność tonu. Później jednak uległ więcej instynktowi archeologa i malował obrazy, które budzą zainteresowanie nie tyle wykonaniem, ile wyborem motywu.¹ „Sztuka Kopczyńskiego zrywa z naturalizmem, jest obojętna na efekt światła i rzadko bardzo stawia sobie zadania kolorystyczne. Swobodna, stylowa, utrzymana w tonach neutralnych, szarawych — i — bardzo wrażliwa na linję“.²

Motywy z zabytków głównie Krakowa bierze do swych prac Franciszek Turek (ur. 1882 r.). Zna stary Kraków wybornie i umie wynaleźć piękne i zaj-

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 257.

² Tamże.



Fig. 546. Ignacy Pieńkowski. Studjum.

mujące tematy tak do obrazów jakoteż licznych rysunków, z których najwięcej się odznaczają rysunki piórkiem wykonane. Maluje także krajobrazy z zamiłowaniem natury. Jego kwiaty odznaczają się szczerością w odtwarzaniu form i barwy.

Pod wpływem Malczewskiego maluje *Vlastimil Hofmann*, urodzony w Czechach r. 1881. Ze szkoły Malczewskiego artysta ten wyniósł znakomite przygotowanie rysunkowe.¹ Pierwsze jego obrazy zwracały uwagę świeżością, poczuciem piękności linii i fantazją. Aczkolwiek wkraczał on w świat swego mistrza, to jednak wprowadził swój własny styl. Maluje w ten sposób: „Madonnę ze szpakiem“ jako dziewczynę wiejską z dzieckiem w chustę zawiniętem na kolanach, klęczącą na

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 320.



Fig. 547. Ignacy Pieńkowski. Panna młoda.

trawie wśród wiosennego krajobrazu. Matki z dziećmi przedstawiał podobnie niejednokrotnie z wyrazem pełnym sentymentu i w jasnych barwach (fig. 548). Wykonał nadto „Trzech królów“, „Św. Jana“, „Z kolendą“ i inne.¹

Nie tylko odznaczają się te dzieła kompozycją i efektem dekoracyjnym, ale także owiane są głębszym, oryginalnym sentymentem.²

Ludwik Kwiatkowski (ur. 1880 r.), uczeń Akademii wiedeńskiej i krakowskiej, maluje portrety z dbałością o rysunek i charakterystykę osób, jak o tem świadczą dzieła jego w Galerji miejskiej we Lwowie. Namalował także szereg krajobrazów. Portrecistami głównie są: uczeń Mehoffera Tadeusz Waśkowski ur. 1883 r., Józef Kidon ur. w Rudzicy na Śląsku 1892 r. i Ludwik Machalski ur. 1879 r.

Z młodszych portrecistów na wyszczególnienie zasługuje Stanisław Gilewski, autor wybornego portretu metropolity krakowskiego ks. Adama Sapiehy, znajdującego się w krakowskim Muzeum Narodowym.

Jan Gumowski (ur. 1883 r.), uczeń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, maluje obrazy z natury, oświetlone najczęściej silnem słońcem, albo też przedstawia

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 320,

² Tamże.



Fig. 548. Vlastimil Hofmann. Madonna.

ponury wątek, malując trupa na polu bitwy. Nad trupem kracze żarłoczne ptactwo. Jego obraz „Zwiastowanie“ przedstawia kobietę po miejsku ubraną, przed nią w postaci skrzydlatego chłopca staje zwiastun; scena obok wiejskiego dworku w ogrodzie budzącym się do wiosennego życia. Jest autorem portretu Józefa Piłsudskiego znajdującego się w krakowskim Muzeum Narodowym, odznaczającego się kompozycją i psychicznym wyrazem.

Świetnie, z odczuciem i zrozumieniem przedstawia Gumowski starą architekturę. Maluje on całe kompleksy malowniczych budynków żywo i z siłą, posługując się zwykle akwarelą. Jest wybournym rysownikiem. Prace swoje produkuje w autolitografiach jedno i wielobarwnych i tworzy teki. Wyborną jest jego teka „Częstochowa“, „Zamość“, „Lublin“, „Zabytki drewnianego budownictwa“, a wreszcie szereg autolitografij p. t.: „Kraków“. Nie jest Gumowski niewolniczym odtwórcą zabytków, ale chwytą to, co jest w tej architekturze piękne, i podnosi efekt malarski do tego stopnia, że usuwa nieraz szpecące przeróbki i wprowadza rekonstrukcje drobne



Fig. 540. Zofja Stryjeńska. Z pawilonu polskiego na wystawie paryskiej. Część panneau dekoracyjnego „Pory roku”.

dla wydobywania istotnego piękna dawnej sztuki i jego artystycznej wartości. Jest również Gumowski wyborynym ilustratorem książek i doskonałym dekoratorem ściennym; piękne i świeże są fryzy, które wykonał w prywatnych mieszkaniach.

Za granicą rozwinął żywą działalność Tadeusz Styka syn, malując głównie liczne portrety.

Zofja Stryjeńska opiera się na swojskich motywach (tabl. 103), a zaczęła



Fig. 550. Włodzimierz Konieczny. Z ozdób graficznych do dzieła „Na skalnem Podhalu”.

swą pracę od ilustrowania polskich bajek ludowych, starając się nadać ilustracjom tym piętno polskie, oparte głównie na chłopskim życiu, które jednak umie autorka podnieść do poziomu artyzmu. Ilustrowała też Monachomachię Krasickiego barwnie i z siłą uproszczenia, nadając postaciom charakter i życie. Po tej fazie rozwoju przeszła Stryjeńska do konturowych szkiców, posługując się kreską z wielką brawurą i odczuciem życia, tu i ówdzie uzupełnionych surową zieloną lub czerwoną farbą w stylu dawnych drzeworytów ludowych. Obok tego maluje stylowo pojęte,

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 332.



Fig. 551. T. Pruszkowski. Malarka masek.



Fig. 552. W. Skoczylas. Dziewczyny wiejskie.



Fig. 553. Ludomir Ślodziński. Portret żony artysty

chłodne w tonie akwarele.¹ Jest wyborną dekoratorką ścian, jak o tem świadczyło jej panneau dekoracyjne pawilonu polskiego na wystawie paryskiej r. 1926 (fig. 549).

Ilustrowali książki, zwłaszcza dla dzieci, Henryk Kunzek, Wilhelm Wyrwiński, Włodzimierz Konieczny (fig. 550), Antoni Procajłowicz, Adam Póltawski.

Uczniem Krzyżanowskiego jest Tadeusz Pruszkowski (ur. 1888 r.). Dzieła jego odznaczają się szeroką, brawurową techniką przy pociągu do naturalizmu (fig. 551).

Z malarzy krajobrazów zwrócił uwagę swemi pracami Ignacy Pinkas. Namalował on serję obrazów niewielkich rozmiarów, przedstawiających widoki z Wilna, i z czeskiej Pragi. Umiał odtworzyć barwny efekt oświetlonych słońcem kopuł i wież, mostów i domów na tle natury, a także starych ulic i charakterystycznych kompleksów gmachów. Nie chodzi mu, jak Stanisławskiemu przeważnie chodziło, o wrażenie subiektywne motywów, ale stara się oddać efekt rzeczywistości. Krajobrazy jego nie tylko odtwarzają wrażenie natury, ale także oddają nastrój chwili. Jako pejzażysta rozwinął żywą działalność Abraham Neumann (ur. 1873 r.), uczeń Stanisławskiego i Juliana.

Malarzem polichromji ściennej, dekoratorem grafikiem dostarczającym projek-



Zofja Stryjeńska: Z cyklu tańce polskie



Fig. 554. Eugeniusz Zak. W kąpiel.

tów do afiszów i innych przedmiotów z przemysłem graficznym związanych i do witraży, jest Henryk Uziembło (ur. 1879 r. w zachodniej Małopolsce). Z dzieł jego wymienić należy polichromję kapitułarza w katedrze na Wawelu. Jest on zarazem twórcą krajobrazów malowanych przeważnie w słońcu, polskiego morza, typów ludowych, motywów ze światowej wojny i t. p., odznaczających się żywością barw.

Edmund Bartłomiejczyk (ur. r. 1885 w Warszawie), utalentowany artysta o nadzwyczajnym poczuciu kreski i wartości dekoracyjnych, w dziedzinie grafiki dostarcza projektów do afiszów, akcji, marek, okładek na książki i t. p.¹ Jako graficy, pracujący dla przemysłu graficznego, dali się poznać Stefan Norblin, Edmund John, Ludwik Gardowski i Tadeusz Gronowski.

Znakomitym dekoratorem teatralnym i artystą pracującym w przemyśle artystycznym jest Wincenty Drabik (ur. 1881 r.). Kształcił się naprzód w krakowskiej Szkole Przemysłowej, a następnie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, głównie pod kierunkiem Wyspiańskiego. Jako dekorator dąży do artystycznych efektów liniami i tonem kompozycji i wywołuje nimi nastrój odpowiadający sztuce.²

W XX w. akwaforta, podobnie jak wogóle sztuki graficzne, rozwinęła się znacznie. Zajmują się akwafortą Edward Czerwiński, doskonały akwafortcista, Kon-

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 332—233. Grafika polska, czasopismo poświęcone sztuce graficznej. Nr. 1, str. 4.

² Tamże, str. 325.

stanty Brandel, Józef Pieniążek (ur. 1888 r.), autor tek z bardzo starannie wykonanymi widokami miast jak Krzemieniec, Sandomierz, Jan Rubczak, autor wyborych widoków Krakowa i motywów z natury, Mondral, Jan Wojnarski, Mieczysław Kotarbiński, Zofja Stankiewiczówna, Feliks Jabłczyński, Wojciech Jastrzębowski (ur. 1883 r.) (nieustrudzony przytem pracownik w dziedzinie przemysłu artystycznego), Antoni Markowski i Wacław Wąsowicz (ur. 1891 r.).



Fig. 555 M. Samlicki. Rozmowa

Nad litografią pracują oprócz wspomnianych malarzy Zygmunt Kamiński (ur. 1888 r.) i Władysław Roguski. Ten ostatni zajmuje się głównie litografią barwną.¹

Drzeworytnictwem zajął się Władysław Skoczylas (ur. 1882 r.). Oparł się on o tradycję drzeworytu ludowego (fig. 552). Najbardziej śmiałą w stylu i energiczną w charakterze jest jego serja „Zbójnicka“. Wykazał tu niezwykle bogactwo środków przy traktowaniu powierzchni w skromnym zakresie czarnej kreski lub też czarnej plamy.² Pozatem wykonał cały szereg wyborych miedziorytów.

Drzeworytnictwu oddaje się również Tadeusz Cieślewicz, uczeń Skoczylasa i mieszkający w Wiedniu Jakób Glasner, uczeń Wyczółkowskiego, malarz i grafik. Z wielkiem powodzeniem pracuje nad udoskonaleniem kolorowego drzeworytu Władysław Bielecki ur. 1896 r. w Krakowie. Prace jego odznacza żywość barw i silne efekty kolorystyczne.

Z malarzy, którzy wystąpili na widownię w XX w. i rozwijają dopiero swą działalność, wymieniamy niektórych: Jan Kotowski (ur. r. 1885) odznaczył się malowaniem doskonałych w typie i charakterze koni, Teodor Ziomek (ur. 1878 r.), Feliks Wygrzywalski (ur. 1875 r.), uczeń monachijskiej Akademji a następnie Julienu w Paryżu (maluje głównie rodzajowe obrazy i widoki), Edward Okuń (wystawia swe prace już na schyłku XIX w. o treści przeważnie fantastycznej i nastrojowej), Wacław Borowski (ur. 1885 r.), Michał Boruciński (ur. 1885 r., Gustaw Gwozdecki (ur. około 1883 r.), Mieczysław Jakimowicz (ur. 1881, zm. 1916), znany jako znakomity minjaturzysta, Bruno Lechowski (ur. 1887 r.), obdarzony talentem dekoracyjnym,³ Kamil Mackiewicz (ur. 1882 r.), wyborny ry-

¹ E. Niewiadomski, op. cit., str. 333.

² Tamże, str. 194.

³ Tamże, str. 329.

sownik ilustrator, Jerzy Fedkowicz, Ludwik Leszko, Alfred Terlecki, Zefir Ćwikliński, Wanda Trepnhauer, Irena Weissowa (Aneri) (prace jej odznaczają się harmonijnym zestrojem żywych i silnych barw), Andrzej Oleś (maluje krajobrazy i zajmuje się grafiką), Karol Homolaes, St. Gałek, St. Podgórski (ur. 1882 r.), Antoni Procajłowicz (ur. 1876 r., położył zaślugi szczególnie koło dekoracji książek), St. Żurawski, Geppert, M. Jabłoński, Jerzy Kossak, A. Hiroń, St. Dąbrowski, H. Chmurski, M. Filipkiewicz (maluje krajobrazy i pracuje w przemyśle artystycznym). W Wilnie pracują Czechowski, Bronisław Jamont, Ludomir Ślodziński (fig. 553).

Nowych dróg poszukiwali i poszukują: Eugenjusz Zak (fig. 554), ur. 1884, zm. 1926 r., i Jacek Mierzejewski, ur. 1884, zm. 1925 r. (obaj najwybitniejsi, zbliżali się w niektórych kompozycjach do formizmu), Wilhelm Wyrwiński (ur. 1887, zm. 1918), Leopold Gottlieb, R. Kramsztyk, M. Samlicki (fig. 555), S. F. Kowarski.

Grupę formistów krakowskich tworzą:¹ Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Jan Hryńkowski, Tymon Niesiołowski (fig. 556), Andrzej i Zbigniew Pronaszkowe, Rafał Malczewski, St. I. Witkiewicz, Henryk Gottlieb i Konrad Winkler.

Z malarzy warszawskich złączyli się r. 1920 w grupę formistów: Wł. Bogucki, Szczęsny Rutkowski, Kamil Witkowski, Jerzy Zaruba, Jan Żyznowski i inni.

We Lwowie zaś wyznawcami formizmu są: Lille, Matusiak, Rudnicki i Vorzimmerówna.

W Paryżu pracują w tym kierunku: Alicja Halicka, której obrazy cieszą się tam powodzeniem.² W manierze kubizmu maluje Ludwik Markus, wystawiający pod nazwiskiem Marcoussis.

Te najnowsze prądy są za bliskie oka historyka, który dla ujęcia całości musi mieć przed sobą pewną odległość czasu. Można pisać o nich studja, ale do historii wciągać ich jeszcze nie można. Najnowsza sztuka zatem może być przedmiotem badań estetyczno-krytycznych i porównawczych i takie studjum może jej poświęcimy, ale ze stanowiska historyka mogliśmy tylko pobieżnie zaznaczyć zjawiska.

¹ Winkler: Formiści polscy. Monografie artystyczne, t. XIV.

² Fontaines et Vauxcelles Histoire générale de l'art français de la révolution a nos jours t. I. Paris, str. 321.



Fig. 556 T. Niesiołowski. Portret.



INDEKS DO WSZYSTKICH TRZECH TOMÓW

Uwaga: Cyfry rzymskie oznaczają tom, cyfry arabskie stronice.

- A** II 121
- A. P. II 39 40 81
- Abel Józef III 10
- Abraam I 72
- Abraham II 37 38
- Abramowicz Bronisław III 332
- Achenbach III 208
- Adam Albrecht III 280
- Adam Fr. III 214 334 343
- Adam de Cracovia I 217 244
- Adam z Lublina I 217 244
- Adam z Sierakowa malarz I 245
- Adelajda królowa I 80 100
- Adelhauzer II 175
- Ajdukiewicz Tadeusz III 395
- Ajdukiewicz Zygmunt III 395
- Akademja augsburską II 224
- Akademja królewska w Berlinie II 292 326
- Akademja Sztuk Pięknych w Budapeszcie III 397
- Akademja Sztuk Pięknych w Düsseldorfie III 417
- Akademja względnie Szkoła Sztuk Pięknych
w Krakowie II 260 III 105 106 233 376 389
395 396 400 407 412 415 416 419 420 425
428 429 430 432 433 435 437 442 448 454 460
466 482 492 494 495 504 506 517 527 528 529
530 531 532 535 536 537 539 545.
- Akademja monachijska III 412 422 423 425 429 433
546
- Akademja św. Łukasza w Rzymie II 259 III 422
- Akademja Sztuk Pięknych w Petersburgu III 207
223 224 332 422 427 428 433 434 463 471
- Akademja Sztuk Pięknych w Wiedniu II 325
III 397 412 419 428 466 492 539
- Akademja Sztuk Pięknych we Wrocławiu III 533
- Akwaforta III 545
- Akwizgran I 147
- Albani Fr. II 233
- Albertrandi Antoni II 263
- Alchimowicz Kazimierz III 329
- Aleksander biskup płocki I 5
- Aleksander król II 13 53 54 59
- Aleksander Wielki II 308
- Aleksy św. I 100
- Aliense (Vassilacchi) II 187
- Allen III 28
- Alwernia II 327
- Altdorfer II 122 125 126
- Altomonte Marcin II 240 241 242 244
- Ambrozjana medjolańska II 27 32
- Amerling III 115 118
- Amman Jost II 158
- Anastazja I 17
- Andriolli Elwiro III 218 219 220 405 435
- Andreas Plebanus de vice Chiochol I 181
- Andruszko Andrzej I 136
- Andrzej malarz I 245
- Andrzej de Alba ecclesia, malarz I 243
- Andrzej z Raciborza, malarz I 243
- Andrzej z Żarnowca I 58 60
- Andrzejkowiec Magdalena Butowt III 332
- Angelli III 401
- Anglade H. III 492
- Ankiel (Ankielewski) Bartłomiej II 206
- Anna malarka I 233 246
- Anna Austriaczka II 158 178 179 213
- Anschütz III 185 242 325 331 343 350 355 367 430
- Antependja I 143
- Antwerpja II 181
- Antyfonarz gnieźnieński II 37
- Antyfonarz krakowski-dominikański II 38
- A. O. III 53
- Archiwum kapituły krakowskiej I 37 38 68 69
II 31 92
- Arkadja II 316 327 329
- Armknicht I 152
- Aron, biskup I 3
- Arquien, markiz II 245
- Arragońska Beatrycze II 46
- Arrasy II 144
- Aschbe patrz Azbe
- Asnyk III 386
- Assyż I 224
- Aszpergerowa Aniela, portret III 118
- Attavante degli Attavanti II 43 45 46 48
- Aubry P. II 219
- August II, II 251 255 258 296
- August III, II 255 256 258 268 267 271 274 275
296 344

- Augustyn iluminator 244
 Augustyn, mistrz, z Piasku I 245
 Augustynowicz Aleksander III 420
 - Austen Antoni III 498
 Autolitografja III 503
 Autun II 304
 d'Auvigny Karol III 43
 Avignon I 33 34
 - Axentowicz Teodor III 406 407 408 410 412 420 493
 531 533
 Ayres III 28
 Azb6 III 433 492 495
- B**aan Jan van der. II 216
 Baccalaureus Victorinus, (patrz Wiktoryn) II 38 39
 78
 Bacciarelli II 247 276—282 290 291 299 301 323 324
 325 333 334 337 338 340 III 7
 Bacciarelli Fryderyka II 292
 Bacciarelli Anna II 299
 Baccio B. Gaulla II 240
 - Bachmatowicz Kazimierz III 75
 - Badowski Adam III 419
 - Bagieński Stanisław III 416
 - Bąkowski Jan III 420
 Baldung Grien Hans (patrz Grien)
 Balice II 113
 Balleroy II 304
 - Balucki Michał III 373
 - Bakalowicz Władysław III 328 329
 - Bakalowicz Stefan III 332
 - Bakker Adrjan II 254
 - Barankiewicz prof. II 290
 Barbara malarka III 246
 Barbari Jak6b dei II 88 98 101 109
 Barbier II 305
 Barbizończycy III 454
 Bari Piotr II 206
 Barnaba di Modena I 151 152
 Baron Martinus Jaroslaviensis Polonus II 211
 Bartłomiej malarz I 74
 Bartłomiej iluminator I 244
 Bartłomiejczyk Edmund III 545
 Bartus Stanisław III 174
 Bassano Franciszek II 188
 Baszkowski II 236
 Batoni Pompeo II 268 269 274
 Batory Stefan II 43 155 156 157 160 174 224
 - Batowski Stanisław Kaczor III 416
 Bawarski książę Maks. Em. II 245
 Bazylea II 35 60 148
 Bazyli II 251
 Bechon J. III 42
 Bechon Karol II 298 III 42
- Behem Balthazar (patrz kodeks)
 Bella Stefan della II 206
 Bellotto Bernardo (p. Canaletto)
 Belluno II 187
 Benchil Piotr z Krakowa I 144
 Benczur III 423 425
 Bendemann E. III 133
 Benedykt (malarz) I 246 II 237
 Benedykt z Koźmina (portr.) II 152 160
 - Benedyktowicz Ludomir III 433
 Benedyktyni I 2 3
 Benefiali II 274
 Bengler III 436
 Bening Aleksander, z Gandawy II 7
 Benner Henryk III 47
 Bensheimer Jan II 224 248
 Bereza Bazyli III 13
 Berghof Jan Gothard II 240
 - Bergman Stanisław III 423
 Bernard św. z Clairveaux I 23 24
 Bernigeroth II 255 258
 Beyerowa Henryka z Minterów III 20
 Bezpierzezi III 315
 Biała cerkiew II 283
 Biały domek II 328
 Białystok II 256 257
 Biblija Radziwiłłowska II 148
 Biblija Jarosł. Borgorji Skotnickiego I 37
 Biblijoteka Baworowskich I 37
 Biblijoteka królewska w Brukseli II 45
 Biblijoteka T. Czackiego I 58
 Biblijoteka XX. Czartoryskich w Krakowie I 27
 II 10
 Biblijoteka Cystersów w Mogile I 73 II 15
 Biblijoteka Jagiellońska I 38 58 70 II 10 152
 Biblijoteka kapituły krakowskiej I 19 50
 Biblijoteka karmelitów w Krakowie I 51
 Biblijoteka kórnicka II 28
 Biblijoteka kr6ła Korwina II 43
 Biblijoteka Lipperheide Berlin I 192
 Biblijoteka uniwersytetu we Lwowie I 46
 Biblijoteka uniwersytetu w Oksfordzie I 59
 Biblijoteka publiczna w Petersburgu I 19 20 24 25
 26 27 35 58 63 64 71 II 3 14 24 39 43 134 212
 Biblijoteka katedry p6ckiej I 50
 Biblijoteka uniwersytetu wrocławskiego I 24 II 156
 Biblijoteka miejska we Wrocławiu III 244
 Biblijoteka Załuskich II 24
 Biblijoteka Zamoyskich w Warszawie II 30 34 236
 Biecz III 513
 z Biecza Walenty II 88
 Bielany II 199 206 237 238
 - Bielecki Władysław III 546
 - Biełński Franciszek II 255

- Bielsko Stare I 211 II 90
 -Bieszczad Seweryn III 423
 -Bilińska Anna (Bogdanowiczowa) III 405 406 436
 Billotte René III 470
 Binarowa II 227
 Blaas Karol III 280
 Blanc III 506
 Blank Antoni III 18, 108 153
 Blühdorn wicehr. de Romanet III 165
 Błażej malarz II 84
 Bobola Andrzej II 230
 Bochołt von, Franciszek II 4 66
 Bodenehr J. G. II 255
 Bodlejana oksfordzka II 26
 Bodzentyń II 104 143 221 224
 Boecklin III 390
 -Bogucki Wł. III 547
 Bogusz (ojciec i syn) II 207
 Boldini III 410
 Bolechowice pod Krakowem II 249
 Bolesław Chrobry I 2
 Bolesław Krzywousty I 17
 Bolesław Śmiały II 90 III 182
 Boller III 431
 Bolt F. II 298
 Bona II 25 26 35 48 59 150 151 153 155
 Boner II 84 108 111 113 114 117 146
 Bonerowa II 117
 Bonerowie II 122
 Bonheur III 93
 Bonnat Leon III 154 396 430 517 527
 Bontani II 301
 Borkowa I 41 100
 Borkowski Dunin Fr. III 171
 Borkowski Kasper III 79
 Borowikowski II 292
 Borowski II 266
 -Borowski Wacław III 546
 -Boruciński Michał III 546
 -Borzymowski Wojciech II 208
 Boucher II 291 317
 Bourguereau III 405
 Boy Adolf II 223
 -Boznańska Olga III 416 483—487
 -Brandel Konstanty III 546
 Brandenburgski Fryderyk II 111 153
 -Brandt Józef II 308 323 III 214 333—343 355 356
 360 361 362 295 432 468 499.
 Branicka z Ponatowskich II 257 280 294
 Branicki Jan Klemens II 256
 Branicki Władysław ze Suchy II 292 314
 Branicki Ksawery II 284
 Braun II 175
 Brenner Tomasz starszy cechu I 242
 Breslauer III 122 202 209 331
 Brisio Fr. II 233
 Briułow III 207
 Brixen II 210
 Brochocki Walery III 433
 Brodak Wacław de I 74 244
 Brodowski Antoni III 17 18
 Brodowski Józef III 10 11 84 101 109 123 220 222
 Brodowski Tadeusz III 126 127
 Brodziński Kazimierz II 302
 Broscius Jan II 224
 Bruckmann III 401
 Bruder Franciszek III 22
 Brühl II 270
 Brun Le II 302
 Brunelly K. W. III 47
 -Bruzdowski Franciszek III 528
 Brychowski M. III 9
 -Brygierski Piotr II 237
 Brygierski ks. Antoni III 25 26
 Bryll Ferdynand III 416
 Brześć Litewski II 148
 Brzeziński Leon III 47
 Brzostowski Józef III 172 173
 Brzozowski Feliks III 202
 Buchbinder Szymon III 331
 Budkowski Gustaw III 154
 Buisset Józef III 23
 Bukowski Jan III 527
 Burg cesarski w Wiedniu II 247 248
 Burgmair Hans II 23 124 127
 Burekhardt i Janitschek II 124
 Burstyn Jan (malarz) II 204
 Byczkowscy Tadeusz i Tytus III 79

C. II 36
 Cabanel III 430
 Caffieri P. II 291
 Callot II 214
 Calame III 208
 Campana Jacenty II 233
 Canale Antonio II 270 273
 Canaletto Bernardo (Bellotto) II 249 270 271 273
 294 295 328
 Canova II 278
 Caraglio II 144 147
 Cariera Rosalba II 296
 Carrière Eugène III 477 485
 Carolsfeld v. Schnor III, 101 133
 Carotto Franciszek II 139
 Cars ks. des II 305
 Casanova II 308 310 317 322 323
 Cattermol III 91
 Cavallini I 89

- Cazin Jean Charles III 469 470
 C. E. II 36
 Cebulski Piotr II 206
 Cecylja Renata Austrjaczka II 215 228
 Cegliński Julian III 209
 Cercha Maksymilian III 120
 Cercha Stanisław III 120
 Cerekiew I 178
 Cerkiew bazylianów krasnopustynskich II 251
 Cerkiew bazylianów krechowickich II 251
 Cesarz Ferdynand III. II 226
 Cesarz Franciszek Józef III 395 431
 Cesarz Paweł II 340 III 2
 Cesarz Wilhelm III 431
 Cetnerówna Anna III 42
 Cezanne III 478 480 481 491 497 529
 Charlet III 87
 Chavannes Puvis de III 194 500
 -Chelmiński Jan III 433 455
 -Chelmoński Józef II 308 323 III 355—362 366 367
 373 406 499
 Chiaveri II 274 275 *
 Chimera III 526
 -Chlebowski Stanisław III 189 192 193 194 211
 Chłopiński (pod Grochowem) III 211
 -Chmielowski Adam III 373 374
 -Chmurski H. III 547
 Chodkiewicz hr. II 340
 Chodkiewiczowa Karolina III 6
 -Chodowiecki Daniel Mikołaj II 292 302 325 326 327
 Chojeński II 35
 Chomranice I 226 228 229
 Chopin III 195 320 417
 Chreptowicz Joachim II 284
 Chrucki Jan III 209
 Chrzanowski Marcin II 335
 Chrzanowska Józefa z Szemplińskich II 335
 Chrzczonowicz III 78
 -Chwistek Leon III 547
 -Ciagliński Jan III 464
 -Cichocki Feliks III 422
 Cielecka Zofja III 255
 -Ciesielski Władysław III 470
 Cieszkowski III 28
 z Cieszyna Krzysztof II 211
 Cieszyński Wawrzyniec II 202
 Cieśla Jan, malarz I 243
 -Cieśliewicz Tadeusz III 546
 -Cieślowski Tadeusz III 435
 Cini Jan ze Sienny II 22 34 104
 Ciołek Erazm biskup I 246 II 10 13 14 15 16 24 35
 51 58
 v. Claes P. Soutman II 213 214
 Clouet II 179
 Cogniet Leon III 147 176 186 195 331
 Colarosi III 506
 Collegium Juridicum Kraków II 69
 Constant Benjamin III 494
 Contenta de vetustatibus II 30
 Conti de II 41
 Cornelius Piotr III 101, 180
 Corot III 454
 Corregio III 407 415
 Cortona Piotr de II 237
 Cosway II 299
 Courbet III 454
 Courtois G. III 506
 Croce Kardynał Santa II 233
 Cunradus, malarz I 243
 C. W. II 335 336
 -Cybulski Tadeusz III 494
 Cynk Florjan III 106 226 436
 Cystersi I 23 94 186 II 129 236
 Cystersi Wąchock I 124
 Cystersi z Mogily II 13 14 35 189 191 III 527
 Czachórski Władysław III 325 327 328 401
 Czacka Beata z Potockich III 48
 Czacki Tadeusz II 301 III 9
 Czajkowski Józef III 527
 Czajkowski Stanisław III 494
 Czarniecki hetman II 244
 Czartoryska ks. Teresa II 290
 Czartoryska jen. II 298
 Czartoryska Izabella z Flemingów II 268 303 312
 322 323 338
 Czartoryscy II 281 312 322 III 28
 Czartoryski ks. Józef II 325
 Czartoryski ks. Michał II 327
 Czartoryski Aleksander III 103
 Czartoryski ks. Adam II 268 288 292 296 308
 Czartoryskiego ks. Adama dzieci III 48 103
 Czehów I 76 81 82 83 85 92 96 100 101 102 103 105
 135 210 226 227
 Czechowicz Szymon II 258—264 339 III 26
 Czechowski III 547
 Czechy I 2 8
 Czerna II 327
 -Czerwiński Edward III 546
 Czerwony Dwór II 247
 Częstochowa I 152 II 327
 Czurlanis Mikołaj III 463
 Czumsturn II 81
 Czyszkowski Teofil III 119
 Czyż generał II 284
 -Czyżewski Tytus III 547
 -Cwikliński Zefir III 547

- Daffinger** Maurycy III 156
Damel Jan III 74 75
Damian I 250
Dannhauser III 158
Dankerts Cornelis II 228 229
Dankerts de Ry II 214 215 237
Dankwart II 239 240
Daubigny III 454
Daumier III 425
Dawid II 278 283 305 339 340 III 1 6 7 107 180
Dąbrowa Eugenjusz III 498
Dąbrówka I 2
Dąbrówka Polska II 227
Dąbrowski Antoni III 18
Dąbrowski Bonawentura III 48 122
Dąbrowski generał III 20
Dąbrowski Stanisław III 547
Debucourt II 320
Decjusz II 30 48 102 146
Dekoracja książki III 501
Dekoracja ścienna III 512
Delacroix Eug. III 107 156 184
Delarocho Paweł III 133 156
Delaunay III 194
Del Bene II 215 237 238 239
Delft Wilhelm II 214
Dembiński Henryk jen. III 161
Demblin II 327
Dembowski Sebastjan II 263
Deportes Aleks. Franciszek II 245
Deskur Józef III 487
Detaille III 430
Dębicki Stanisław III 521—525
Dębno I 125 211 212 II 69 86 140
Dietl Józef III 174 253
Dietrich Fryderyk II 301 308 311 III 22 81
Ditricius II 168
Długosz I 233
Dmochowski Wincenty III 121
Dobczyce I 172 173 176 179
Dollabela Tomasz II 185—204 208 210 211 226 233 236 239 240 241
Dolsko I 184
Domenico II 144
Dominikanie II 37 208
Dominikanie w Dzikowie II 136
Domosławice I 186 229
Dom lekarski w Krakowie III 513
Dom „Pod Błachą“ II 273
Doré Gustaw III 220
Doring Stanisław da Cracovia I 244
Dorohostajski K. Monwid II 226
Dorota żona Filipa, malarka I 246
Dorynk (Durnik) I 74
Drabik Wincenty III 545
Drezno II 254
z Drogiaczyna Maciej I 74 244 II 21
Drólerics I 44 51 55 63 64
Drukarze I 241
Drukarnia Unglera II 57
Drwał Jan malarz I 244
Drwał Jacek I 244
Drzewica I 71 II 3 263
Drzewicki Mikołaj, proboszcz II 3
Drzeworyt II 52 III 503
Drzeworytnictwo I 241 III 546
Drzeworytnicy II 68
Dubno II 233
Duccio I 33
Durand Carolus III 407 410 454
Dürer Albrecht I 223 245 II 34 54 91 98 100 122 123 125 126 140
Dürer Hans I 227 II 34 71 84 108 122—127 133 136 138 142 168.
Durnik p. Dorynk
Dupré III 201
Dyleżyński Cyprjan III 185 186 331
Dzbański Konstanty III 225 433
Działyński Tytus III 119
Dziedzię Jan II 225
Dzieduszycki Włodzimierz III 396
Dzierzbicka Joanna hr. Siewkierzyńska II 285
Dzierzbiecy II 335
Dzików II 136 158 169
Dzwonowski Zacharjasz II 201 203
Eckstein Jan II 330 331
École des Beaux Arts III 506
Egir Jan de I 243
d'Égmont Justus II 218 219
Eismond Franciszek III 429
Ekspresjonizm III 500
Elbląg II 158
Eleonora Austrjaczka II 248
Eljasz Walery III 332
Elżbieta I 138 194 204 234 II 1 96 152 154
Enden Jakób von II 184
Enden Piotr von II 184
Engelhardt Jan II 230
Engers prof. III 233
Erazm malarz II 237
Erazm opat II 35
E. S. II 4
Estreicher Dominik II 341 III 40
Ewangeljarz biblioteki poznańskiej I 19
Ewangeljarz plocki I 26
Ewangeljarz z Drzewicy II 3

- Ewangeljarz Tomickiego II 31
Exlibris II 149
- F**abijański Erazm Rudolf III 434
-Fabijański Stanisław III 435
Fabre Franciszek Ksawery III 27
Falek Jeremiasz II 215 222 223 224 229 230
Falconi Giovanni Battista II 220
Faliński III 126
-Pałac Julian III 431 436—440 442 445 454 460 494 497
Fara zółkiewska II 251
-Fedkowicz Jerzy III 547
Ferber Fabjan II 142
-Filipkiewicz Mieczysław III 547
-Filipkiewicz Stefan III 494—498
Fiol I 142 229 II 52
Firlejowie II 247
Fischerl Jan II 184
Flandrja II 142 144 214
Fleury III 158 167 405
Florniczeraus I 152
Flötner Peter II 124
Folino III 62
Fonnes Hanusz II 207
Fontana Jakób II 240 328
Fontenay hr. II 304
F. S. II 62
Fúger II 283 298 299 301 303 325
Führich III 101
Fragonard II 314 317
Franciszkanie I 30 31 100 109
Franciszkańki (Klaryski w Sączu) I 31
Franciszkańki w Krakowie I 147
Franciszek malarz II 167 177
Franciszek św. I 30 31 42 43 113 114 116 III 511
Francja I 23
Franck II 248
Frascati II 314
Frasobliwa św. Virgo fortis II 232
Frate Domenico del III 27 28
Frauenburg II 209
Frecherus Daniel II 216
Fredro III 217
Frenkel III 426
Freski I 34 133 135 137 141 229 249 II 164 166
Fresco secco I 108
Frey Jan Zacharjasz III 21 48
Frycz Karol 528
Fryderyk brandenburski II 111 153
Fryderyk August ks. warsz. II 335
Fryderyk Mądry II 88
- G.** II 127
Gabinet archeologiczny Un. Jag. II 68
- Galerja Narodowa w Berlinie II 253 III 445
Galleria Comunale I 151
Galerja Corsinich Rzym II 159
Galerja dzikowska II 300
Galerja Lichtensteina Wiedeń II 90
Galerja miejska we Lwowie II 298 314 III 315 323
370 371 372 373 505 539
Galerja Orleanu II 322
Galerja Pitti II 180
Galerja Stan. Augusta II 291 293 294
Galerja Szczukina w Moskwie II 314
-Galiński Władysław III 463
Callus Jan II 207
Galek St. III 547
Gamrat II 117 127
Gangolf św. I 16
Gardowski Ludwik III 545
Gäri I 170
Garliccy III 26
Gaszyński Maciej III 119
Gatczyn II 273
Gaucherel Leon III 436
Gauguin III 53 480 481 529
Gauerman III 114
-Gawiński Antoni III 531
Gdańsk II 204
Gebethnerowa III 144
Gębicki Piotr biskup II 208 III 229
Genua II 213
Geiger J. N. III 175 280
Genelli Bonawentura III 180
Geoffrin pani II 297 303
Geppert III 547
Gerard II 267
Gerard Franciszek mal. III 17
Géricault Teodor III 87 107
Gerson Wojciech III 147 148 149 152 158 196 197
211 331 355 362 416 419 422 429 432 436 454
464 468 471 531
Gidle II 203
Gierdziejewski Ignacy III 180—185
-Gieryski Aleksander III 338—355 358 361 435
467 471 476 482
-Gieryski Maksymiljan III 343—349 351 355 373
374
-Gilewski Stanisław III 539
-Glasner Jakób III 546
Gładysz Jan z Poznania III 18
Głogowski Jerzy III 24 25
Głowacka III 45
Głowacki Józef III 79
Głowacki Jan Nepomucen III 45 114 115 116
Gniezno I 16 81
Godebski Cyprjan III 423

- Godlewski III 399
 Gogh van III 529
 Gołębiowski B. II 263
 Gołuchów p. zbiory Czarłortoryskich w Gołuchowie
 Gołuchowski Agenor III 396
 Gorajski Jan malarz I 244
 Goray Stanisław I 243 244
 Gorayczyk Jan mal. I 244
 Gorazdowski Edward III 435
 Gorczyn Aleksander II 225
 Gorczyński Adam III 119
 Gorecki dr. J. III 16
 Gorecki Tadeusz III 170 367
 Gorlice I 161
 Gorowski II 322
 Górski Kazimierz III 416
 Gosprzydowa I 211
 Gossaert Jan p. Mabuse
 Gostynin III 526
 -Gottlieb Henryk III 547
 -Gottlieb Leopold III 547
 -Gottlieb Maurycy III 399—405
 Grabiński Henryk III 433
 Grabowska Izabella II 289
 Grabowska II 278 297 298 337
 Grabowski A. II 177 226
 Grabowski Andrzej III 173 174
 Grabowski Stanisław II 88
 Grabowski III 106 429
 Graduał karmelitów II 211
 Graduał kościoła św. Katarzyny II 40
 Graduał łączycy I 64 66 67
 Graduał Olbrachta II 4 10 12 21 35 66
 Graduał z Żyтомієrza II 212
 Graff Antoni II 283 292
 Grain p. Ziarnko
 Gramatyka Antoni III 422
 Grano p. Ziarnko
 Grassi Józef II 283 286 288—291 299 301 325 336
 338 III 7 8
 Grien Hans Baldung II 54 55 57 103 223
 Grimani Breviarum II 7 8 9 10 19
 Grisaille II 210 211 340 III 415
 Grobowiec Olbrachta II 24 59
 -Grochowski Stanisław III 423 495
 -Grochowski Kazimierz III 172
 Gröll Karol III 59
 -Gronowski Tadeusz III 545
 Gros Antoni III 87 89 107
 Grottger Artur II 323 III 106 278—313 361 378
 401 504
 Grottger Józef III 119
 Grunwald III 259
 Grupa malarzy lwowskich III 118 119
 Gruszecki Antoni II 266
 Grütznier Edw. von III 438
 Grybów I 210 211
 Gryglewski III 106 203—207 434
 Grzegorz I 58 63 74 244
 Grywałd II 227
 Guardi II 273
 Gueryn II 209
 -Gumowski Jan III 539 540 541
 -Gwozdecki Gustaw III 546
 Gwoździec I 193 229
 Gysis III 468

H. A. II 203
 Haalen Arnold van II 254
 Haar Józef III 46
 Habdank II 93 99
 Habsburgów portrety II 159
 Hackert Jakób Filip II 328
 Hadziewicz Rafał III 108 109 220 325 331 343 350
 Haldenwang III 81
 Haller II 54 57 66 67
 Halicka Alicja III 547
 Hals III 425
 H. K. II 113
 Hanko I 243
 Hans Sues z Kulmbachu patrz z Kulmbachu
 H. R. II 68
 Hantczel Szymon I 245
 -Harasimowicz Marcełi III 433
 Haye Karol de la II 251
 Hayl I 136 138
 Hayd d. II 255
 Hellerowski oltarz we Frankfurcie II 122
 Henryk Walezy III 238
 Herbarz p. Paprocki
 Herbut II 148
 Herman arcyb. kol. I 4
 Hermanówna III 424
 Herneisz Emanuel III 332
 Hertz Michał III 426
 Hess Henryk III 133
 Hesse Tomasz III 79
 Heyden Jakób van der II 214
 Himation I 129
 Hippika II 226
 Hire Stefan de la II 206 245
 Hire Wawrzyniec de la II 206
 Hiroń A. III 547
 Hirschenberg bar. III 484
 Hirschenberg Samuel III 429
 -Hofmann Vlastimil III 538
 Hoffmanowa III 173
 Hochfeder II 66

- Hohenberg (Altomonte) II 240
 Holbein II 152
 Holenderski Stanisław (p. zbiory)
 Holewiński Józef III 436
 Hollosy Szymon III 420 427
 Holzenberg II 175
 Hold pruski III 238
 Homolacs Karol III 547
 Hondius Wilhelm II 215 219 220 221 224 227 228
 230
 Houdon II 291
 Hondt II 227
 Hoogh Romeyn de II 244
 Horenbout Gerard II 7
 Horenbout Paweł II 7
 Horowitz Leopold III 397
 Hozyusz II 174
 Hryńkowski Jan III 547
 Hutin Karol II 291
 Hymbir Mikołaj z Kiszewa I 64 65
- I**gława II 21
 I. J. Z. II 17 20
 Iluminatorzy I 244
 Iluminatorzy krakowscy II 48
 Ilustracje II 310 III 401 415 416 531 544
 L'illustration III 416
 Iława I 90
 Ingres III 7 156
 Innsbruck II 210
 I. S. II 68
 Isabey Jan II 298 299 301
 Ittar II 316 III 59
 Iwonicz I 208
 Izba przemysłowa w Krakowie III 520
- J**abłczyński Feliks III 546
 Jabłonna II 280
 Jabłonów nad Prutem II 227
 Jabłonowska ks. Tekla z Czapliców II 289
 Jabłonowski Aleksander III 426
 Jabłonowski Stanisław II 240
 Jabłonowski ks. II 256
 Jabłoński I 139 141
 Jabłoński Izydor III 416
 Jabłoński Marcin III 117
 Jabłoński M. III 547
 Jachimowicz Teodor III 119
 Jacussius (malarz) I 243
 Jadwiga św. I 38—42 100
 Jadwiga królowa I 148 152 II 247 248
 Jagiellonka Anna II 153 155 159
 Jagiellonka Barbara II 88
 Jagiellonka Izabella II 151
- Jagiellonka Zofja II 111 153
 Jagiellończyk Kazimierz II 95 224
 Jagiellonowie II 276
 Jagiello Władysław II 224 247
 Jakimowicz Mieczysław III 546
 Jakób z Jędrzejowa II 88
 Jakób (malarz) I 243 246
 Jakób (mistrz) I 245
 Jakób ze Sącza I 233
 Jakób (pergaminiści) I 245
 Jamont Bronisław III 547
 Jan III II 244 245 246 247 250 251 252 282
 Jan Augustjanin II 39
 Jan biskup poz. I 237
 Jan (iluminator) I 244
 Jan Janek I 243
 Jan Kazimierz II 41 185 215 221 222 225 228 247
 III 506
 Jan z Kiczek (Kiczky) I 246
 Jan z Kłobuka (Kropacz) I 49
 Jan Lubrański I 186
 Jan ze Lwowka I 246
 Jan (malarz) I 86 243 245
 Jan Olbracht I 204 II 3 6
 Jan z Oświęcimia II 53
 Jan z Piasku (malarz) I 245
 Jan ze Stomnik II 88
 Jan ze Styrji (malarz) I 243
 Jan z Twardoszyna II 92
 Jan z Ujazdowa I 159
 Jan Waligóra (malarz) I 244
 Jan Wielki (malarz) I 244
 Janicki Klemens II 67
 Jankowski Czesław Borys III 416
 Jankowski ks. Placyd III 209
 Jannasch III 48
 Janowiec nad Wisłą II 178
 Janowska Rychter Bronisława III 434 498
 Janowski Stanisław III 435 498
 Januszewski Józef III 79
 Jarocki Stanisław III 498
 Jarocki Władysław III 535
 Jasiński Feliks III 465
 Jasiński Feliks III 436 478
 Jasiński Zdzisław III 423
 Jastrzębowski Wojciech III 546
 Jaworów II 250
 Jędrzejów I 23
 Jelesnia II 86
 Jerzy z Krzywego II 88
 Jezierski Antoni II 423
 Jeżów II 167
 Jode de II 215 234
 John Augustyn II 181

- John Edmund III 545
 John Fryderyk III 22 79 80
 Jonghe Cl. de II 215
 Jordaens Jakób II 220 247
 Józef brat II 41
 Józef ks. III 34 43 47
 Julien III 494 532 535 544 546
 Jurek z Krakowa I 214
 Jurków I 210
- K**aestler II 242
 Kalimach I 202 II 59
 Kaliski Bolesław III 527
 Kalwarja Zebrzydowska II 224 233 235
 Kameduli II 208 238
 Kamiński Aleksander III 223 224 331 419 468
 Kamiński Antoni III 416
 Kamiński Zygmunt III 546
 Kamocki Stanisław III 494 495
 Kamsetzer II 294 295
 Kamyn Erazm II 174
 Kaniewski Ksawery III 15 331
 Kapituła Katedry krakowskiej I 38
 Kaplica franciszkanów w Krośnie II 220
 Kaplica Konarskiego na Wawelu II 99
 Kaplica królowej Zofji na Wawelu III 468
 Kaplica św. Trójcy na Wawelu I 136 138 199 204
 229 230 III 415
 Kaplica Lubomirskich przy kościele dominikanów
 w Krakowie II 210
 Kaplica Lubomirskich p. Bielany
 Kaplica św. Anny w Olkuszu I 214
 Kaplica polska w Padwie III 422
 Kaplica św. Kazimierza w Wilnie II 215 237
 Kaplica św. Trójcy w Lublinie I 133
 Kapliński Leon III 163 167—170 211 435
 Kappeller (rytownik) III 17 41
 Karczewski Juljan III 76
 Karmelici w Warszawie II 263
 Karol, król wicz II 222
 Karoli III 59
 Karolowy Tyn I 111
 Karpiński Alfons III 492 493
 Karszniewicz Jerzy III 498
 Kasina W. I 181
 Kasiński Jan II 209
 Kasprowiec III 526
 Kasprzycki Wincenty III 113 114
 Katarzyna Austrjaczka II 153 154
 Katarzyna Janowa (malarka) I 246
 Katedra w Brixen II 211
 Katedra fryburska III 518
 Katedra gnieźnieńska I 127
 Katedra krakowska I 38 75 85 136 193 196 199
 217 234 II 1 37 106 137 143 155 157 164 195 265
 III 517 545. Patrz. Kaplica
 Katedra lwowska II 207 330 III 416 524
 Katedra poznańska II 99
 Katedra sandomierska II 117 121
 Katedra warszawska II 275
 Katedra wileńska II 214 240 339
 Katedra wrocławska I 237
 Kaufmann Angelika II 282 283 303 III 8 27
 Kaulbach Wilhelm von III 26 106 133 149 176 327
 Kawior II 84 123
 Kazanowski Adam II 215 229
 Kazimierz Biskupi I 185
 Kazimierz Jagiellończyk I 138 194 203 204 242 243
 Kazimierz Odnowiciel I 3 5
 Kazimierz Wielki I 34 86 III 511
 Kazimirowski Eugenjusz III 498
 Kędziński Apolonjusz III 468 469
 Kerner (cf. Ziarno) II 170
 Kernerowicz (Ziarno) II 170
 Kęsowski II 224
 Kessel Ferdinand van II 251
 Kęty III 527
 Keyllar Maciej (malarz) I 245
 Kidoń Józef III 539
 Kielce II 99 100 190
 Kielisiński Kajetan Wincenty III 119
 Kierszek Maciej z Piaseczna II 184
 Kiliński II 298
 Klasztor agustjanów w Krakowie I 92 II 81 98
 134 235
 Klasztor w Berezwiczu II 258
 Klasztor bernardynów w Krakowie II 40
 Klasztor bernardynów w Dubnie II 233
 Klasztor dominikanów w Krakowie I 124 II 127
 Klasztor franciszkanów w Chełmie II 210
 Klasztor franciszkanów w Krakowie II 73 170 211
 Klasztor kamedulów na Bielanych pod Krakowem
 II 221
 Klasztor kamedulów na Pożajściu II 237
 Klasztor klarysek w Krakowie I 25
 Klasztor klarysek w Sączu I 186 II 202
 Klasztor w Lubieniu I 245 246
 Klasztor w Mogile II 70 82
 Klasztor Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie
 I 152
 Klemens I 72 245
 Kleparz II 249 264
 Klimesz Józef III 23 118
 Klimke Jerzy III 43
 Klinger III 390
 Klopffleisch Johan Friderik III 58
 Klopfer Karol III 416
 Kłosy III 421 435 436

- Kmita II 51
 Knaus Ludwik III 236
 Knowff Piotr z Poznania I 73 244 245
 Kobyleński II 147 148
 Kobylin I 246
 Kochanowski Roman III 433
 Kochanowski Samuel II 174
 Kock II 327
 Kodeks Baltazara Behema II 5 8 10 11 12 15 20
 22—25 29 31 33 35 58 105 127
 Kodeks kapitulu krakowskiej II 32
 Kodeks płocki I 18 19
 Kodeks z biblijoteki Stefana Batorego II 46
 Kodeks rodziny Szydłowieckich II 28
 Koerber Mikołaj II 155 156 158 159 170 176 178 180
 Kokular Aleksander III 20 208 209 417
 Kolekcja Mniszców II 292 294 297
 Kolegjata w Kaliszu II 213
 Kolegjata kielecka II 261
 Kolegjata w Zamościu II 177
 Kolonja II 211
 Kolumna Zygmunta III, II 228
 Kołłątaj ks. Hugo II 340
 Konary II 99
 Konarski biskup I 221 222 II 93 99 100
 Kondratowicz Daniel III 6
 Kondratowicz Józef III 48
 Koniecz Tadeusz II 258 264 265 266 III 26
 Konieczny Włodzimierz III 544
 Koniuszko Wacław III 423
 Konopacki Jan III 423
 Konopnicka III 526
 Konstancja Austriaczka II 185 213
 Konstancy Wielki Ks. III 59
 Konstytucja 3. Maja II 298 321 326 340
 Kopeczyński Bronisław III 536 537
 Kopf Jan II 282 III 40
 Kórnik II 135 III 119
 Korwin Maciej II 45 46 92
 Korybut II 235
 Korzenna I 153 154 155 156 185 191
 Kos Jakób I 246
 Kościuszko II 286 287 288 295 298 306 321 324 327
 335 340 III 34 53 216 268
 Kościan I 217
 Kościół w Gnieźnie św. Jana I 81
 Kościół w Grudziądzu I 169
 Kościół w Kobylinie bernardynów I 246
 Kościół w Krakowie augustjanów I 112 249 II 203
 Kościół w Krakowie św. Barbary II 137 139 195 247 331
 Kościół w Krakowie bernardynów II 234 235 240
 Kościół w Krakowie na Bielanych II 135 199 205
 Kościół w Krakowie Bożego Ciała I 152 239 II 127
 140 201 202 205
 Kościół w Krakowie dominikanów I 167 188 238
 245 II 169 195 198 210
 Kościół w Krakowie św. Florjana II 111 116 248
 262
 Kościół w Krakowie franciszkański (zob. Kruż-
 ganki franciszkańskie II 193 262 265 III 512 513
 Kościół w Krakowie św. Idziego I 188 204 206 250
 Kościół w Krakowie jezuitów II 330 III 416
 Kościół w Krakowie św. Katarzyna I 196 217 II 39
 90 91
 Kościół w Krakowie karmelici I 152
 Kościół w Krakowie św. Krzyża I 119 120 121
 II 161 III 513
 Kościół w Krakowie św. Marka II 169 204
 Kościół w Krakowie św. Michała na Wawelu II
 121
 Kościół w Krakowie św. Mikołaja II 134 140 212
 214 262
 Kościół w Krakowie Marjański I 85 92 237 238 239
 II 98 101 108 111 116 117 250 268 III 517
 Kościół w Krakowie Misjonarzy na Stradomiu II
 137 265 III 416
 Kościół w Krakowie paulinów na Skalce II 33
 Kościół w Krakowie pijarów II 260
 Kościół w Krakowie św. Piotra I 242 243 II 262
 Kościół w Krakowie reformatów II 203
 Kościół w Krakowie św. Salwatora na Zwierzyńcu
 II 231
 Kościół w Łądzie cystersów I 81 82 84
 Kościół w Leżajsku bernardynów II 330
 Kościół we Lwowie brygitek I 107
 Kościół we Lwowie bernardynów II 242
 Kościół we Lwowie franciszkanów II 250
 Kościół we Lwowie klarysek II 330
 Kościół we Lwowie św. Marcina II 330
 Kościół we Lwowie N. P. Marji Śnieżnej II 330
 Kościół na Łysej Górze (Łysiec) I 126 II 339
 Kościół w Petersburgu św. Katarzyny III 422
 Kościół w Rzymie św. Ignacego II 331
 Kościół w Rzymie św. Stanisława II 260
 Kościół w Szydłowcu św. Zygmunta I 219
 Kościół w Tarnowie św. Marcina I 210
 Kościół w Toruniu N. P. Marji I 85
 Kościół w Toruniu św. Jana I 86
 Kościół w Warszawie św. Krzyża II 219 250 321
 Kościół w Warszawie kapucynów II 250
 Kościoły Warszawskie II 329
 Kościół w Wilnie Bazylianów II 339
 Kościół w Wilnie jezuitów II 237
 Kościół w Wilnie św. Katarzyny II 263
 Kościół w Wilnie św. Piotra na Antokolu II 339
 Kościół w Wilnie św. Teresy pokarmelicki II 235
 Kościół w Wilnie trynitarzy II 339
 Kościół w Żółkwi dominikanów II 242

- Kosiński Józef II 301 302 324 III 18 42
 Kossak Jerzy III 547
 Kossak Juljusz II 308 323 III 210—218 233 278 280
 308 333 339 343 356 357 360 430 435 436
 Kossak Wojciech III 420 430 431 432 440
 Kossakowski II 336
 Kostecki Stanisław II 203
 Kostrzewski Franciszek III 198 199 222 223
 -Kotarbiński Mieczysław III 546
 -Kotarbiński Miłosz III 422
 -Kotarbiński Wilhelm III 422
 -Kotowski Jan III 546
 Kotowski Damazy III 419
 -Kotsis Aleks II 310 III 106 226—233 236 237 357
 -Kowal Michał III 528
 -Kowalewski Bronisław III 493
 -Kowalewski Józef III 433
 -Kowalewski Paweł III 433
 -Kowalski Leon III 420 498
 -Kowalski Wierusz Alfred II 308 III 340 341 360 423
 -Kowarski S. F. III 547
 -Kozakiewicz Antoni III 233 236 416
 Kozery Małe II 299
 Koziembrodzki Szcz. hr. III 396
 Kozłów II 208
 Kozy II 85
 Krafft Per II 292 293 294
 Krajobraz III 196
 Kraków I 3 91 140 202 209 213 229 237 239 II 21
 57 84 148 166 198 III 504. Patrz: Katedra —
 Kaplice — Kościoły — Krużganki — Muzea —
 Wawel — Zbiory
 Krakowianin Stanisław, patrz Stanisław
 Krakowska Szkoła Sztuk Pięknych, p. Akademia
 Krakowska Szkoła Przemysłowa III 545
 Kramsztyk R. III 547
 Kranach Łukasz II 88
 Krasicki hr. Ignacy II 257 294
 Krasicki Jakób II 173 311
 Krasieczyn II 284
 Krasońska Antonina z Czackich III 42
 Krasieński Jan III 42
 Krasieński biskup, II 156
 Kraushar A. II 302
 Kraszewski III 396
 Kręciński Walerjan III 416
 Kreml II 271
 Krethlow Jan III 22 79
 Kriecheldorf Karol III 483
 Kriehuber III 28 48 156
 Kronika Bielskiego II 148
 Krosno II 229
 z Krosna Paweł II 54
 Królewiec I 89
 Królik Jan z Nowego Miasta I 246
 Królowa Marysienka Sobieska II 243 245 246 247
 252
 Kromer II 148
 -Krudowski Franciszek III 420
 Krużganki franciszkańskie w Krakowie I 166 II 70
 71 76 124 193 216
 Krużłowa I 228 II 57 85 140 227
 Krystyna szwedzka II 229
 Krystan malarz I 243
 Krzesz Józef Męcina III 419
 Krzeszowice II 193 327 340
 z Krzywego Jerzy II 88
 -Krzyżanowski Konrad III 427 428 544
 -Krzyżanowski St. III 437
 Księga z Łądu I 20
 Kucharscy II 282
 -Kucharski Aleksander II 302—305
 Kuindzi III 427 460
 Kukiewicz Konstanty I 121
 Kulesza Jan III 79
 z Kulmbachu Hans Sues I 173 225 II 28 32 50 57
 60 71 94 98 108—122 132 133 136 137 138 142
 146 150 168
 Kuntze, p. Koniec
 -Kunzek Henryk III 544
 Kurcz Kasper II 204
 Kurczyński Stanisław III 20
 Kurozwęcki Krzesław herbu Róża I 175
 Kurozwęki pod Staszowem II 105
 Kurpiński II 301
 Kwiatkowski Ludwik III 539
 Kwiatkowski Teofil III 194
 Kwidzyń I 89
Łąd I 81 82 84 88 94 102 103 105
 Lagrenée II 277
 Lairesse Gerard de II 253
 Lampi Franciszek II 301 325 336 338 341 III 15 16
 17 84 102
 Lampi Jan Chrzcieciel II 15 16 282 283 285 286 290
 291 III 7
 Lanckoroński hr. Karol III 376
 Lanckoroński Mikołaj II 92 96 98
 Landseer Edwin III 97
 Lango Antoni III 23
 Langer Sebastjan III 35
 Larius III 48
 Largillière N. de II 254
 Latański II 127
 Laub Antoni III 46
 -Laurens Jan Paul III 419 494 506
 Lawenda Maciej II 169
 Lawrence III 118

- Lavalière ks. de II 41
 Laveaux Ludwik de III 482
 Leal, Juan de Valdes II 235
 Lebediew III 427
 Lebrun III 407
 Lechowicz Bruno III 546
 Ledziński III 79
 Legenda aurea II 34
 Lehmann Ernest III 374
 Leibl III 483
 Leicher III 17
 Lekszycki Franciszek II 233—237 240 III 26
 Lelewel J. III 7
 Lemoine II 278
 Lenartowicz III 175
 Lenbach Fr. III 428
 Lenczowski I K. II 306
 Lentz Michał z Kitzigen II 99—104 108 138
 -Lentz Stanisław III 425—428
 Leon, brat I 51
 Leon XI II 171
 Leopolda Jan II 60
 Leopolski Wilhelm III 106 172 173
 -Lepszy Edward III 332
 Lesser Aleksander III 153
 Lesseur Anna z Rudkowskich II 299
 Lesseur Fryderyk II 299
 Lesseur Leserowicz Wincenty II 282 297 299 301
 333 III 42
 Lessing III 403
 Leszczyńska Marja II 267
 Leszczyński Andrzej z Leszna II 222 229
 Leszczyński Bogusław na Lesznie II 222 229
 Leszczyński Stanisław II 267 325
 Leszczyński Waclaw II 218 229
 Leszek Biały III 238
 Leszko Ludwik III 547
 Lewicki II 292
 Lewicki Jan III 123
 Leżajsk II 233 235 237 330
 Libman Joachim z Drossen II 98 102
 Libusza II 57 85 86 128 225
 Lichtenfels III 433
 Lichtenstein p. galerja
 Lidzbark I 89
 Liebenthal II 67
 Lille III 547
 Lindenschmidt III 429 433
 Link Zuzanna II 257
 Liotard Stefan II 296 338
 Lipiński Hipolit III 329 331 423
 Lipnica murowana I 207 211 II 121
 Lipowice II 327
 Lipski II 263
 Lisiewicz Tomasz I 422
 Liszbark II 208
 Livret d'heures II 41
 Lochner Stefan I 165 187
 Lochstadt I 89
 Loeffler Leopold III 128 129 130
 Löfftz III 423 483
 Loreto III 412
 Loryncz Wawrzyniec Stuler I 245
 Louvre I 151 II 292
 Lubartów II 263
 Lubień, klasztor I 245 246
 Lubienieccy II 253 254
 Lublin I 133
 z Lublina Marcin II 138
 Lubomirska Rozalja z Chodkiewiczów II 292
 Lubomirska ks. Izabella z Czartoryskich II 292
 Lubomirska marsz. II 280
 Lubomirska Jerzowa hr. II 296
 Lubomirski II 178 187 251 290
 Lubomirski Henryk II 292
 Lubomirski Jerzy II 222 247
 Lubomirski Sebastjan II 206 210
 Lubrański Bernard I 190 191
 Ludwik Węgierski I 147—202 II 151
 Ludwisarze II 15
 Lunda Florjan III 158 186 187
 Lusawice III 376
 Lwów II 102 170 207. Patrz kościoły, muzea, zbiory
 Łwowicz Józef II 257
 Lyońska katedra II 45
 Łańcut II 296 327
 Łapanów II 133
 Łaski II 53 59 60 66 67
 Ławrysz II 207
 Łazarcwiczowa II 360
 Łazarz Andrzej II 149
 Łazienki II 276 278 320 328 329
 Łęczyca I 250
 Łepkowski Ludwik I 236
 Łęski Józef III 14 43
 Łobzów II 327
 Łopacki ks. II 254
 -Łopiński Ignacy III 436
 Łoś Włodzimierz III 361 362
 -Łoskoczyński Józef III 436
 Łubiński Maciej II 215 229
 Łubiński St. II 208
 Łuka, wieś II 250
 Łukasiewicz Ignacy III 47
 Łukasiewicz Józefat III 47 76
 Łukasiewicz Tadeusz III 47
 Łukasz św. I 242

- Łukasz malarz I 243
 Łukaszowa Małgorzata czyli Marusza I 246
 Luskina Włodzimierz III 423
 Łuszczewska Jadwiga III 144
 Łuszczewicz Władysław III 106 127 155 172 280
 374 454 504
 Łuszczczyński Jan Piotr III 225
 Łysiec I 126 127 339
- M**abuse (Gossaert) II 88 98
 Maciągowa Małgorzata III 494
 Maciej z Drohiczyzna I 74 244 II 21
 Maciej z Pniewa I 245
 Machalski Ludwik III 539
 Mackiewicz Kamil III 546
 Macret II 304
 Magdalena, malarka I 246
 Magnuszewska III 16
 Majeranowski Władysław III 116
 Makarewicz Juljan III 412
 Makart III 395 401 403 413
 Makowski Tomasz II 188
 Malarki I 246
 Malarnia II 338
 Malarstwo cechowe I 231 II 168
 Malarstwo dekoracyjne III 467 506 512
 Malarstwo kościelne II 329
 Malarstwo minjaturowe p. minjaturowe malarstwo
 Malarstwo ścienne III 500
 Malarstwo sztalugowe I 143 245
 Malarstwo witrażowe I 234
 Malarz dominikańskich obrazów I 201
 Malarze I 240 242
 Malborg I 89 169
 Malczewski Jacek III 374 377—394 397 504 538
 Malczewski Rafał III 547
 Malecki Aleksander III 202
 Maleszewski Tytus III 158
 Maliskiewicz Wojciech II 190 211
 Małachowski Jan II 284 288
 Małachowski Stanisław II 286 294 III 27
 Małkinia III 526
 Manet Edward III 373 446 448 454 472
 Mańkiewicze II 154
 Mańkowski Konstanty III 421
 Manyoki Adam II 254 255
 Maratta Carlo II 240 255 259 264
 Marcantonio II 147
 Marcin malarz I 166 243
 Marcin z Krasnego Stawu II 88
 Marcin z Lublina II 138
 Marcin z Ostroroga I 246
 Marcoussis III 547
 Marja Antonina II 304 305
- Marja Ludwika Gonzaga II 215 216 221 224 228 229
 Marja Teresa II 275
 Maria Zell I 147
 Markowicz Artur III 429
 Markowski Antoni III 546
 Markus Ludwik III 547
 Markward z Kleczewa kanonik I 50
 Marszałkiewicz Stanisław III 44 45
 Marszewski Józef III 208 209
 Marteau Ludwik II 296 297
 Martini Simon I 154
 Martini H. III 492
 Masłowski Stanisław III 362 364 365 366
 Maszkowski Jan III 117 176, 186 278
 Maszkowski Karol III 527
 Maszkowski Marceł III 174 175
 Maszyński Juljan III 331 332
 Matejko Jan II 276 III 106 236—277 329 331 332
 367 374 376 395 396 400 401 403 412 429 433
 436 466 489 504 506 509 510 511 517
 Matejków rodziny portrety III 238
 Mateusz II 38
 Matka Boska Częstochowska I 148—150
 Matusiak III 547
 Matylda ks. saska I 2
 Mayer Karol III 280
 Maynard August I 247
 Mazepa II 224
 Męcińska Wojciechowa hr. III 27
 Meckenen Izrael von II 4 66
 Medwey A. von III 48
 Medyceusze II 45
 Mehoffer Józef III 504 517 518 520 521 539
 Meissonier III 158 430 433
 Melsztyński Jan I 227 229 II 138 139
 Mengs Rafał II 269 278 296 297 338 339
 Merlan II 219
 Merlini II 274 328
 Mertens Jakób II 181 184 185
 Merwart Paweł III 418
 Michalski Zygmunt III 498
 Michał I 243
 Michał Anioł III 511
 Michał Korybut Wiśniowiecki II 247
 Michałowski Piotr II 308 323 III 54 55 83—100
 213 360
 Mickiewicz Adam III 6 103 195 398 416 417
 Miechów II 339
 Miechowita II 30
 Międzyrzecze Górne I 179 180 212
 Mierevelt Michał II 214
 Mieroszewscy hr. II 340
 Mierzejewski Jacek III 547
 Mieszko II, I 2 3 5

- Mieszkowski Jakób II 208
 Mikołaj malarz I 85 243 II 84
 Mikołaj z Poznania I 246
 Mikołaj z Kres I 153
 Milakowski Józef III 47 79
 Milano Giovanni da I 151
 Miliński Jan II 251
 Miltwitz Bartłomiej II 222
 Minardi III 197
 Minjaturowo malarstwo II 230 252 266 267 298 311
 Minjatura III 41—48
 Minjaturzyści II 37
 Minjatury I 1 2 25 36—53 57 71 211 244
 Minter Karol Fryderyk III 48
 Mirecki Kazimierz III 130
 Mirowa II 289
 Mirys de Sylwester II 256 257
 Miszewski Juljusz III 79
 M. K. II 156
 M. L. II 99
 Młodnicki Karol III 175 225
 Młynów II 340
 Mniszchowie II 201 297
 Mniszchówna II 269 292
 Mniszech hr. Michał II 285
 Modena Barnaba di I 151 152
 z Modeny Tomasz I 36 111 112 154 159
 Modlitewniki II 25 26 27 32 41 45 46
 Modlitewnik Bony II 26 41 45 46
 Modlitewnik kanclerza Jana Chojeńskiego II 32
 Modlitewnik Szydłowieckiego II 27 32
 Modlitewnik Zygmunta I II 25
 Modrzejewska Helena III 395 419
 Mogiła II 15 33 35 36 37 189 191 III 527
 Mohort III 214 215
 Mokronowski Antoni hr. II 281
 Molinari Aleks. III 21 48
 Molinari Ferdynand III 48
 Molitor Franciszek Ignacy II 331
 Molitor Piotr Francis II 331 III 31
 Möller Antoni II 204
 Mołodziński Kazimierz III 31
 Monaldi II 215
 Moncornet Baltazar II 219
 Mondral III 546
 Monetarius Stefan II 58
 Moniuszko Jan Czesław III 332
 Montesquiou-Fezensac Matylda de II 305
 Monti Karol II 240
 Monti Innocenti II 240 III 28 48
 Morawa Maciej II 230
 Morawski Szezęsny III 225
 Morawski Zdzisław III 396
 Morimond I 23
 Moreau Gustaw III 487
 Mostowski p. zbiory
 Moszczenica I 178 II 227
 Moszyński Fryderyk III 9
 -Mroczkowski Aleksander III 433
 Mściśław opat I 46
 Mszał katedry plockiej I 56
 Muczkowski Józef III 107
 Müller II 301
 Münnerstadt I 204
 Muraszko III 427
 Muzeum antwerpskie I 154
 Muzeum w Berlinie I 152 II 117 305 326
 Muzeum w Brukseli II 215
 Muzeum Czartoryskich w Krakowie I 14 52 66 144
 II 33 48 121 122 126 146 153 154 256 262 280
 283 286 288 292 295 296 307 310 313 321 322
 335 III 8 243
 Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie p. zbiory
 Czartoryskich
 Muzeum djecezjalne w Tarnowie I 171 178 181 186
 187 193 210 211 226 227 II 121
 Muzeum djecezjalne w Płocku I 28
 Muzeum djecezjalne w Sandomierzu I 210
 Muzeum w Dreźnie II 257
 Muzeum w Innsbrucku II 210 211
 Muzeum Lubomirskich we Lwowie I 159 160
 Muzeum ukraińskie we Lwowie I 161
 Muzeum Narodowe w Monachjum I 206 II 32
 Muzeum Rumiancowa w Moskwie II 201
 Muzeum Narodowe w Krakowie I 28 146 156 159
 161 162 166 169 172 178 179 180 182 185 186 188
 193 199 207 208 210 217 225 228 229 230 239 250
 II 8 12 49 85 90 91 96 105 122 126 127 136 140
 142 143 158 169 173 190 208 211 212 224 230
 244 254 256 260 262 267 277 280 281 282 285
 287 288 290 292 293 294 295 297 298 324 333
 336 337 340 III 6 8 11 13 16 43 66 67 73 86 177
 182 188 193 316 352 353 369 372 374 377 383
 386 392 396 405 412 415 416 417 419 421 423 428
 429 433 440 442 450 451 452 459 467 470 477 478
 481 484 507 511 513 517 531 536 539 540
 Muzeum w Norymberdze II 152 245
 Muzeum w Opawie I 180
 Muzeum Prussia I 146
 Muzeum w Petersburgu III 422 464
 Muzeum w Poznaniu Wielkop. I 169 184 II 133
 134 271 280 III 63 315 424 435 452 477
 Muzeum w Rapperswyłu III 49 470
 Muzeum w Warszawie I 156 185 II 257 265 281 288
 301 302 312 325 331 333 335 III 2 348 374
 Muzeum w Wiedniu I 159 II 155
 Muzeum we Wrocławiu II 101
 Mycielski p. zbiory

- Mylius II 263
 Mysłewice II 328
 Myszkowscy II 331
 -**N**alęcz Włodzimierz III 498
 Nanker I 110
 Nanteuil Robert II 219
 Naruszewicz II 340
 Nassau ks. de II 278
 Nattier II 267
 Natoire II 278
 Nauen III 485
 Nax II 327
 Necker Jost de II 124
 Nether II 323
 Neuburska Jadwiga ks. II 251
 -Neumann Abraham III 429 544
 Neuville III 43
 Nicolaus pictor I 126
 Nieborów II 316 322 324 329 III 65
 Nigritius II 168
 Nigroni Adolf III 48
 Niemcewicz Julian II 321 III 108
 Niemcy I 23
 Niemiec Jan z Wrocławia I 250
 -Niemojewski A. III 526
 Niepołomski Zygmunt I 66
 -Niesiołowski Ludwik III 422
 -Niesiołowski Tymon III 547
 Nieśwież II 154 224 III 4
 Norblin Piotr II 228 281 301—324 327 333 334 337
 338 III 3 30 49 61 65 67 76 360
 Norblin Stefan III 545
 Normandji Ks. II 305
 Norwid Cyprjan III 417
 Norymberga I 188 192 196 II 12 36 51 88 109 122
 142 245
 Noskowski Tadeusz III 528
 Nowakowski Jan Boży III 11
 Nowa Wieś pod Łobzowem I 243
 Nowosielce I 210
 Nowotny Leopold III 106
 Nowy Sącz III 527
 Nozeni Antoni II 202
 Nuzi Allegretto z Fabriano I 154

Oberski Aleksander III 82
 Odescalchi Liviusz II 250
 Odrowąż II 162 208
 Odrzykoń I 144
 Odsiecz Wiednia III 192 334
 Odyniec Antoni III 18
 Ogrodziniec II 84
 Ojców II 327

 Oktoich I 142
 -Okuń Edward III 546
 Olbracht p. Jan Olbracht
 Oleś Andrzej III 547
 Oleski Stanisław I 243
 Oleśnicki Zbigniew I 38 61 62
 Oleszczyński A. II 235 III 123 153
 Oleszczyński Władysław III 123
 Oleszkiewicz Józef III 6
 Olkusz II 90 214 217 281 327
 Oliwa II 158
 Olszówka II 193 210 227
 Olsztyn II 209
 Ołyka II 262
 Ołtarz Jana Jałmużnika II 91
 Ołtarz Stwosza I 166
 Opactwo św. Emarama I 9
 Opaliński Łukasz z Bn'na II 203 222 224 229
 Opaliński Krzysztof II 214 218 224
 Opeć II 61
 Orlikowski Feliks III 117
 Orlikowski Paweł III 119
 -Orłowski Aleksander II 308 324 333 III 3 48—64
 72 82 212 232 280 360
 Orzelska hr. II 296
 Oslawska III 16
 Oslawski Wiktor III 162 412
 Ossolińscy II 261 263
 Ossoliński Jerzy II 215 220
 Ossoliński Franciszek II 259
 Ossolińskich zbiory p. zbiory
 Ostrogscy ks. II 209
 Ostrogórcy II 68
 Ostroróg Jan II 207
 Oświęcim Anna II 221
 Oświęcim Stanisław II 220
 z Oświęcimia Jan II 53
 z Oświęcimia Wacław II 208
 Oświęcimowie II 220
 -Owidzki Jan III 423
 Overbeck III 101

Pac Mikołaj II 238 239
 Padovano II 124 129 151
 Padniewski II 164
 Padwa III 422
 Pagani II 240
 Palloni Michał Anioł II 239
 Pałac Antokolski II 237
 Pałac białostocki II 256
 Pałac Branickich w Warszawie II 256
 Pałac Czartoryskich w Kalwarji II 226
 Pałac Durazzo II 213
 Pałac w Łazienkach p. Łazienki

- Pałac w Lobzowie II 226
 Pałac Michajłowski w Petersburgu II 340
 Pałac królewski w Warszawie II 328
 Pałac na Wawelu II 122
 Pałac Wielkopolskich w Krakowie II 226
 Pankiewicz Józef III 451 471 476 477 478 482
 Pannis Jan II 209
 Papież malarz I 244
 Papieski Zygmunt III 420
 Paprockiego herbarz II 158
 Parys Piotr II 254
 Passe van der II 213
 Paszkowski A. III 26
 Paulini na Skalice II 117 119
 -Pautsch Fryderyk III 532—535
 Paweł p. cesarz
 Paweł z Kromieryża malarz I 243
 Paweł z Krosna II 54
 Pawlikowskich zbiory p. zbiory
 Pawlikowski Gwalbert III 119
 Pawliszak Waclaw III 432
 Pazzis de II 238
 Pęczarski Feliks III 154
 Pelikan F. III 47
 Pelplin I 90
 Pempowo I 245
 Penther Daniel III 174
 Perin II 303 304
 Peszka Józef II 226 340 341 III 4 5 6 101
 Petersburg II 292 III 422
 P. F. II 154
 Pffor III 101
 Piaseckiego Pawła epitafjum II 191 193
 Piastowie II 276
 -Piątkowski Henryk III 421
 Piccard Leon III 332
 Pichor Stanisław III 498
 Pietor regius II 187
 Pijarzy w Warszawie II 263
 Piechowski Wojciech III 422
 Pieniążek Józef III 546
 Pieniążek Krzysztof II 141
 Pieńkowski Ignacy III 536
 Pieskowa Skala II 327
 Pietrachnowicz Mikołaj II 208
 -Pilichowski Leopold III 429
 Pillati Henryk III 149 150 152 153
 Pillement Jan II 291
 Pilaty Ferdynand III 400
 Piloty Karol III 325 334 350
 Pilzno III 528
 Pilsudski Józef III 540
 Pinakoteka monachijska I 202 II 185 213
 Piniński Leon hr. III 396
 -Pinkas Ignacy III 544
 Piotr I 244 II 21
 Piotr, malarz I 245
 Piotr z Reynbogen I 243
 Piotr z Żytawy I 144
 Piotrowczyk, drukarz II 188
 Piotrowina II 236
 -Piotrowski Antoni III 429 436 440 483
 Piotrowski Maksymiljan III 187 188 189
 -Piotrowski Mieczysław III 498
 Pipon Jan II 210
 Piranesi II 295 327
 Pissarro III 455
 Pitti we Florencji II 156 158
 Pittoni Giovanni Battista II 268
 Pitschmann Józef II 325 III 7 8 9 22 45
 Piwarski Adolf III 48 122
 Piwarski Feliks III 122
 Piwarski Jan III 119
 Plater Kazimierz II 292
 Pleitner Tomasz II 228
 Plersch Jan Bogumił II 328 329 III 12 13 18
 Pławno II 120
 Płock I 14 16 17 28 50 56 246
 Płoczyński Aleksander III 115 116
 Płoński Michał II 324 III 48 65 66 67 69 71
 Pocięcha Michał III 433
 Pocięjowie II 335
 -Pochwalski Kazimierz III 395 397 436
 -Podgórski St. III 547
 Podhorce II 262
 Podkowiński Władysław III 451 471 473 474 475
 482
 Podoski Gabryel II 326
 Polak Jan I 193 206 247
 Polak Stanisław ze Sewilli II 52
 Polak Marcin Teofil II 210 211
 Polichromja II 161 227 III 506 512 513
 Policzna I 178
 Polonus II 52
 Polonus Stanisław I 241 247
 Polastron de hr. II 301
 Połock II 262
 Pomarańczarnia II 329
 Poniatowscy II 281 297
 Poniatowski Andrzej II 294
 Poniatowski król p. Stanisław August
 Poniatowski Józef ks. II 273 280 283 286 287 327
 335
 Poniatowskich rodzina II 293 294
 Ponte-Vecchio II 178 180
 Pontius Paweł II 214
 Pontyfikał Erazma Ciołka II 10 14—17 23 33 40
 47 49

- Pontyfikal Tomickiego II 32
 Popiel Paweł II 396
 Popiel Tadeusz III 420 422 431
 Popowski Stefan III 434
 Porąbka Uszewska I 211
 Porębski Łukasz II 203 204
 Porhebius Lucas p. Porębski
 Postawa Piotr z Proszowic I 69 70
 Postępski Roman II 79 106 158
 Postylla Wujka II 158
 Potoccy z Tulczyna II 284
 Potoccy II 282 297
 Potocka Adamowa III 157
 Potocka Anna z Centnerów Kajetanowa II 292
 Potocka Franciszka II 297
 Potocka Izabella II 280
 Potocka Julja z Lubomirskich II 284 289
 Potocka Róża III 157
 Potocka Teresa z Ossolińskich II 284
 Potocka Zofja II 305 III 157
 Potocki Alfred III 266
 Potocki Andrzej III 396
 Potocki Artur III 157
 Potocki Feliks II 269
 Potocki Franciszek Piotr II 292
 Potocki Stanisław Kostka II 288
 Potocki Stanisław II 41 III 28
 Potocki Szczęsny III 28
 Poussin Mikołaj II 247 III 480
 Powązki II 312 314 316 322
 Poznań I 244
 Pozzo Fra Andrea II 331
 Pożajście II 237
 Póltawski Adam III 544
 Praga I 33 II 320 322
 Prałatówka kość. N. P. Marji w Krakowie II 247
 Prato I 151
 Prądyński III 217
 Preu II 101
 Prewsche Andrzej I 245
 Prince le II 312
 Procajłowicz Antoni III 544 547
 Prociński III 170
 Pronaszko Andrzej III 547
 Pronaszko Zbigniew III 547
 Proszowski Jan Chryzostom II 225 226
 Proszowski Marcin II 211
 Prozorowie II 340
 Pruszkowski Tadeusz III 544
 Pruszkowski Witold III 367 368 370—374 377 391
 448
 Pruzia Mikołaj I 38 39 42
 Przemysław I 33
 Przeworsk I 182 184 186 207 239 II 233 237
 Przybylski Maciej III 47 79
 Przydonica I 178
 Przyłęcki Achacy II 222
 Pstrokoński Stanisław II 215
 Ptaszkowa I 227 229
 Ptaszkowice I 246
 Puławski III 431 440
 Puławy II 254 338 II 28
 Pusilius I 243
 Pusłowska Marja III 255
Querrat Piotr II 211
Raab III 436 438
 Rabsztyn II 327
 Raclawice II 321 III 431
 Raczyński Aleksander III 225
 Radłów I 94
 Raducki Piotr II 236
 Radwański Andrzej II 266
 Radwański Jan Feliks III 39
 Radzikowski Walery Eljasz III 225
 Radziwiłł II 322
 Radziwiłł Antoni III 438
 Radziwiłł Bogusław II 214 222
 Radziwiłł Hieronim II 262 263
 Radziwiłł Jan II 222
 Radziwiłł Janusz II 222
 Radziwiłł Jerzy II 159
 Radziwiłł Krzysztof II 214
 Radziwiłłowa Teofila III 5
 Radziwiłłowa Helena II 316
 Radziwiłłówna Barbara II 154
 Rafał ze Skawiny I 38
 Raffet III 91
 Ramberg III 154
 Ranucci III 28
 Rapacki Józef III 434
 Rapperswyl II 158 III 49 470
 Rastawiecki Ed. I 236
 Rat le III 436
 Ratyzbona I 9
 Rauchinger Henryk III 419
 Redlich Henryk III 436
 Regnault III 430
 Rejchan Józef II 338 III 14 15 22 45
 Rejchan Alojzy III 118
 Rejzner Jan II 251
 Reklewski Kap. III 6
 Rembowski Jan III 530
 Rembrandt II 308 311 312 316 320 321 323 III 3
 391 401
 Renoir III 491
 Reugers Block Jakób II 216

- Reynolds II 292
 Reyzner Mieczysław III 430
 Ricard III 118
 Richter Józef III 21
 Riva II 210
 Rodakowska Otylja z Wrangłów Józefowa III 163
 -Rodakowski Henryk II 312 III 147 157—167 211 274
 435
 Rodakowski Maksymiljan III 163
 Rogoziński Antoni III 48
 Roguski Władysław III 546
 Rojecki F. II 333
 Roman brat I 53
 Römer Alfred III 154
 Rosalba II 296 338
 Rosbach II 255
 Rosen Jan III 432
 Rosenberg Maksymiljan III 48
 Roslin II 293 294
 Rossberg III 237
 Rossowski Władysław II 332
 Rostworowski Stanisław III 433
 z Rotterdamu Erazm II 35
 Rousseau III 201
 Rozwadowski Zygmunt III 431 433
 Różycki Karol III 107
 Rubczak Jan III 546
 Ruben III 280
 Rubens II 213
 Rūde Wilhelm III 483
 -Rudnicki III 547
 Rugendas Jerzy Filip II 244
 Rupniewski Roman III 126
 Rusiecki Kanty III 120 154
 Rustem Jan II 324 III 42 71—74 76 106
 Ruszcza I 156 159 161 168 169 184 239
 -Ruszczye Ferdynand III 460 462
 -Rutkowski Szczęśny III 547
 -Rybkowski Tadeusz III 428
 Rycerski Aleksander III 202
 Rychter III 197
 Rychterówna II 299
 Rydel III 516 526
 Rypiński Karol III 47 79
 Ryszkiewicz Józef III 361
 Rytownicy II 66
 Rytwiany II 187 205
 Rzewuska z Lubomirskich II 292
 Rzewuski Wacław II 262
 Rzym II 13, 250 260 331

S. A. II 144 166
 -Sabatowski Ambroży III 464
 Sachowicz G. III 48
 Sachietti III 202
 -Sagnowski K. R. III 332
 Sakran J. I 137
 Salomea III 511
 Salomonowie II 51
 -Samlicki M. III 547
 Samuel I 214 246
 Sandomierskie I 229
 Sandomierz I 127 132 210. Patrz Katedra
 Sandoz A. III 194
 Sandrart J. II 215
 Sanguszko II 320
 Sanguszkowa Anna z Cetnerów III 27
 Sanguszkowa Izabella z Lubomirskich III 45
 Sapalski F. III 48
 Sapięha II 304
 Sapięha Adam II 287 III 539
 Sapięha Jan II 263
 Sapięha Jan Fryd. II 255 258
 Sapięha Kazimierz II 237
 Sapięha ks. II 257
 Sapięhowie II 335
 Sapiężyna ks. z Zamojskich III 397
 Saunders Józef III 78
 Sauerdumm Hans II 148
 Sarnecki Zygmunt III 15
 Sartoris Franciszek z Miechowa I 62
 Sącz N. I 168 III 527
 Sącz S. II 226
 S. C. (zob. Stanisław z Krakowa) II 15 22 25 31
 36 51
 Schadow III 101
 Schagen Gilles van II 214
 Schalcken II 317
 Scharfenberg Marek II 60 67
 Scheffel Jan Henryk II 293 294
 Scheffer Ary III 118 156 167 176 195
 Scheitz II 254
 Schelkingen I 107
 Schickewick Mikołaj II 54
 Schilling Jan I 245
 Schlegel Kornel III 130
 Schnorr III 106
 Schongauer I 191 192 II 63 64 109 121
 Schouppé Alfred III 197
 Schultz II 221 222
 Schweikart Karol III 23 46
 Schwind Maurycy III 33 180 185
 Sedlmayer Józef III 103
 Seitz III 325 412 415
 -Sembratowicz III 420
 Serafińska III 256
 Setesza Mikołaj I 64 68 69 70
 Sewilla I 241 II 52

- Siebeneycher II 68
 Sichulski Kazimierz III 531
 -Sidorowicz Zygmunt III 433
 -Siedlecki III 483
 -Siedlecki Franciszek III 487
 Siemianowscy bracia III 119
 Siemiginowski Jerzy Eleuter Szymonowicz II 250
 251 259
 Siemiński Lucjan III 172
 Siemiradzki Henryk III 314—318 320 321 323 325
 401 403 413
 Siena I 33
 z Sienny Jakób II 2
 Sienkiewicz Henryk III 396 415 416 486
 Sierakowski II 333
 Siestrzencewicz Stanisław Bohusz III 428
 Siewierz II 84
 Sikora III 399
 Silvestre Ludwik de II 255 256 257
 Simmler Józef III 131 132—139 141 142 144 145 146
 Singer Sebald II 88
 Singerówna Babeta III 163
 Singreiner Jan II 67
 Sisley III 455
 Sgrafitta II 166
 Skarga III 186
 ze Skawiny Rafał I 38
 Skoczylas Władysław III 546
 Skrzyszów I 177 III 527
 Skórka Stanisław I 213 214 244 246
 Skotniccy III 27
 Skrzyńska II 290
 Sławecki Wincenty III 47 79
 Sławiński Piotr III 73
 Sławuta II 320
 ze Słomnik Jan II 88
 Słowacki J. III 185 370 377 417
 Stuck III 390
 Smokowski Wincenty III 78
 Smolka Franciszek III 130
 Smuglewicz Łukasz II 262
 Smuglewicz Franciszek II 263 302 333 338 339 340 341
 III 1—6 18 30 72 74
 Snyderhof J. II 213
 Sobolewska II 278
 Sobieska Marja patrz królowa
 Sobieska Teofila II 243
 Sobieski Jan patrz Jan III. III 61 216 266
 Sobieski Jakób II 242 251
 Soczyński dr. III 103
 Sokal I 229
 Sokolowski Jakób III 81 83
 Sokolowski Zygmunt III 434
 Solikowski arcyb. II 207
 Sołtan Stanisław III 5
 Sołtyk Kajetan II 284
 Somer van II 248
 Sonntag J. III 40, 43
 Speckfleisch (Jorge) I 243
 Speckfleisch Stanisław I 243
 Spytek Wawrzyniec Jordan z Zakliczyna II 139
 Spytkowice II 203
 -Stabrowski Kazimierz III 463
 Stachiewicz Piotr III 415 416
 Stachowicz Michał III 3 4 26 30—39 81
 Stacklberg Otto II 297
 Staggi II 316
 Stalle w kośc. św. Anny w Krakowie II 262
 Stanislaus Cracoviensis patrz Stanisław Krakowianin
 Stanislaus Claratumbensis patrz Stanisław Krakowianin
 Stanislaus Stolcensis II 211
 Stanisław August II 193 215 250 251 254—256 258
 268—280 282 283 285 286 291—296 298 299
 301—303 306 317 325 327 328 329 333 336
 338—340 III 43
 Stanisław Krakowianin II 4 14 15 21 22 24 25 27
 31—40 45—48 51 59 70 71 74 75 82 90 114 117
 128 131 133—136 138 262
 Stanisław malarz I 243 245 246
 Stanisław św. III 182 511
 Stanisław z Berna I 243
 Stanisław z Olomuńca I 243
 Stanisław z Otowa I 245
 Stanisław z Tyńca I 243
 Stanisław ze Szadka I 68
 Stanisławski Jan III 420 428 431 440 453—456 459
 460 493—495 497 544
 Staniszewski Jan Zygmunt II 333
 Stankiewicz Aleksander III 171
 -Stankiewiczówna Zofja III 546
 Stańczyk III 239 244
 Stare Bielsko I 211 II 90
 Stary Bolesław I 21
 Stary Sącz II 226
 Stary Zagórz II 330
 Starowolski II 203 III 240
 Stasiak Ludwik III 423
 Staszek z Krakowa I 214
 Statler Korneli Wojciech III 101—106 127 172
 238 280
 Statuty Łaskiego II 14
 Stawinoga Jan II 177
 Stebelski Szambelan III 47
 Stefanowicz Albrecht II 158
 Steinfeld III 114
 Steinle III 101

- Sterdyń II 263
 Stieler III 48
 Stołek Maciej I 246
 Straehuber III 355 367 430
 Strasburg II 54 59
 Straszynski Leonard III 224
 Streit Franciszek III 233 236 416
 Striegel Bernard I 187
 Strobel Bartłomiej II 220 221
 -Stroiński Marcin II 330 331
 -Stroiński Stanisław II 330 331
 Strojnowski III 28
 -Stroynowski Leonard III 422
 Stryjeński Tadeusz III 506
 Stryjeńska Zofja III 541 542
 Strzegocki Mikołaj III 106
 Strzemiński Tomasz I 38 50
 Stuba Djonizy II 84 123
 Stuhr Jurian II 253 254
 Stuler p. Lorynez
 Stwos Wit I 188 191 203 204—207 213 215 217
 222 228 236 241 242 II 5 6 12 24 61 63 64 65
 89 93 108 III 192 249 252
 Styfi J. III 436
 Styka Jan III 420 431
 Styka Tadeusz III 541
 Subiaco II 187
 Suchodolska III 8
 Suchodolscy III 28
 Suchodolski January III 124—126 220 280 417
 Suchodolski Zdzisław III 417
 Sulejów I 24 II 23
 Sulikowski Jan Dymitr II 170
 Sułkowski II 255 267
 Świat III 416
 Świerzyński Saturnin III 202
 -Sygietyński III 471
 Sylwetka II 305
 Sypniewski Feliks III 218
 Szadek I 249 250
 z Szadka Stanisław I 68
 Szaniec I 175 176 177 182 185
 Szamotulski A. II 134
 Szamotuly II 133 134
 Szczepanów I 171 179
 -Szczygliński Henryk III 494 495
 Szczyrzye I 186 187 221 II 129
 Szembek II 255
 Szymonowski Józef III 150 199 201 202 435
 Szerner Władysław III 341
 Szklarze I 237 240
 Szkoła malarska Bacciarellego II 275
 Szkoła malarska pryw. Czechowicza II 263
 Szkoła malarska gandawsko-brugska II 8
 Szkoła malarska Colarossi III 506
 Szkoła malarska Norblina II 323
 Szkoła malarska w Wilanowie II 252
 Szkoła malarska uniw. w Wilnie III 79
 Szkoła rysunków w Warszawie III 416 421 427 148
 Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie p. Akademia
 Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie III 536
 Szkoła zdobnicza w Poznaniu III 534
 Szole Kazimierz III 433
 Sztuki graficzne III 501 545
 Szujski III 511
 Szydłowiec I 219 II 84 85 142 219 221
 Szydłowiecki Krzysztof II 15 22 23 27 28 31 32
 35 59 70 76 84 130—133 142
 Szydłowieccy I 219 II 33
 Szydłowiecki Jakób I 221
 Szymanowska Marja III 48
 -Szymanowski Wacław III 423 424 425
 Szymbark II 166
 Szymonowicz Grzegorz II 225
 Szynamewski Feliks III 106 107 374
 Szyndler Pantaleon III 329
 Szyszkowski Marcin II 193 205
 Szwankowski Jan II 207
 -Ślodziński III 547
 Ślodziński Wincenty III 224
 Ślewiński Władysław III 478 480 482
 Ślemień I 181
 Ślizień Bolesław III 59
 Ślizień Rafał III 47 121
 Śniatynka III 9 173
 -Świeszewski Aleksander III 433

Tankwart p. Dankwart.
 -Tański Czesław III 469
 Tarasiewiczowa Michałowa III 428
 Tarnopol II 330
 Tarnowska Urszula Rafałowa III 9
 Tarnowska Walerja ze Stojanowskich III 27 48
 Tarnowski III 511
 Tarnowski Joachim III 9
 Tarnowski Rafał I 183
 Tarnów I 210 patrz muzea
 Taubert Gustaw II 297 298
 Teatr lwowski III 416 524
 Teatra warszawskie III 416
 Teichman III 396
 Temberski Stanisław II 225
 Tenczyn II 84 327
 Tenczyńscy II 187
 Tenczyński II 84
 Tenczyński Stanisław II 193
 Teodoryk z Pragi I 145
 -Tępa Franciszek III 176 178 179 211 213 412

- Teplar Stanisław II 163
 Terlecki Alfred III 547
 Terlikówka I 227
 Tetmajer Włodzimierz III 361 466 467 482
 Thorwaldsen III 102
 Tichy Karol III 527
 Tiepoló II 331
 Tintoretto Jakób II 176
 Tokarski Mateusz II 338
 Tomasz I 243
 Tomek II 4 5 35
 Tomicki II 15 30 35 36 84 117 124 127 129 140 142
 Tomtorn Paweł (Czumsturn) II 181
 Tondos Stanisław III 434
 Tonken Jakób von Grossenheim II 184
 Topnicze Petrus de I 243
 Topolski II 333
 Torelli II 272
 Toruń I 85 91 98
 Tour Maurycy Quentin de la II 267 296 297 338
 Towarzystwo Przyj. nauk, Poznań II 297
 Towarzystwo Przyj. sztuk pięk., Kraków III 419
 Trepenhauer Wanda III 547
 Trete Krzysztof II 247
 Treter Tomasz II 174 209
 Tretko (Triciusz) Jan Aleks. II 220 245 247 248
 249 250
 Tretkowski Krzysztof II 220 250
 Trianon II 305
 Trojanowski Edward III 526
 Troschel Jakób II 180 181
 Troyon III 201 454
 Trybs na Spiszu II 227
 Trydent II 210
 Tryptyk z Libuszy II 128
 Tryptyk z Lipnicy Murowanej II 121
 Tryptyk w Olkuszu II 90
 Tryptyk w Pławnie II 120
 Tryptyk przydonicki (sądeckie) II 121
 Tryptyk w Szamotulach II 133
 Tryptyk ze Zbyszyc II 121
 Trzebiecki (biskup) II 216 247
 Trzebiński Marjan III 435
 Trzebnica I 25
 Trzemeśnia I 143—147 155 163
 Tscherning II 225
 Tucher I 196
 Tuchów I 72 162 165 166 168 187
 Tuliszek Mikołaj II 37
 Turek Franciszek III 537
 Z Twardoszyna Jan II 92
 Tworożników III 427
 Tycjan III 407
 Tyczkon I 237
 Tygodnik ilustr. III 416 421 435 436
 Tykocin II 256
 Tylicki II 205
 Tymowa I 180
 Tyniec I 4 II 237
 Tyzenhaus Ignacy hr. II 301
 Tysiewicz III 47 79 119
 Tyszkiewiczowa II 280
Ubiory w Polsce III 240
 Uherce II 330
 Ujazd-Krzysztopory II 224
 Ujazdów II 271
 Ujejski Kornel III 174
 Unierzyński Józef III 419
 Uniwersytet Jagiell. II 224 247 248 341 III 396
 Uniwersytet w Wilnie II 339
 Ungler Florjan II 57 60 67
 Ungut Meynard II 52
 Urbanowski Krzysztof II 292
 Urbański Ignacy z Urbanic III 27
 Z Urbino ks. II 45
 Urmowski Leon III 20
 Uziębło Henryk III 545
Wacław z Oświęcimia II 208
 Wagner Al. III 325 355 421 425 429 435 436 448
 466
 Wagner Salomon II 222
 Wakulewicz Grzegorz II 324
 Walenty z Biecza II 88
 Walinowicz Walenty III 47 79
 Wall Józef II 282 338 III 14
 Wańkiewicz III 48
 Warszawa patrz katedra, kościoły, muzea
 Warszycki Stanisław II 247
 Wasilewski Edmund III 103
 -Waśkowski Tadeusz III 539
 Watteau II 308 310 312 316 323
 Wawel I 91 105 II 85 86 188 patrz kaplica
 Wawrzeński Marjan III 417
 Waza Jan Albert II 205
 Wąchock I 124
 -Wąsowicz Wacław III 546
 Węgierski Kajetan II 257
 Weichselbaum Michał III 46
 Weilo III 28
 Weimar III 417
 Weiner II 247
 -Weiss Wojciech III 487 488 489 491 492
 Weissowa Irena Aneri III 547
 Wenanty O. z Subiaco II 186 204 205
 Wenecja I 151
 Wernerowa Wilhelmina III 144

- Werthmüller II 305
 Weysenhoff III 435
 Węzyk Jakób I 229
 Whistler III 410
 Wiedeń II 59 67
 Wielhorski Michał II 304
 Wielki Książ I 217
 Wielogłowscy I 180 181
 Wielopolscy II 331
 Wielopolski Jan II 226
 Wielowiejski Jan II 88
 Wierzbęta z Branic I 156 158 159
 Wierzbęta z Dębna I 74 244 245
 Wierzbęta z Pauwewic I 100 103
 Wiktoryn (domin.) II 38 39 78
 Z Wilczewa Świętosław I 50 51
 Willanów II 41 240 244 251 252 273 280 292 327
 Willewald III 220
 Wilno II 215 237 263 patrz Katedra — Kościoły —
 Kaplica
 Wincenty (malarz) I 245
 Winckelmann II 269 338 III 29
 Winkler Konrad III 547
 Winterhalter Fr. Ks. III 157
 Wistoccy Pulcherja i Karol III 26
 Wiśniowiec II 201 297
 Wiśniowiecki Michał II 221
 Wiśniowiecki ks. II 254
 Wit (malarz) I 245
 Witanowski Franciszek II 224
 -Witkiewicz Stanisław III 361 454 471
 Witkiewicz St. Jan III 547
 -Witkowski III 435
 Witkowski K. III 547
 Witów III 211
 Władyka I 136
 Władysław IV. II 159 180 190 208 214 215 220
 221 222 227 228 229 233
 Władysław Herman I 9
 Władysław Jagiełło I 49 126 127 132 133 137 138
 141 150 152 202 229
 Władysław Lokietek I 33 34
 Władysław Warneńczyk I 59 119
 Włocławek I 239
 Włodarz W. I 244
 Włostowice II 334
 Wodzicki A. II 243
 Wodzicki III 34
 Wodzinowski Wincenty III 428
 Wohlgemut I 203 II 71 109
 Wojnarski Jan III 546
 Wojniakowski Kazimierz II 282 312 333 334 336
 337 III 59
 Wojtek (malarz) I 243
 -Wojtkiewicz Witold III 529 530
 Wójtowa I 224 225
 Wola Rafałowska I 210
 Wolański A. II 292
 Wolfowicz J. II 207
 Wołowiec I 161 164 168
 Wolski Mikołaj II 177 187 205
 Wolski Mikołaj III 240
 Wolski Stanisław III 432
 Wołucki K. III 13
 Worobjew III 207 208
 Woroniec III 36
 Worst Kunze 152
 Wpływy angielskie II 281 292
 Wpływy bizantyńskie I 2
 Wpływy Czech I 1 34 153 181
 Wpływy flamandzkie (flandryjskie) I 45 71 166
 181 231 II 2 3 70 87 88 127 138 142 166 168 185
 208 213 219 248
 Wpływy francuskie I 1 16 34 45 181 231 II 245
 248 254 268 290 III 82 124 435
 Wpływy francuskie I 55
 Wpływy holenderskie II 230
 Wpływy kolonjskie I 188 191
 Wpływy nadreńskie I 1 181
 Wpływy nazarejczyków III 101
 Wpływy niderlandzkie II 227 233 253
 Wpływy niemieckie I 23 25 II 138 142 213 220
 Wpływy norymberskie I 182
 Wpływy odrodzenia I 231
 Wpływy Ratyzbony I 1 11
 Wpływy rosyjskie II 292
 Wpływy ruskie I 141 231
 Wpływy węgierskie I 44 153 II 92
 Wpływy włoskie I 91 111 153 181 II 3 87 138 168
 195 197 198 199 202 206 208 213 230 233 240
 250 258 268
 Wrocław II 21
 -Wrzeszcz III 434
 Wurzinger Karol III 280 400 433
 Wyczółkowski Leon III 448 450 451 452 453 487
 492 532 546
 Wydział nauk i sztuk pięknych w Warszawie II 275
 Wygrzywalski Feliks III 546
 Wyleżyński III 173
 Wypiański Stanisław II 162 III 416 504—518 530
 545
 Wyrwiński Wilhelm III 544
 Wywiórski III 431 440
 Vagioli Astolf z Werony II 201 205 206
 Vanloo II 278 302
 Vassilacchi Antoni (Aliense) II 187
 Vaupalière II 304

- Vecellio Marek II 193
 Veit III 101
 Velasquez III 407
 Velle Franciszek van der II 184
 Veneziano Lorenzo di I 151
 Vernet Horace III 124 158 213 220
 Vésus Ludwik III 28 48
 Vien de II 277 291 302
 Vietor Hieronim II 30 57 59 60 67
 Vigeé-Lebrun II 291 292 301 303 305
 Villani III 28
 Virgofortis św. II 232
 Vischer II 12 36
 Vogel Zygmunt II 249 327 III 20 76 77 78 101
 Volterano Bal. Franceschino II. 239
 Vonck Eljasz II 220 250
 Vorsterman Lucas II 214 229
 Vorzimmerówna III 547
- Z**abiello Henryk III 82
 Zaboklicki Jan Kolumna III 5
 Zadora II 93 96
 Zadzik biskup II 247 264
 Zagórze I 165 187
 Zak Eugenjusz III 547
 Zakroczym II 263
 Zaleski Bohdan III 169
 Zaleski Marcin III 110—113 331
 Zaleski Filip III 396
 Załuski Andrzej II 264
 Zamki II 327
 Zamek w Lublinie II 84
 Zamek w Niepołomicach II 84
 Zamek w Warszawie II 208 219 274 276 291 320
 321
 Zamek na Wawelu II 84 248
 Zamość II 177 209
 Zamojsey II 209
 Zamojska II 280
 Zamojska Ordynatowa II 289
 Zamojska Zofja z Czartoryskich III 10
 Zamojski II 176
 Zamojski Franc. Ksaw. III 396
 Zamojski Stanisław II 226 289
 Zamojski Maurycy II 320
 Zan Tomasz III 72
 Zaruba Jerzy III 547
 Zastawski Dominik Ks. II 233
 Zbąski Jan St. II 251
 Zbiory Akademji św. Łukasza w Rzymie II 250
 Zbiory Akademji Sztuk w Petersburgu III 320
 Zbiory Ks. de Béarn et de Chalais II 301
 Zbiory berlińskiego zamku II 244
 Zbiory Wl. Branickiego II 282 285 294 297 298
- Zbiory Czartoryskich w Krakowie; patrz Muzeum
 Czartoryskich.
 Zbiory Czartoryskich w Gołuchowie II 288 307 308
 310 321 322
 Zbiory Czosnowskiego III 56
 Zbiory galerji miejskiej we Lwowie, patrz Galerja
 lwowska
 Zbiory hr. Hallez-Clapèrde II 305
 Zbiory St. Holenderskiego w Zawierciu III 389
 Zbiory ks. St. Jabłonowskiego w Bursztynie II 286
 Zbiory St. Jackowskiego I 175
 Zbiory br. Tadeusza Konopki Kraków I 168
 Zbiory Krasińskich II 263
 Zbiory J. I. Kraszewskiego II 240
 Zbiory Lanckorońskiego w Wiedniu II 292
 Zbiory ord. Lubomirskich II 292
 Zbiory Mielżyńskich III 223
 Zbiory Mniszchów II 292 294 297
 Zbiory w Modenie II 45
 Zbiory Mostowskiego III 371
 Zbiory hr. Jerzego Mycielskiego w Krakowie II
 288 290 III 115 202 433 493
 Zbiory Ed. Natansona w Warszawie III 325
 Zbiory Oderfelda w Warszawie III 474
 Zbiory Ossolińskich we Lwowie I 226 II 272
 Zbiory Fr. Paszkowskiego w Krakowie II 310 320
 Zbiory Pawlikowskich we Lwowie II 89 90 96 295
 III 23 78 177
 Zbiory Leona hr. Pinińskiego II 151 254
 Zbiory Popielów w Krakowie II 308
 Zbiory Potockich w Krakowie I 166 II 117 284 317
 Zbiory Potockich w Krzeszowicach I 193 III 266
 Zbiory Potockich w Rutce II 220
 Zbiory Potockich w Warszawie II 272 279 287
 Zbiory Fr. Potockiego III 56
 Zbiory Józefa Potockiego w Warszawie II 158
 Zbiory Anny Potockiej II 272
 Zbiory Augustowej Potockiej II 314
 Zbiory hr. Przeździeckiej II 284 301
 Zbiory ks. Radziwiłłowej II 289
 Zbiory hr. Siemińskich II 284
 Zbiory hr. Starzyńskiego II 292
 Zbiory Strogonowa w Rzymie II 158
 Zbiory A. Strzałckiego II 298
 Zbiory hr. St. Tarnowskiego II 296
 Zbiory Zdzisława Tarnowskiego Kraków II 130
 158 292
 Zbiory Zdzisława Tarnowskiego w Dzikowie II 158
 301 III 9 28
 Zbiory Tarnowskich w Śniatynce II 298 III 173
 Zbiory Thiersa w Luwrze II 304
 Zbiory Tow. przyj. nauk. w Poznaniu I 236 II 232
 238 277 301 311 322 335
 Zbiory Tyszkiewicza w Krakowie II 289



- Zbiory hr. K. Tyzenhausa w Postawach II 263
 Zbiory Uniwersytetu Jagiell. I 236 III 511
 Zbiory Wiedeńskie państwowe II 157 158 215
 Zbiory Ed. Wittyga I 173
 Zbiory Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie III
 181 307 349 370 465
 Zbiory Maur. Zamojskiego w Warszawie II 240 289
 Zbiory Teofila Żebrawskiego II 211
 Zbiory Wł. Żuławskiego III 505
 Zbraclaw I 144
 Zbyszyce II 121
 Zeitblom Bartłomiej I 187
 Ziarnko Jan (Kernerowicz) II 170—174 247 249 302
 Ziarnowicz patrz Ziarnko
 Zimmermann Jan (Carpentarius) II 21
 Zimorowicz Bartłomiej II 230
 Zingg III 21 22
 Ziomek Teodor III 546
 Zirniczki Jan I 74 244 II 21
 Zjazd ces. Maksymiljana z Jagiellonami III 238
 Złotkowski ks. Jan I 70
 Znain Maciej II 212
 Zoll III 396
 Zorn And. III 428
 Zucchi II 255
 Zyblikiewicz Mikołaj III 266 433
 Zygmunt I. II 26 30 35 58 59 60 68 92 122 136 151
 Zygmunt August II 59 147 148 150 153 154 166
 Zygmunt August i Barbara III 238
 Zygmunt III, II 156 176 177 179 180 181 184 185
 187 188 190 206 208 213 216 224 247 III 239
 Zamett Albert III 208
 z Zarnowca Andrzej I 58 60
 Zelechowski Kasper III 422
 Żeromski Piotr II 213
 Żmurko Franciszek III 412 413 414 415
 Żółkiew II 242 250 251
 Żukowski Henryk III 47
 Żukowski Stanisław III 464 465
 Żurawski St. III 547
 Żygliński Franciszek III 120
 Żyliński Jan II 226
 Żyznowski Jan III 547



~~BIBLIOTEKA
 Państwowej Szkoły Wyższej
 W GLIWICACH~~



STUDIUM NAUCZYCIELSKIE
w GŁAWICACH

R 1976/1 C2

7